

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**Priscila Patrícia dos Santos**

**MEMÓRIA FILMADA**

**Estudo do documentário de Eduardo Coutinho como possibilidade de  
entrecruzamento entre as narrativas histórica e cinematográfica.**

**Recife**

**2008**

## MEMÓRIA FILMADA

Estudo do documentário de Eduardo Coutinho como possibilidade de entrecruzamento entre as narrativas histórica e cinematográfica.

Priscila Patrícia dos Santos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, para obtenção do título de mestre em História.  
Área de Concentração: Cultura e Memória

Orientador:

Profº Drº. Flávio Weinstein Teixeira

Recife

2008

**Santos, Priscila Patrícia dos**

**Memória filmada : estudo do documentário de Eduardo Coutinho como possibilidade de entrecruzamento entre as narrativas histórica e cinematográfica / Priscila Patrícia dos Santos. – Recife: O Autor, 2008.**

**137 folhas ; il., fotos.**

**Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. História, 2008.**

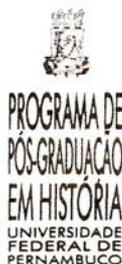
**Inclui: bibliografia e anexos.**

**1. História. 2. Cinema e história. 3. Memória. 4. Documentário (cinema). 5. Narrativa. 6. Eduardo Coutinho. I. Título.**

**981.34  
981**

**CDU (2.  
ed.)  
CDD (22. ed.)**

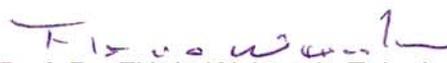
**UFPE  
BCFCH2009/91**

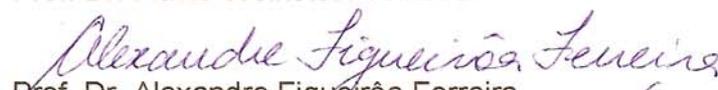


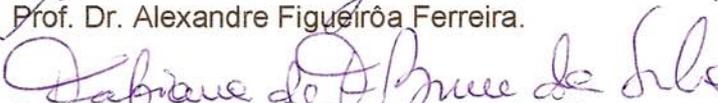
**ATA DA DEFESA DA DISSERTAÇÃO DA ALUNA PRISCILA PATRICIA DOS SANTOS.**

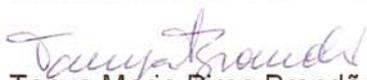
Às 14:30h do dia 22 (vinte e dois) de agosto de 2008 (dois mil e oito), no Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, reuniu-se a Comissão Examinadora para o julgamento da defesa de Dissertação para obtenção do grau de Mestre apresentada pela aluna **Priscila Patrícia dos Santos** intitulada **“Memória Filmada – Estudo do documentário de Eduardo Coutinho como possibilidade de entrecruzamento entre as narrativas histórica e cinematográfica”**, em ato público, após argüição feita de acordo com o Regimento do referido Curso, decidiu conceder à mesma o conceito **“APROVADA”**, em resultado à atribuição dos conceitos dos professores doutores: Flávio Weinstein Teixeira (Orientador), Alexandre Figueirôa Ferreira e Fabiana de Fátima Bruce da Silva. Assinam, também, a presente ata a Coordenadora, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Tanya Maria Pires Brandão e a Secretária do Dept<sup>o</sup>. de História, Rogéria Feitosa de Sá, para os devidos efeitos legais.

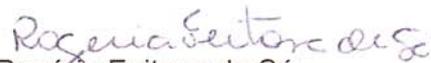
Recife, 22 de Agosto de 2008.

  
Prof. Dr. Flávio Weinstein Teixeira.

  
Prof. Dr. Alexandre Figueirôa Ferreira.

  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Fabiana de Fátima Bruce da Silva.

  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Tanya Maria Pires Brandão.

  
Rogéria Feitosa de Sá.

## Agradecimentos

Aos meus pais, cujos cuidados nunca cessam.

À minha irmã, que me ensina a ver o mundo de uma forma única. E faz isso sem dizer uma palavra.

Às minhas avós, em quem me inspirei para escrever sobre *O fim e o princípio*.

Ao meu marido, que me ensina a cada dia ser uma pessoa melhor e amplia meu conceito de família.

Aos meus tios e primos, por tudo.

À família do meu marido, por ser responsável pelo meu encontro com ele.

Ao cinema, por me ajudar a viver cada dia mais intensamente.

À história, por me permitir uma nova visão de mundo.

A Flávio Weinstein, meu orientador, que mesmo de longe, olhou por mim e pelo meu trabalho.

Aos coordenadores do Programa de Pós-Graduação em História, Antônio Torres Montenegro e Antônio Paulo Rezende, por possibilitarem a realização da pesquisa.

Ao professor Cláudio Bezerra pelo apoio e cessão da dissertação “Memória & Exílio”, de Hudson Moura, que muito me ajudou na escrita do meu trabalho.

Ao professor Paulo Marcondes, que permitiu minha entrada no Grupo de Sociologia do Cinema, de onde tive inspiração para muitas passagens do texto.

A Alexandre Figueirôa, por me ensinar o que é cinema.

A Yvana Fachine, por ampliar meu conceito sobre as possibilidades do audiovisual.

Aos meus amigos, que mesmo não estando constantemente perto de mim, fazem-se presentes nos momentos mais especiais.

E a todas as pessoas especiais que fazem parte da minha vida.

## **Resumo**

Estudar a história por meio do cinema. Estudar o cinema por meio da história. Neste trabalho, estudaremos como o cinema de Eduardo Coutinho permite a reflexão sobre a memória e o passado, temas caros à história. Como essas escritas, histórica e cinematográfica, podem se entrecruzar. Como o cinema documentário se apresenta conceitualmente e quais os elementos que o legitimam como tal. Analisaremos, ao final, dois filmes do cineasta: *Cabra Marcado para Morrer* (1964 - 1984) e *O fim e o princípio* (2005) e discutiremos como a questão da memória e da história atua neles.

**Palavras-chave:** cinema, documentário, memória, narrativa, Eduardo Coutinho

## **Abstract**

Studying history through the cinema. Studying cinema through the history. In the extract, we study how Eduardo Coutinho's cinema leads us to a reflexion about memory and the past, important themes for the history. How can these writings, historic and cinematographic, be crossed. How can the documentary cinema presents itself as a concept and what are the elements which make it true. We finally analyse two of his films: *Cabra Marcado para Morrer* (1964 - 1984) and *O fim e o princípio* (2005) and we'll discuss how the matters of memory and the history perform in them.

**Keywords:** cinema, documentary film, memory, narrative, Eduardo Coutinho

# SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	08
::: apresentação dos capítulos .....	17
<b>1. O cinema e a história</b>	
1.1 Encontros entre sombras e luzes .....	20
::: história e cinema segundo Marc Ferro .....	23
1.2 As escritas cinematográficas .....	28
::: a montagem segundo os cineastas soviéticos .....	32
1.3 As escritas históricas .....	37
1.4 Possibilidades de entrecruzamentos das escritas .....	44
<b>2. O cinema documentário</b>	
2.1 Discutindo conceitos .....	49
::: Novas denominações: Solução para o documentário? .....	55
2.2 Discutindo elementos .....	58
2.3 Considerações sobre o cinema documentário no Brasil .....	69
::: A missão educativa do documentário .....	72
::: O documentário influencia o Cinema Novo .....	74
::: A contribuição dos equipamentos portáteis .....	76
::: Os cineastas do Globo Repórter .....	79
<b>3. Memória filmada</b>	
3.1 Eduardo Coutinho: a oralidade do cotidiano .....	81
::: Sua passagem pelo Globo Repórter .....	84
::: Sua consolidação no documentário .....	86
3.2 Cabra Marcado para Morrer – o compartilhar da memória .....	91
::: O Primeiro Cabra .....	92
::: O retorno ao Cabra .....	94
::: Reconstrução de memórias .....	96
::: Memória oficial x Memória clandestina .....	100
::: Histórias despedaçadas .....	104
3.3 O fim e o princípio – a memória dos velhos .....	107
::: O narrador .....	113
::: Memória dos velhos .....	118
::: Pedacos de memória .....	121

<b>Considerações Finais .....</b>	<b>126</b>
<b>Filmografia de Eduardo Coutinho .....</b>	<b>128</b>
<b>Depoimentos e Entrevistas de Eduardo Coutinho .....</b>	<b>129</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>130</b>

## Introdução

Com o movimento militar, em 1964, o então membro da UNE Volante Eduardo Coutinho viu o seu projeto *Cabra Marcado para Morrer* ser interrompido. Já estava com cerca de 40% de material filmado quando equipamentos de filmagem, negativos, copiões<sup>1</sup>, exemplares do roteiro e anotações das filmagens foram apreendidos.

A obra estava sendo realizada nos moldes de um docudrama, rótulo dado a filmes encenados que tratam de uma história tida como real. A partir de um acontecimento — o assassinato do líder camponês da Liga de Sapé (na Paraíba), João Pedro Teixeira —, o diretor reuniu agricultores para interpretar os personagens envolvidos na história. Seria uma espécie de filme de ficção baseado em “fatos reais”. Sem condições de prosseguir com sua obra, ele foi seguindo sua vida. Roteirizou alguns filmes, dirigiu outros, trabalhou em jornal impresso.

Em 1975, recebeu um convite para trabalhar no *Globo Repórter* — programa jornalístico da TV Globo — e consolidou sua caminhada na realização de documentários, uma vez que até então estava dedicado às produções ficcionais. Com esse ofício, o diretor pôde exercitar o que seriam suas maiores características: ouvir o outro e filmar essa relação. Já na parte estética, ele começou a subverter certos padrões jornalísticos, em voga no período, que não permitiam, por exemplo, o aparecimento da equipe de filmagem ou a realização de um plano longo, de mais de três minutos, sem corte.

Dessa forma, ele iniciou um caráter autoral em suas obras. Dirigiu seis documentários no *Globo Repórter*, sendo cinco filmados no Nordeste. Essa recorrência ocorre por, segundo Coutinho, a região possuir uma linguagem peculiar, a oralidade ser muito rica. Em alguns lugares por onde andou, o diretor encontrou muitos analfabetos e ficava impressionado com o poder narrativo de alguns. O diretor concluía então que, por não terem contato com a escrita, e muitos até por não terem convivido com a televisão, somente tendo o rádio como companheiro, tinham na fala seu principal instrumento de expressão. Assim elaboravam com fluência seu poder narrativo.

Mesmo com o passar do tempo, o projeto *Cabra Marcado para Morrer* não foi esquecido por Eduardo Coutinho. Cada ida ao Nordeste para a realização de uma reportagem para o programa era uma oportunidade para buscar informações sobre os agricultores. A retomada e, sobretudo, a conclusão da obra tornou-se uma obsessão e precisava ser uma questão resolvida. Em 1981, ele iniciou esse processo. Só que agora a idéia era diferente da

---

<sup>1</sup> Primeira seleção da montagem das cenas. Cópia de todos os planos do filme onde somente há as imagens, sem o som. Lá existem as indicações para o montador selecionar as imagens do filme acabado.

original, a de 1964: produzir um documentário sobre o reencontro com os personagens do *Cabra* de 1964.

Passados esses 17 anos, o diretor havia adquirido outras experiências no campo audiovisual; e a própria distância provocada pelo tempo permitiu um amadurecimento, um novo olhar sobre a época, sobre as pessoas e sobre si mesmo. Por isso, acreditava que nesse segundo *Cabra Marcado para Morrer*, sua participação deveria ir além da produção e da direção. Ele teria que ser um personagem do filme. Não somente ele, mas também o próprio *Cabra* de 1964.

Para isso, seria preciso deixar claro o andamento da filmagem, ou seja, o percurso de como Coutinho foi (re)encontrando cada pessoa. O filme é hoje considerado um marco no cinema brasileiro; ou como afirma o professor de cinema Jean-Claude Bernadet (2003: 9), um “divisor de águas” do documentarismo no Brasil.

Eduardo Coutinho não realizou atos pioneiros, até então nunca vistos no cinema. Mas soube usar recursos do cinema verdade, como por exemplo, a “intervenção ativa” (DA-RIN, 2004, p.102) no filme e a proposição de uma nova relação entre entrevistador e entrevistado, para imprimir uma marca singular. De modo que é possível hoje reconhecer uma obra sua ou a influência existente em um filme de outro diretor.

Mas, de certa forma, não era usual no Brasil um documentário desse tipo. Na época do lançamento de *Cabra Marcado para Morrer*, os filmes documentais adotavam, como diz Bernadet, um “modelo sociológico”. Denominação dada ao padrão de cinema documental que privilegiava a “voz do saber”, inserindo o entrevistado em estatísticas, generalizando-o e desejando atingir um ideal bruto, uniforme (2003:17).

No modelo sociológico, não há o tratamento individual das pessoas; elas representam uma massa que serve de exemplo de constatações realizadas a partir de números e estatísticas. As falas dos entrevistados somente entram no filme se condizerem com a teoria apresentada e ilustram uma amostragem sobre um assunto bem generalizante. Acima deles, há a “voz do saber” — denominação também utilizada por Bernadet. Trata-se do uso de narrador que apresenta informações a respeito dos entrevistados, que os próprios desconhecem.

Estabelece-se então uma relação entre os entrevistados e o locutor: eles são a experiência, sobre a qual fornecem informações imediatas; o sentido geral, social, profundo da experiência, a isso eles não têm acesso (no filme); o locutor elabora, de fora da experiência, a partir de dados da superfície da experiência, e nos fornece o significado profundo. (idem)

Outra preocupação dos realizadores desse tipo de filme é não apresentar o que consideram fragilidades. Erros, participação da equipe, respostas que fujam à abordagem desejada, enfim tudo que escapa ao diretor deve ser eliminado. Essa assepsia garantiria veracidade e autenticidade da obra.

Logo na sua primeira obra documental revela do que se trata o projeto e os motivos desencadeadores de sua realização. Ele se expõe. E isso já se tratava de algo raro no documentarismo brasileiro. Seus personagens não servem de amostragem para dado algum. Eles são indivíduos singulares, complexos, que falam de um assunto impossível de ser inserido em coleta de dados. Eles falam de suas vidas. O diretor inseriu, assim, elementos da memória em um momento no qual os demais trabalhos cinematográficos mostravam-se apegados a esse “modelo sociológico”. Coutinho foi contundente ao subverter o papel do diretor, dos personagens e do próprio filme.

A partir de *Cabra Marcado para Morrer*, a narrativa do cotidiano, a presença de personagens anônimos, a preferência pela oralidade, a busca por bons contadores de histórias serão constantes nas produções de Eduardo Coutinho. O diretor se interessa pela história do presente ou da atualização do passado pelo presente. Em *Cabra*, os personagens recordam do filme de 1964, mas a curiosidade do diretor é “como está sua vida agora?”, “como você hoje vê esse filme?”.

Não é uma tarefa das mais fáceis privilegiar a oralidade no cinema. Logo neste meio cuja máxima é “tudo que é *dito* em vez de ser *mostrado* está perdido para o público” (TRUFFAUT; SCOTT, 2004, p. 27). Porém como diz o próprio Coutinho: se o cinema é constituído por imagens, ele também é composto de sons. Afinal, trata-se de uma arte audiovisual. E o fascínio do cineasta encontra-se justamente no poder exercido pela palavra.

O próprio Coutinho já manifestou o seu interesse na “história oral” por ser realizada a partir de conversas e de memórias e permitir um outro tipo de relacionamento entre quem pergunta e quem responde. Ele diz não trabalhar com a História — o que no meu entender significa não seguir uma perspectiva da história enquanto uma tradução da verdade, do real—, e sim com a memória por conta desta ser, de acordo com suas palavras, absolutamente infiel.

Essa falta de exatidão se dá por ser a memória constituída de recordações, mas também de esquecimentos. Então, para contar uma história, a pessoa precisa amarrar uma ponta de lembrança na outra, como a costura de uma colcha de retalhos. É necessário tornar essa história em uma ficção. Ficção no sentido de construção, de elaboração de “uma arte do dizer” (CERTEAU, 1994, p. 153). Porque não há como restituir o passado, seja pela fala ou pela escrita, mas há como montar fragmentos, nem que estes se relevem infiéis. E é

justamente uma história bem armada que interessa a Eduardo Coutinho. Para ele, o importante não é *o que* a pessoa narra, mas *como* ela narra.

Em suas produções, os personagens contam suas experiências de vida para o documentarista. Ali o maior espaço é reservado para a memória. E esta é expressa, sobretudo por meio da oralidade, que acaba por tomar um importante papel em seus filmes mais recentes. Contudo, o cineasta foi reduzindo o uso de imagens como ratificação ou ilustração.

Em *Cabra*, elas são bem comuns, pois atuam como registros de memória, situando o espectador sobre o contexto no qual está inserida a história de cada personagem, inclusive do próprio filme. As imagens de arquivo operam também na narração de parte da história, como os jornais de época exibidos no filme, cujo papel é quase de co-locutores, por revelarem dados importantes a respeito, por exemplo, da morte de João Pedro, da perseguição aos camponeses, do encaço atrás dos materiais e da própria equipe do filme.

Porém o recurso de imagens de ilustração gradualmente foram sendo retirados em obras posteriores. Coutinho foi se desapegando delas por decisão de centrar a história na fala dos personagens. Se alguém disser, por exemplo, que em sua sala há muitos quadros, o espectador precisará crer somente na fala da pessoa, pois Coutinho não irá desviar a câmera para comprovar o que está sendo dito.

O cineasta segue procedimentos de filmagem rigorosos. Além da recusa em ilustrar falas e raramente utilizar imagens de arquivo, ele não participa das pré-entrevistas. O seu interesse está no que acredita ser o frescor das conversas, ouvir as vivências do outro pela primeira e, na maioria das vezes, única vez. Por isso, encaminha uma equipe, que grava uma espécie de pré-entrevista, faz relatórios e repassa as informações a Coutinho.

Essa conduta também foi sendo desenvolvida pouco a pouco, em cada trabalho. Isso se dá mais por questão ética do que estética. Coutinho segue princípios rígidos em relação à sua postura como diretor e ao seu relacionamento com os personagens. Não se deixa enganar que se trata de uma relação teatral, onde cada um traça o seu papel. Para ele, isso não se dá somente na câmera — embora sua presença não possa ser ignorada e evidencia que tudo afinal é um filme — mas na convivência cotidiana.

O diretor tem consciência da inexistência de uma verdade a ser alcançada; e se ela houvesse, não seria o documentário o meio mais eficaz para encontrá-la. E acredita que nas relações sociais existe uma cota de teatro, de encenação. Talvez, por isso, para o cineasta não há depoentes, entrevistados, existem personagens. Coutinho é bem enfático. Não colhe depoimentos, nem realiza entrevistas; ele filma conversas. A metodologia foi sendo

aperfeiçoada gradualmente na seqüência de seus filmes. Coutinho foi apurando o exercício de ouvir e de perguntar no realizar de cada documentário.

Em suas primeiras obras, observam-se interrupções durante a fala do personagem ou perguntas mal formuladas — como aponta o historiador Antônio Montenegro (2001)— do tipo “gostou?” ou “o que achou?”. Essas questões gerais não abrem espaço para divagações. Aos personagens, com sua pouca intimidade com a câmera e com o próprio diretor, só cabe responder sim ou não. Esse retira a liberdade de fala do outro, pois além de possuírem esse caráter generalizante não atrai e nem conquista. Esse foi mais um exercício a ser trabalhado e cuja evolução pode ser percebida nas produções seguintes.

Até mesmo opções estéticas ou recursos da linguagem cinematográfica; por exemplo, o uso de sons externos ao ambiente foram sendo abandonados porque, segundo o diretor, acabam desviando do que em seu trabalho é primordial: a palavra. É comum em seus primeiros filmes o uso de músicas externas ao ambiente, como uma espécie de trilha sonora. Coutinho se dá conta que a vida não possui trilha sonora, não no sentido de estarmos em uma determinada situação e uma canção, do nada, surgir para ornamentar. O diretor percebe a necessidade da música, mas como aquela que é levada na mente, no coração e revela um pouco do que somos. Por isso, quando descobre a importância dela na vida de algum personagem, pede para ele cantar. Assim, a música não surge de um nada e sim da alma dos personagens, promovendo uma aproximação maior entre ele e Coutinho.

O cineasta não procura os grandes acontecimentos de célebres personagens históricos, e sim as histórias cotidianas de pessoas anônimas. No filme *Peões* (2004), ele recorreu a um fato conhecido da história brasileira: os movimentos sindicais dos metalúrgicos, ocorridos em 1979 e 1980, no ABC paulista. Porém não foram procurados Luís Inácio Lula da Silva — considerado o líder do movimento — ou participantes das greves que tenham feito carreira burocrática ou política. Coutinho buscou os não-conhecidos, aqueles que ajudaram ativamente nas manifestações, mas não obtiveram o crescimento na escala social como o de outros participantes. A colaboração nas manifestações, à primeira vista, não mudou suas vidas nos aspectos financeiros e profissionais. Ele foi em busca da história do homem comum.

Ao pensar nesses procedimentos de Eduardo Coutinho, é possível perceber avizinhamentos com as reflexões feitas pelos historiadores que lidam com as fontes orais. Ambos têm a fala como centro de seu trabalho. E o interesse na palavra falada acaba criando uma relação diferenciada entre entrevistador e entrevistado, tornando este último em alguém singular, com nome, com identidade, com história, com memória. Esse respeito à

individualidade traz consigo a análise da subjetividade, do sentimento e das práticas cotidianas.

Os pensamentos no campo da história relativos ao passado, à memória e à oralidade apresentam-se de grande valia para a análise que se pretende desenvolver sobre a obra de Eduardo Coutinho. A valorização da narrativa, da forma de construção e organização do discurso também é assunto debatido entre os profissionais de história, em particular entre aqueles cuja fonte é a oralidade. No momento em que se ouve o outro falar a relação se estreita. O historiador ao lidar com a fala, lida com a memória do entrevistado. As lembranças são o que, talvez, tenhamos de mais íntimo porque revelam as alegrias, as tristezas, os amores, os rancores. Enfim, expõe a crença do ser humano em relação aos acontecimentos nos quais está envolvido, nos quais somente ouviu falar e, por que não dizer, à própria vida.

A importância e o diferencial neste trabalho não consistem em somente ouvir os relatos do outro. Essa audição atende a necessidades, que não podem ser atingidas em pesquisas em acervos ou documentos escritos. O aspecto diferencial está na relação entre historiador (ou cineasta, considerando Eduardo Coutinho) e o sujeito da história e na interpretação dos casos contados por meio da memória.

*Não há como (grifo nosso) deixar de considerar as razões que levaram os indivíduos a construir suas memórias de determinada maneira, e não perceberem como o processo de lembrar poderia ser um meio de explorar os significados subjetivos da experiência vivida e a natureza da memória coletiva e individual.(AMADO; FERREIRA, 2002: 67)*

Esses aspectos podem ser inseridos no estudo pretendido por esta pesquisa a respeito das produções de Eduardo Coutinho. Por isso, o propósito é incitar essa discussão utilizando como meio o cinema, pensando-o à luz da construção histórica. O objetivo não é, de forma alguma, afirmar que Eduardo Coutinho segue os procedimentos metodológicos dos historiadores. Cada um possui o seu objetivo e sua peculiaridade. Até porque a proposta dele é registrar um encontro, ouvir os personagens. A sua meta está voltada ao universo da arte cinematográfica. Não haverá, portanto, a preocupação analítica e científica de uma análise posterior dos relatos.

O cineasta não segue a exigência — até por não ser próprio do seu meio — do que Chartier (2002: 98) chama de dupla dependência do trabalho do historiador. A primeira consiste em relação ao arquivo e a segunda, “aos critérios de cientificidade e às operações técnicas próprios a seu ‘ofício’”. Porém, acredito na possibilidade de levantar um entrecruzamento das narrativas cinematográfica e histórica nas obras do diretor, de utilizar os

seus filmes como meio de pensar os assuntos discutidos entre os historiadores a partir da oralidade.

Não uso como recorte o documentário por acreditar ser ele um registro do real. Nesse sentido, encontrei nas palavras do sociólogo Edgar Morin um conforto, a verbalização de uma crença já existente em mim, mas ainda sem forma definida de verbalização. Ao invés de ficarmos preocupados em separar, estabelecer distinções e construir fronteiras; é possível entregar-se às inter-relações.

Ora, é isso que é difícil de conceber. Eu não percebia, nessa altura, onde estava o nó da dificuldade; mas percebo hoje: é que nosso pensamento é comandado/controlado, desde a era cartesiana, por um paradigma disjunção/redução/simplificação que nos leva a quebrar e a mutilar a complexidade dos fenômenos. O que nos falta, portanto, é um paradigma que nos permita conceber a unidade complexa e a complementaridade do que é, igualmente, heterogêneo ou antagônico (1997: 16).

Conceber o dito real e o dito imaginário não como oponentes, mas como complementares traz consigo o exercício de lidar com a complexidade. Esse pensamento, pelo menos para mim, quebrou o muro entre documentário e ficção, a idéia de um ser mais verdadeiro que o outro. Até porque, fazer essa delimitação causa uma compreensão limitada. Uma questão desenvolvida pelo historiador Marc Ferro (1992: 86) é que o cinema, seja ficcional ou documental, é tão fonte quanto a escrita, por exemplo, e faz parte da História. O imaginário também faz parte do universo a ser analisado pelo historiador.

Pensando o fazer histórico, por meio do cinema, Ferro apresenta somente mais uma possibilidade de inter-relação entre conhecimentos que — apesar de utilizar ferramentas distintas, terem compromissos e propósitos distintos, seguirem princípios próprios — são obras discursivas. Ambos manipulam a narrativa, o tempo, o espaço e “nos convida a refletir sobre o imaginário da realidade e sobre a realidade do imaginário” (MORIN, 1997: 16).

A princípio, considerei que seria um trabalho árduo fazer essa conciliação entre cinema e história. Vinha à mente a idéia da imagem como uma fonte subestimada, e essa idealização trouxe consigo o sentimento desbravador de pesquisar algo tão pouco percebido e analisado. De certa forma, alguns textos contribuíram para esse posicionamento; afirmavam ser a imagem um universo inexistente para o historiador, vítima de preconceito e desdém. Como a declaração do próprio Marc Ferro sobre o cinema não pertencer ao “universo mental do historiador” (1992: 79). Ou a pesquisadora Mônica Kornis dizer “De maneira geral, os

documentos visuais são utilizados de forma marginal e secundária pelos estudos históricos” (1992: 237).

Outros escritos, quando se remetiam à fonte imagética, era para utilizá-la como peça de ilustração, cuja utilidade era para confirmar ou desmentir a realidade. Havia trabalhos sobre como utilizar o documento audiovisual como recurso para atividades em sala de aula, como a proposta do historiador Luis de Castro Ramos Jr. em utilizar filmes em sala de aula a fim de serem uma porta para novos conhecimentos ou usá-los com o intuito de apresentar conceitos científicos e históricos. Ele vai apontando possibilidades do cinema servir à história, mas como ilustração.

E quanto mais a leitura ficava limitada ao aspecto imagem e história, mais o descontentamento aumentava. Com expectativas de obter grande parte das respostas, não adiantava ler livros como “Fotografia e História” ou “História e Imagens”. Não que esses caminhos não fossem válidos, até porque incentivaram ainda mais questões, mas não era o que eu procurava. Não sabia o que queria, mas sabia o que não queria.

O caminho, ainda perseguido, foi começando a se delinear nas aulas do mestrado. A partir dos estudos, das leituras, a questão se tornou a seguinte: diante de tantas possibilidades, qual será a por mim escolhida? O leque foi se abrindo ao compreender que as setas não estavam somente no campo histórico, mas poderiam também ser encontradas na literatura, na filosofia, na sociologia. Poderia analisar a representação de fatos considerados históricos pelo cinema ou como a sétima arte pode ser utilizada como fonte. No entanto, decidi que a possibilidade com a qual mais me identificava era por meio da análise fílmica, ou seja, buscar entender a fluência da obra. E mesmo esta apresenta outras bifurcações. O historiador Ciro Flamarion Cardoso, por exemplo, optou pela semiótica.

A minha escolha é construir o estudo a partir das discussões acerca da memória, oralidade e narrativa; tão caras ao que se costuma chamar de história oral. E assim aplicá-las, com cautela e respeito às peculiaridades da história e do cinema, na obra de Eduardo Coutinho. Tanto o campo histórico quanto o cinematográfico atendem a propósitos específicos, até para poderem ser legitimados cada um dentro do seu meio. Porém o desafio está no entrelaçamento desses meios sem reduzir um ao outro ou simplificar os apontamentos. Neste trabalho, serão analisados dois filmes: o já citado *Cabra Marcado para Morrer*, de 1984, e *O Fim e o Princípio*, de 2005.

Em *Cabra*, a presença da memória, da oralidade e da narrativa está bem marcada. Os personagens relembram suas vidas, mas há um laço entre cada um deles. São todos participantes do projeto de 1964. A busca de Coutinho é, a partir do fragmento da história de

cada um deles, armar uma trama que lhes é comum. Ainda mais, foram 17 anos de pesquisa, tempo em que pôde elaborar um roteiro, montar um direcionamento para o seu filme. E havia personagens pré-definidos, o diretor sabia com quem desejava conversar e há uma expectativa em torno do que vão contar.

Já *O Fim e o Princípio* não possui uma temática determinada. Eduardo Coutinho, junto com uma equipe, sai sem destino à procura de boas histórias. Ele não tem idéia onde vai parar, mas está determinado que seja em algum lugar do Nordeste, local considerado por ele de forte riqueza verbal. Segundo o cineasta, o chamado sertão acolhe uma “invenção verbal” (LINS, 2004, p. 189) não encontrada em outras localidades, e que atualmente estaria, segundo Coutinho, em fase de extinção. O domínio da imagem estaria prejudicando essa fluência narrativa. Por isso seu interesse era achar um lugar onde não houvesse televisão ou onde a energia elétrica tivesse chegado há pouco tempo.

O cineasta acaba encontrando os narradores que deseja no município São José do Rio do Peixe, na Paraíba, mais precisamente no sítio Araçás, onde em grande maioria os moradores são da mesma família. Mas a produção não é sobre o laço de sangue que os liga, e sim sobre suas vidas, suas crenças, seus medos. O diretor percebe nos moradores mais velhos os melhores contadores de histórias, pois detinham maior domínio de fluência narrativa, sabiam prender a atenção do ouvinte.

São constantes as divagações dos personagens sobre a proximidade com a morte, haja vista que são pessoas muito idosas. E essa “espera pela morte” talvez seja o motivo de falarem com tanta saudade da mocidade, da fé. A questão da memória é muito presente nesta produção. O fluxo narrativo dos entrevistados, as expressões por eles utilizadas são próprias de pessoas mais velhas com laços em pequenas cidades afastadas da capital. São senhoras com lenços na cabeça, são senhores com rugas profundas causadas pelo sol forte do Nordeste, com aquela humildade de quem no final da conversa, sem motivos, diz “desculpe qualquer coisa”.

Na minha opinião, a entrega tanto dos personagens quanto do diretor é um ponto que atinge uma beleza não vista, por mim, nos demais filmes. Portanto, a eleição da obra também se faz por afetividade. Neste filme, as pessoas não se contentam apenas em falar de suas vidas, exigem de Eduardo Coutinho reciprocidade. Devolvem perguntas, fazem comentários a respeito da curiosidade do diretor, querem saber se ele acredita em Deus. Mais do que um ouvir e falar seqüencial, eles desejam um diálogo.

Em relação a opções éticas e estéticas, pode-se observar a radicalização de Coutinho, uma espécie de condensação do uso de vários aspectos utilizados ao longo de sua trajetória.

Não há um roteiro, não há planejamento, não há pré-entrevistas. A condução do filme não é realizada por Coutinho e sim por uma jovem moradora do Araçás, que vai indicando os melhores contadores de histórias do lugar. O diretor deixa-se levar pelo acaso. A opção por analisar também *O Fim e o Princípio* dá-se por este ser um filme motivado pela memória, pela oralidade e pela narrativa.

### **::: apresentação dos capítulos**

A fim de dar suporte ao estudo, será preciso compreender como foi acontecendo esse encontro entre a história e o cinema. Para isso, são indicados como essa relação vem sendo discutida, como o historiador foi acolhendo os filmes como uma possibilidade de valor documental. No primeiro capítulo também são levantados alguns pontos do percurso do cinema e da história como narrativa, como essa construção veio sendo elaborada ao longo do tempo e algumas teorias — escolhidas pelo critério de identificação ou por levantarem questões nas quais baseio minhas reflexões — a respeito do desenvolvimento da escrita, tanto fílmica quanto histórica.

Além de discutir a visão do historiador a respeito do cinema como fonte e buscar entender como seu o desenvolvimento narrativo de ambos, a pesquisa se propõe a perceber uma ligação entre as narrativas cinematográficas e históricas, como elas, dentro do meio de legitimidade de cada uma, foram elaborando o ofício de esculpir o tempo e o espaço. Para isso será discutido um paralelo entre o processo de montagem no cinema e o processo de seleção e de escrita do historiador.

Por mais discutível que seja a distinção entre ficção e documentário, não há como ignorar sua existência. Então é preciso compreender alguns aspectos da trajetória da prática documentária e as discussões levantadas pelos autores mais representativos das principais tendências. No segundo capítulo entra a discussão sobre a possibilidade ou não de uma representação da realidade por meio do documentário e como diferentes conceitos a respeito desse assunto foram e vêm sendo erguidos. Além disso, analisaremos os elementos que atuam na legitimação do cinema documentário como tal. Para isso, foi estabelecido o diálogo entre a teoria de Bill Nichols com a de Michel de Certeau. Pois o primeiro disserta sobre os componentes legitimadores do cinema e o segundo, da história. E daí, observamos as interligações desse processo nos dois meios.

Os dois primeiros capítulos servirão de base teórica para o terceiro por subsidiarem a análise realizada no terceiro capítulo, no qual o fazer documentário do cineasta Eduardo

Coutinho será apresentado. Serão vistos o seu percurso dentro do meio audiovisual e o lugar ocupado pelo seu trabalho na história do documentário brasileiro, além dos princípios e metodologias seguidos pelo cineasta ao longo dos anos, o aprimoramento de alguns recursos e o abandono de outros.

A partir do filme *Cabra Marcado para Morrer*, será analisado o processo de reconstrução das histórias por meio da memória. O assunto será centrado em como os personagens vão (re)visitando suas lembranças, como estas atuam no presente de cada um e como o diretor monta a obra a partir dos fragmentos de memória.

A discussão da memória será realizada especificamente com o *Cabra* por acreditar ser esse o seu ponto mais forte. Há um fato comum envolvendo a todos os participantes, inclusive o diretor. Dessa forma, é possível estabelecer como um mesmo evento se apresenta a pessoas diferentes, como essa representação se apresenta nos fragmentos de lembrança de cada um, inclusive do diretor e do próprio filme, uma vez que este é personagem da trama, o que levanta o interesse de saber como o *Cabra/1964* relaciona-se com *Cabra/1984*. Uma vez que o primeiro serve como material base para a rememoração dos personagens para a realização do segundo.

Em seguida, o debate versará, com base no filme *O Fim e o Princípio*, a respeito da oralidade e da narrativa. Será examinado o processo de escolha dos personagens, que levou Coutinho a preferir os mais velhos como os contadores. A discussão sobre oralidade foi eleita para entrar nesta passagem por conta da, como diz o próprio Coutinho, riqueza verbal contida neles. São pessoas analfabetas, sem contato com a cultura escrita, e talvez por isso tenham desenvolvido uma linguagem plena de expressões, de uso de palavras antigas. Os personagens da obra não conviveram com o cinema, a televisão e o vídeo, porém suas falas trazem consigo imagens de grande significado e beleza.

Já a narrativa será debatida também a partir de *O Fim e o Princípio*. Assistindo ao filme, lembrei-me do texto de Walter Benjamin sobre o narrador. Como o processo de narração está vinculado proporcionalmente à experiência do indivíduo e como esse dom narrativo está se perdendo ao longo do tempo. Ora, justamente nas pessoas mais velhas foi identificado o domínio do fluxo narrativo. Eles eram quem detinham uma melhor desenvoltura para contar histórias. O cineasta Eduardo Coutinho justificou ter escolhido o Nordeste como locação por ser nesta região onde se encontra uma “invenção verbal”, algo que ele considera em vias de extinção. Será que isso está relacionado à perda da experiência refletida por Benjamin? Foram essas perguntas que me fizeram associar a discussão sobre narrativa a *O Fim e o Princípio*.

Acredito que os princípios utilizados pelo cineasta Eduardo Coutinho contribuem para a discussão histórica, em especial para os assuntos abordados pelos historiadores que usam fontes orais. Essa foi a opção que acabei encontrando para relacionar a história com o cinema. Após procurar formas de traçar esse estudo, foi a possibilidade de discutir a teoria histórica por meio do cinema que me conquistou. Talvez não seja o caminho mais fácil ou o que traga mais respostas. Mas qual o é?

*Um homem conta tantas vezes suas histórias, que se torna uma delas.  
Elas vivem após sua morte. E, desse modo, ele se torna imortal.*

*Peixe Grande e suas histórias maravilhosas, direção: Tim Burton, ano: 2003*

## **1. O cinema e a história**

### **1.1 Encontros entre sombras e luzes**

A aproximação do cinema com a história vem sendo construída gradualmente. Oficialmente, o cinema é derivado das exibições públicas, datadas em 1895, realizadas na França, pelos irmãos Auguste e Louis Lumière, aos quais se atribui, com contestações, a invenção do equipamento técnico que gravava e projetava imagens animadas, o chamado cinematógrafo. Imerso no período da revolução industrial, o cinema não foi alçado, de imediato, à categoria de arte.

Nesse período, o pensamento histórico recebia grande influência da Escola Metódica<sup>2</sup>, orientadora de uma pesquisa científica cuja proposta era o alcance da objetividade absoluta. Esse rigor era garantido por meio dos documentos; e documentos escritos, pois estes asseveravam a verdade e estavam livres das fragilidades existentes em outros produtos. A História, para os seguidores desse pensamento, já estava dada, pronta, com estrutura definida. Cabia ao pesquisador encontrá-la.

O desprezo, apontado comumente como a posição do historiador perante o cinema, era um reflexo do sentimento da sociedade. A imagem cinematográfica não era cogitada como fonte histórica, assim como as demais criações humanas não-escritas, e nem possuía autoria por ser produzido por uma máquina, esta ficava à frente do homem. Depois, o roteirista foi identificado como autor do filme; aquele que ficava atrás da câmera, manipulando-a não era reconhecido, e sim qualificado como — segundo Marc Ferro (1992: 83) — um “caçador de imagens”.

A aceitação do roteirista como instituidor da obra revela como a escrita manteve ao longo do tempo uma relação imbricada com o ofício histórico uma vez que é a demarcadora

---

<sup>2</sup> Embora alguns textos apresentem a denominação “escola positivista”, o termo aqui utilizado será o de Escola Metódica, em consideração aos argumentos de Guy Bourdê e Hervé Martin. Segundo os autores, o uso da expressão “positivista” é abusivo, uma vez que o pensamento histórico influenciado pelo positivismo admitia ao historiador ir além dos documentos, algo contrário à posição da Escola Metódica. Acredito que o emprego aqui escolhido não trará prejuízos à escrita do trabalho, tendo em vista o sentido amplo que tomou conta da palavra “positivismo”.

entre Pré-História e História. Se a fonte não pertencesse a “esse grupo” era considerada frágil, incapaz de proporcionar sustentação científica para o discurso histórico.

Porém os pensamentos não ficam presos a correntes. Não é porque em determinada época, o pensamento histórico dominante era o da Escola Metódica que inexistiam discussões sobre o desejo de ir além das fronteiras, mesmo que ainda existam resquícios de uma busca à objetividade. Em 1898 — cinco anos depois das exhibições dos irmãos Lumière — foi publicado um texto cujo título era *Une nouvelle source de l'histoire: création d'un dépôt de cinematographie historique*. Apesar do que o título pode aparentar, o artigo não foi criado por um historiador, mas pelo câmara polonês Bolelas Matuszewski. O seu interesse não era fortuito, ele integrava a equipe dos irmãos Lumière e pretendia, além de divulgar o cinema, defender o valor da imagem em movimento, cuja produção revela um registro “verídico e infalível” (KORNIS, 1992: 240).

O pensamento de Matuszewski trazia consigo uma crença comum aos metódicos. Para ele, as imagens animadas realizadas pelo cinematógrafo eram exatas e fiéis ao evento filmado. Isso revela a busca de uma realidade que poderia ser restituída em sua íntegra e, por isso, deveria ser criado, de acordo com suas palavras, um “depósito de cinematografia”, com a seleção dos registros dos acontecimentos mais importantes da sociedade. É importante salientar que o autor estava analisando exclusivamente os documentários, que, além de ser o predominante no cinema da época, garantia, para ele, a veracidade dos fatos, por não ter um enredo inventado, imaginado.

Os registros apontam que décadas mais tarde, um grupo de historiadores defendeu o uso do filme como documento histórico. Essa proposta foi apresentada nos encontros do Congresso Internacional das Ciências Históricas, realizados entre 1926 e 1934. Seus argumentos estavam voltados aos chamados filmes de atualidade — posteriormente conhecidos como cine-jornais. Eram excluídos os filmes ficcionais e documentais. Mesmo tendo essa perseguição ao real, ao objetivo, o que denota uma certa presença do pensamento da historiografia metódica, não há como negar uma fresta que se abre em relação à existência de novas possibilidades. Já circulava nesse período os questionamentos dos que ficaram conhecidos como “os annales”.

Era o momento no qual essa história metódica passava por questionamentos. Novas discussões começaram a repercutir a partir do lançamento da revista *Annales d'Histoire Economique et Sociale*, que acabou denominando uma corrente histórica: a Escola dos Annales. Fundada em 1929, a publicação estabelecia um diálogo com as demais ciências sociais e, anos mais tarde, seria a propulsora de um centro de estudos.

Essa interdisciplinaridade provocou um novo olhar a respeito da teoria e da prática históricas. A fonte, antes detentora de verdade e soberania, passou a ser um produto criado pelo ser humano passível de desvios, decorrentes da incompletude própria da alma humana. Esse novo ângulo percebe as fragilidades — antes apontadas nos documentos não-escritos e que passaram a rondar todos os tipos de documentos — não como falhas a serem extirpadas, mas como inerentes ao ser humano, portanto inerentes à história.

Essas reflexões acarretaram uma série de revisões nos conceitos próprios da História, como o de documento. A questão não era somente baseada nas informações oferecidas pelo documento, mas incitar a curiosidade de saber de onde ele veio, quem o produziu, em quais condições foi produzido. A fonte tem muito a dizer. A proposta dos “*Annales*” era o de fundamentar um diálogo entre fonte e historiador.

A partir dessa postura, novos objetos foram reconhecidos como possibilidades de instrumentos no fazer histórico, inclusive o cinema. E um dos apontados como responsável, dentro do campo da chamada nova história, por estreitar a relação entre cinema e história foi Marc Ferro. Embora outros autores, em datas até anteriores, tenham contribuído para o debate, Ferro possui o maior reconhecimento, sendo muitas vezes aclamado — pelos que saem em busca de uma origem — como pioneiro.

O trabalho de Ferro possui um caráter inovador, argumentações consolidadas e intrigantes. Mas não se pode deixar de apontar a instituição ao qual estava ligado — a dos *Annales*, chegando a ser co-diretor da *École des Hautes Études em Science Sociales*, um dos frutos da revista — o que lhe conferiu legitimidade. Sem encontrar um espaço na área acadêmica, Ferro foi auxiliado pelo historiador Fernand Braudel, integrante da denominada “segunda geração dos *Annales*”. Ferro participou ativamente desse movimento provocador de um arejamento nas idéias referentes à teoria e prática históricas, integrando a obra *Faire de l’histoire: nouveaux objets* — obra de três volumes organizado por Jacques Le Goff e Pierre Nora e considerado por Ciro Flamarion (1997: 204) um “texto-manifesto da chamada Nova História”.

Em 1968, escreveu na publicação dos *Annales* o artigo *Société du XX<sup>e</sup> siècle et histoire cinématographique*, cujo discurso atentava para a importância de um novo repertório teórico que pudesse compreender novos tipos de documentos e suas novas linguagens. O seu texto mais conhecido é *O filme: uma contra-análise da sociedade*, publicado inicialmente, em 1973, na revista *Annales* e republicado, no ano seguinte, no já citado *Faire de l’histoire: nouveaux objets*. Como Ferro não aprofundou o assunto em livros — sua produção sobre

cinema consiste basicamente em artigos e coletâneas —, é neste escrito onde são apresentados os argumentos norteadores de seu posicionamento sobre o encontro entre história e cinema.

Outra característica importante, e a mais preciosa em minha opinião, para a validade do exercício de Ferro é a explanação desse contato da história com o cinema ter sido realizada de forma sistemática, constante e apaixonada; já que ele próprio realizou alguns filmes. Concomitantemente à sua integração no movimento dos Annales, dirigiu uma série de curtas-metragens — intitulada *Images de l'histoire* — para a Pathé-Cinéma.

Neste trabalho, o historiador foi desafiado a lidar com a narrativa do filme, assim como lida com a narrativa da história. Em entrevista para a Cahiers du Cinéma, Ferro relembra o processo de construção da obra *Algérie 1954, la revolte d'un colonisé*. Diante da impossibilidade de uma abordagem científica que abarcasse a totalidade do regime colonial da Argélia, o historiador recorta o tema a partir da revolta de um colonizado. Pinçando esse quadro, foi possível descrever a situação da região, não do ponto de vista dos franceses, mas dos árabes. No filme, são mostradas as diferenças e as fronteiras separatistas entre a Argélia francesa e a Argélia árabe. Ferro demonstrou preocupação em escolher uma sonorização condizente com a perspectiva do filme e com as imagens selecionadas.

Marc Ferro então conclui sua recordação sobre os filmes realizados como uma escrita de um historiador influenciado pela idéia dos “*Annales*”, interessado em colocar face a face o discurso imagético com o discurso escrito. Ele assinala a preocupação em ultrapassar na narrativa fílmica o aparente, assim como busca nos textos escritos. O historiador realizou outras produções, tanto voltadas para o cinema como posteriormente para a televisão.

### **:::história e cinema segundo Marc Ferro**

Marc Ferro destina uma crítica feroz aos historiadores, que se instalam em redomas de vidro e decretam “Aqui estão minhas referências, aqui estão minhas provas” (1992: 83). Essa cegueira relegou o cinema de tal forma que este não pertencia sequer à lista das fontes mais desprezíveis. Dessa constatação, vem a sua frase “o filme não faz parte do universo mental do historiador” (ibidem: 79).

O pesquisador, por um ato inconsciente ou movido por causas complexas e difíceis de serem relacionadas, recusa a imagem e a sua nova linguagem como meios de interpretação do mundo. Para Ferro, essa postura é contraditória — já que o historiador tem imbricado em si curiosidade e interesse suficientes para desbravar novos domínios — e, simultaneamente, reveladora.

A escolha de fonte e de método nunca foi realizada de forma ingênua e casual. Ela é resultado da época e do objetivo do historiador. A história tradicional esteve ligada aos grandes acontecimentos, aos imponentes personagens e manteve ligações com as classes dominantes. A história dos vencedores era a que prevalecia. As documentações, segundo Ferro, acabam tornando a mesma forma hierárquica que a sociedade na qual ela está inserida. Elas também são classificadas de acordo com os interesses das classes dirigentes. A recepção do historiador ao advento do cinema, portanto, é um de tantos reflexos dessa submissão ao Estado.

Como o cinema era considerado uma forma de “cultura popular”, “um passatempo para iletrados” (ibidem: 83), não servia para a elite. O historiador seguiu a corrente, alegando inicialmente não poder citar como fonte algo considerado sem autoria e depois argumentando não poder lidar com documentos cuja reunião de informações são dadas por montagens, truques. Para Ferro, esses truques permeiam todos os tipos de fontes; os filmes somente os evidenciam, e mais: desvelam o invisível.

O cinema possui a força de trair. Mesmo sendo produzido a fim de satisfazer poderes políticos, de servir a determinadas ideologias e que tudo isso seja sutil e oculto, ele revela o não-dito. Não há como ter controle absoluto sobre a imagem; ela escapa, denunciando os lapsos do realizador. Esse aspecto torna possível o denominado por Ferro como uma contra-análise da sociedade. Por mais pretensa fidelidade à representação desejada, a obra revela sua época e seus interesses e mantém contato com o mundo no qual está envolta. Assim como o historiador não pode apreender a completude de um acontecimento, o cineasta não pode abarcar todas as significações do filme. O autor percebe na imagem uma singularidade, a capacidade de revelar lapsos em intensidade maior do que as demais fontes. É preciso o historiador estar atento a esse fluxo e ver a “realidade” que está se revelando por trás da representação da imagem.

Para executar essa análise, é necessário ver o documento dentro de seus elementos cinematográficos — planos, montagem, sonorização — mas também ir além deles, analisar a conjuntura no qual está envolvido, identificando o autor, o local de produção, o espectador, o regime de governo. Esse percurso de investigação excede a obra e chega na representação pretendida pelo filme, no diálogo estabelecido por ele com o mundo. Segundo Marc Ferro, é somente um ponto de partida para se chegar a um universo amplo, repleto de significações a serem lidas. De acordo com ele, é preciso:

Partir da imagem, das imagens. Não buscar nelas somente ilustração, confirmação ou desmentido do outro saber que é o da tradição escrita. (...) Resta agora estudar o filme, associá-lo com o mundo que o produz. Qual é a hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História. E qual o postulado? Que aquilo que não aconteceu (e por que não aquilo que aconteceu?), as crenças, as intenções, o imaginário do homem são tão História quanto a História. (ibidem: 86)

Ao considerar o imaginário como próprio da História, por ele revelar parte do homem e de seu mundo — tanto pessoal quanto social —, Ferro propõe a quebra de fronteiras entre ficção e documentário. Essa proposição também foi sugerida pelo sociólogo Edgar Morin. Em 1956, ele escrevia de forma elucidativa ser o imaginário parte constitutiva da realidade humana. Por isso, ao invés de uma relação competitiva e oponente, o dito real e o dito imaginário possuiriam uma relação de complementaridade.

Morin também colocou em prática seus conceitos em filmes. Anos depois, em 1960, realizou *Crônica de um Verão*, em parceria com Jean Rouch, sua primeira obra cinematográfica, considerado marco do denominado “cinema verdade”. Verdade não por levantar uma restituição completa sobre algum fato, mas por abordar a verdade, na qual acreditavam que existia, do encontro. No filme, os diretores, a partir de perguntas simples tais como “você é feliz?” e posteriormente tocando em assuntos sobre política e racismo, mostram uma nova relação entre entrevistador e entrevistado.

“Rouch e Morin se defrontaram com uma dialética do verdadeiro e do falso que abriu perspectivas inusitadas para o documentário em som direto” (DA-RIN, 2004: 154). Aliás, Consuelo Lins acredita ser *Crônica de um Verão* a influência para a metodologia de Eduardo Coutinho em *Cabra Marcado para Morrer* e para suas obras posteriores. O que a produção de Rouch e Morin propõe ao mostrar a interação entre realizadores e personagens é a dose de encenação existente nas inter-relações humanas. E isso acaba por fragilizar as fronteiras entre documentário e ficção.

Aliás, o pensamento de Marc Ferro não privilegia o cinema não-ficcional como melhor instrumento para a história por conta de seu pretense privilégio de captar a realidade tal como ela é. A esse respeito, o autor afirma que o real dos documentários e dos noticiários não possui maior realidade que a dos romances. Tanto o cinema ficcional quanto o documental seriam reveladores de sua época. Ambos são construções relativas a um ponto de vista.

Marc Ferro buscou aplicar as teorias dos “annales” em seus escritos sobre o cinema e para o cinema, apresentando uma nova visão a respeito da História. A sua proposta permite

uma possibilidade de leitura histórica por meio da leitura cinematográfica. Seu método não é único. Dentro do universo da leitura histórica através do cinema, existem tantos outros caminhos a serem eleitos. O historiador atenta para o aspecto de sua análise não ser semiológica. Sua apreciação não está voltada à questão estética ou à história do cinema. Ele trata a imagem cinematográfica como produto, cujas significações vão além das cinematográficas e chegam a revelar o âmbito sócio-histórico que o legitima. Ou seja, a obra cinematográfica é vista como um documento histórico capaz de revelar a sociedade.

Nesse aspecto, Siegfried Kracauer também acredita ser o cinema revelador da sociedade, ou de pelo menos das tendências psicológicas da época na qual foi realizado o filme. A partir de análises do cinema germânico realizado no período entre 1918 e 1933, ele buscava explicações para as tendências que davam indícios do que estava por vir: o domínio do nazismo. De acordo com o seu conceito, as produções revelam a mentalidade dominante de uma nação.

O teórico alemão apontava duas razões para ser o cinema reflexo de uma “história psicosociológica”, chegando até a desvelar processos mentais ocultos. A primeira porque as películas não resultam de uma obra individual. São muitas as pessoas envolvidas no processo de produção, filmagem e edição de um filme. A segunda característica destacada é que os filmes destinam-se a uma multidão anônima. As obras, então, são produtos feitos para satisfazer os desejos da massa. Películas *hollywoodianas* ou nazistas seriam, então, reflexos dos desejos do público.

Dessa forma, tanto o cinema ficcional quanto o documental poderiam ser instrumentos de análise do “mundo visível em sua totalidade”, pois ambos exibem elementos do mundo do qual representam. Kracauer acreditava ser o cinema capaz de capturar a realidade. O teórico salientava a importância do estudo de uma história psicológica, haja vista que esta era ignorada pelos historiadores. Essa desconsideração, segundo ele, era grande responsável pelas lacunas existentes no conhecimento histórico.

De tal manera, detrás de la historia evidente de los cambios económicos, de las exigencias sociales y de las maquinaciones políticas, existe una historia secreta que abarca las tendencias íntimas del pueblo alemán. La demostración de esas tendencias por medio del cine alemán puede contribuir a la comprensión del poderío y la ascensión de Hitler. (ibidem: 19)

Mais recentemente, Ciro Flamarion Cardoso realizou alguns estudos sobre o cinema. O historiador comenta sentir no discurso dos historiadores que se propõem a falar sobre o cinema “uma ausência de tratamento sistemático do tema” (1997: 205). Para ele, é preciso ir

além do filme, fazendo uma análise do filme em relação à época na qual foi produzido. O autor apresenta como proposta de metodologia o estudo do cinema sob o viés da semiótica e estabelece um conjunto de procedimentos para atingir tal objetivo.

O historiador lança algumas questões que julga necessárias para orientar o pesquisador. É necessário definir como se dará o estudo do filme, se como fonte histórica a fim de auxiliar um estudo não especificamente relacionado à história do cinema ou se a própria obra será o tema de pesquisa. O estudioso precisa ter em mente se vai examinar uma ou várias produções e se irá se debruçar sobre o filme completo ou a trechos da obra. O tipo de filme também indica o método a ser utilizado, pois é preciso estar atento às variações da linguagem cinematográfica. De acordo com Flamarion, não há como escapar da análise dos aspectos narrativos da obra, uma vez que a narratividade é comum a qualquer obra discursiva.

Daí, ele vai desmembrando elementos a respeito do filme, tais como subtexto, contexto e linhas narrativas. Além do enredo principal, uma obra exibe temáticas paralelas. É importante então identificá-las e esquadrihá-las. Para então partir para a investigação da inter-relação das circunstâncias que acompanham a produção, avaliando não somente o contexto histórico, mas também as movimentações ocorridas no meio cinematográfico. Assim, é possível situar o lugar ocupado pela obra.

Amparado por essas informações, o pesquisador terá ferramentas para se inclinar sobre a sintaxe narrativa do filme, observando não somente imagens e falas, mas o som como o uso da música, por exemplo. “Trata-se de um emprego muito sofisticado e eficaz tanto da trilha sonora quando dos eventuais silêncios introduzidos na mesma” (CARDOSO, 1997: 223).

Em seu livro *Narrativa, sentido, história* (1997), Ciro Flamarion Cardoso expõe detalhadamente a sua técnica de análise da sintaxe narrativa fílmica. Ele vai decompondo unidades narrativas em função da montagem desenvolvida na obra e vai descrevendo cada cena, apontando também as entradas e saídas de som externo. Para o historiador, cada componente por ele indicado revelam os sistemas de significação atribuídos à produção fílmica. E eles são reveladores do processo de representação da cultura, da sociedade e da história.

De um modo ou de outro, os autores aqui levantados influenciam a escrita desta pesquisa. Apesar dos contrastes, das divergências, das críticas de um teórico a respeito de outro, os pensamentos apresentados instigaram reflexões, contribuíram para o meu pensar cinema e, sobretudo, para as minhas dúvidas. E isso pode mostrar o quanto as diferenças manifestam-se importantes para a construção do conhecimento

## 1.2 As escritas cinematográficas

Quando se pensa em cinema, geralmente vem a idéia de projeção de imagens em movimento. Mas esse pensamento remete a tão longe que acaba se afastando e chegando à explanação da alegoria da caverna, imaginada por Platão, que é o relato de uma projeção em uma sala escura. Dessa forma, percebe-se o quanto é antiga a necessidade humana de alimentar a alma, iludindo os olhos. “Quanto mais os historiadores se aprofundam na história do cinema, na tentativa de desenterrar o primeiro ancestral, mais eles são remetidos para trás, até os mitos e ritos dos primórdios” (MACHADO, 1997: 14).

Se por acaso, for realizada a ligação do cinema como técnica, essa visita também leva longe; alude ao teatro de luz e sombra, e até mesmo ao desenvolvimento de aparelhos para pesquisas científicas referentes ao funcionamento da retina ou à análise da decomposição dos movimentos. A história das imagens perde-se no tempo. O cinema vem a ser fruto de um longo percurso. Mas aqui o cinema será tratado a partir de seu marco oficial, com a projeção dos irmãos Lumière. Os próprios não viam futuro artístico ou comercial para o invento, viam nas imagens projetadas pelo aparelho uma serventia para pesquisas científicas.

O cinema foi ocupando então um lugar considerado “menos nobre” circulou em locais marcados pela violência e pela prostituição. Era utilizado como coadjuvante em atrações circenses e apresentações mambembes.

No período que vai de 1895 (data das primeiras exibições públicas do cinematógrafo dos Lumière) até meados da primeira década do século seguinte, os filmes que se faziam compreendiam registros dos próprios números de *vaudeville*<sup>3</sup>, ou então atualidades reconstituídas, *gags* de comicidade popular, contos de fadas, pornografia e prestidigitação (ibidem: 80).

Desprezado, então, pelos representantes da “cultura oficial”, por permear ambientes ligados à marginalidade e à prostituição, o cinema ficou restrito às periferias. Um pequeno mercado começou a se formar constituídos de industriais e pessoas da pequena burguesia que realizavam os filmes. A reação daqueles que prezavam a moral e os bons costumes começaram a preocupar os investidores do setor. O cinema precisava conquistar um novo público que o legitimasse como arte de elevada grandeza e garantisse alta rentabilidade. Daí,

---

<sup>3</sup> Espécie de espetáculo de variedades, que combina teatro, danças, músicas e pantomimas.

começa a ser discutido o desenvolvimento narrativo do cinema, o cinema como mimese da realidade.

Em meio a palavras, o cinema surgiu como um desafio: como fazê-lo “falar” se nele somente continham imagens em movimentos? Ou a pergunta poderia ser: como domar essa novidade? A princípio, o jeito foi tatear uma solução com base na linguagem de outras manifestações artísticas. Após servir de atração em feiras, veio a mobilização de elevá-lo à categoria de “arte culta”. Para isso, as extravagâncias dos primeiros filmes precisavam de abandono. Os esforços seriam a fim de favorecer uma aproximação com o grupo representativo da cultura oficial e torná-lo compreensível para esse público.

Os diretores começaram a perseguir um tom naturalista às suas obras. Vem o cinema como mimese da realidade. “Toda a exuberância e toda a esquizofrenia de um cinema de fuga e desterritorialidade se estreitam no reconhecimento da culpa e na purgação pela representação da cena da verdade (...)” (MACHADO, 1997: 84). As primeiras produções com intuito narrativo condizente com o vivido baseiam-se em reconstituições de eventos. Porém, na época, não eram consideradas ficções, por conta do enredo não partir do imaginário e sim de fatos ditos reais. Esse foi um dos passos encontrados para contar histórias com efeito de realidade e convocar o espectador para ser a testemunha. Outro tipo de filme frequente eram dramas com temáticas conhecidas e incrustadas no imaginário, como histórias religiosas e fábulas.

As primeiras obras cinematográfica possuíam durações bastante curtas, com o enredo ocupando um único plano. A formação de histórias mais longas era feita a partir do encadeamento de quadros sucessivos, autônomos — sem correspondência entre si — e separados por intertítulos como se fossem atos de peças teatrais. Essa montagem acontecia de maneira descontínua, culminando em um resultado confuso, com lacunas temporais e espaciais e legendas sem vínculo com a imagem.

E para complicar ainda mais, cada quadro era comercializado separadamente. Assim os exibidores compravam os fotogramas que quisessem e juntava-os como bem entendessem. De modo ser comum a montagem de filmes com quadro realizados por diretores diferentes e com atores distintos. Existiam espalhadas diversas versões de um “mesmo filme”. Essa sucessão desordenada de imagens contribuía para verdadeiros saltos de tempo e de espaço. Por maior que fosse o empenho dos exibidores para desvincular o cinema às feiras de atração, a influência narrativa era ligada às culturas ditas populares.

Os comentadores atribuem esses traços de descontinuidade narrativa ao fato de que os modelos dos cineastas não eram o romance do século XIX ou o teatro clássico, mas antes o *music-hall*, o *vaudeville*, a história em quadrinhos, os espetáculos de lanterna mágica, de circo, de teatro popular. (VANOYE; GOLIOT-ÉTÉ, 1994: 25)

Essa situação oficialmente se estende até 1907, quando é implementada uma mudança na relação comercial. As cópias passaram a ser não mais vendidas, mas alugadas, com as seqüências completas. Os exibidores estavam proibidos de alterar a ordem dos fotogramas. Com essa proposta, ao cinema é garantida ao menos uma estabilidade no seu contar histórias. Mas a determinação ainda não assegurava uma narrativa coesa. Para o público que daria a legitimidade de arte, o cinema permanecia confuso devido às suas descontinuidades.

Agora, era necessário resolver mais um problema e encontraram a solução por meio da presença de um narrador. Tendo em vista que o cinema ainda era mudo<sup>4</sup>, esse “personagem” ficava na sala de cinema explicando o filme. Pois a câmera era fixa e em plano geral, o que permitia à câmera revelar todo o espaço da cena. Os atores entravam e saíam de cena como no teatro. Como a imagem era ampla e toda a ação acontecia em enquadramento fixo, o olhar do espectador não era direcionado. Por isso, a presença do narrador foi colocada como obrigatória e tinha amparo legal. Cabia a ele orientar o público, destacando as partes mais significativas para o entendimento da história. Essa situação era comum, principalmente nos Estados Unidos, e visava através do discurso verbal controlar esse objeto selvagem que era o cinema.

O ser humano ainda não tinha encontrado o cinema. Constituíam um exercício doloroso para o diretor fazer com que a seqüência de imagens em movimento produzisse sentido por si só, que se bastasse. A palavra se fazia necessária. Mas a presença do “orientador cinematográfico” apresentava-se incômoda, direcionava a atenção do público e impossibilitava um contato íntimo das pessoas com as imagens. Ainda não era esse o modelo ideal para o cinema. Ele precisava ser autônomo, resolver-se sozinho, desenvolver seus próprios recursos.

De acordo com Arlindo Machado, os primeiros registros de experimentação a fim de linearizar a narrativa vieram da Inglaterra. Corta-se uma cena, insere-se outra imagem. Os quadros, antes autônomos, começam a interagir entre si. O empreendimento se volta a criar

---

<sup>4</sup> Arlindo Machado não compactua da idéia de um cinema mudo. Para ele, a arte sempre esteve vinculada ao som. Seu argumento segue desde os locais de exibição dos primeiros filmes, os vaudevilles, aos acompanhamentos musicais soados nas salas escuras. “A diferença era que o som, em vez de ser gravado para posterior reprodução, era produzido ao vivo por pianistas, organistas, cantores e até orquestras completas.” (1997: 158)

uma unidade e não partes isoladas que se juntam. As cenas, ao invés de serem filmadas em uma única tomada, vão se desdobrando, construídas em fragmentos a serem conciliados posteriormente.

Entretanto, a reposição desses pedaços não se dava harmoniosamente. Faltava ainda alguma coisa. Os acontecimentos perdiam continuidade, as mudanças de cenas eram abruptas, os saltos temporais e espaciais ainda marcavam presença. A proposta de um discurso naturalista do cinema não havia sido alcançada. O próximo passo então deveria ser no sentido de suavizar os cortes, tornar tempo e espaço contínuos, orientar o olhar do espectador.

O desenvolvimento da narrativa cinematográfica, hoje natural, teve um percurso gradual. Tantos diretores quanto espectadores estavam diante de algo novo, selvagem, que ainda estava procurando um lugar no mundo para se encaixar. Era preciso entender essa experiência nova e estranha.

O desenvolvimento da narrativa cinematográfica clássica, da forma como a vemos hoje em muitos filmes, é atribuída ao diretor cinematográfico norte-americano David Llewelyn Wark Griffith, conhecido como D. W. Griffith. Com experiência como roteirista e diretor de grandes companhias cinematográficas, como a *Biograph*, ele chegou a produzir mais de 400 curtas-metragens. Grande parte desse material é realizada sob os moldes do “cinema primitivo”, com enquadramento fixo e com entradas e saídas de atores seguindo o padrão teatral.

Mas esse exercício contínuo permitiu a elaboração de vários experimentos a partir dos elementos básicos da cinematografia. Griffith não inventou nenhuma técnica que não havia sido experimentada anteriormente, porém seu reconhecimento deve-se à forma com a qual utilizou certos procedimentos a fim de dar expressão à nova linguagem. O ano considerado marco do encontro de uma forma narrativa para o cinema é 1915, por conta do lançamento do filme *O nascimento de uma nação* pela Produtora Mutual. Além da chancela de uma companhia cinematográfica, Griffith buscou uma linguagem e uma temática condizentes com os ideais burgueses. A obra relata a guerra civil norte-americana e causa ainda hoje polêmica sob alegação de conter uma visão preconceituosa a respeito dos negros.

A Griffith é concedida a popularização da montagem paralela, que consiste basicamente na intercalação de duas ou mais cenas correspondentes a lugares diferentes, e assim vão sendo intercaladas no decorrer do filme, sugerindo ações simultâneas. O diretor trabalhou com a aproximação da câmera, em plano americano, no qual os personagens são mostrados da cintura para cima, e diferentes ângulos de uma mesma cena. A maneira como utilizou esses recursos possibilitou um envolvimento do espectador com o filme. O próprio

cineasta alega ter em sua escrita fílmica a influência do romancista Charles Dickens, principalmente na flexibilidade da câmera, que pode, além do papel do espectador ficar na posição do personagem.

Para Arlindo Machado, a feitura da montagem paralela e de outras façanhas a ele concedidas não é surpreendente, original; aconteceria inevitavelmente por conta do percurso que vinha sendo construído. Griffith atuou no sentido de reunir e aprimorar experiências anteriores de outros diretores. Mas foi a partir da obra do cineasta que se viu que a linguagem cinematográfica não é composta de meras junções de imagens; elas precisam se relacionar e criar um efeito psicológico no espectador.

O cinema não passou apenas a falar, mas começou a modular sua voz de forma a estimular emoções no espectador. E o responsável pelas nuances da narrativa seria o processo de montagem; a depender do uso que se faça dela, tem-se o fluxo narrativo e a tensão dramática. A partir da repercussão dos filmes de Griffith, os diretores consolidam o tom naturalista, o encadeamento das cenas, a interpretação mais contida dos atores. E assim, o cinema aproxima-se da realidade, torna-se uma “janela do mundo”. A narrativa cinematográfica “clássica”, como foi denominada, é solidificada principalmente nos Estados Unidos. Doma-se a fera. E agora ela serve à indústria.

Tendências contrárias a esse classicismo surgem principalmente vinculadas aos movimentos vanguardistas dos anos 20, como o impressionismo, o dadaísmo, o surrealismo e o expressionismo. Estes propõem a ruptura de um modelo específico de representação da realidade. Afinal, ela pode tomar tantas outras formas. Mas a influência renascentista de representação da realidade colocou o cinema de vanguarda à margem. Embora suas influências sejam sentidas até hoje no sentido de diluir essa perseguição à mimese e dar mais liberdade ao cinema.

### **:::a montagem segundo os cineastas soviéticos**

São as práticas e as teorias do cinema soviético, também dos anos 20, que alcançam maior repercussão e são as orientadoras desta pesquisa pela contribuição a respeito do uso da edição e as reflexões decorrentes deste assunto. Seus representantes foram pessoas que pensaram a montagem fazendo cinema e pensaram o cinema fazendo montagem. Os pensamentos desses cineastas/teóricos mostram-se importantes por conta da idéia de cinema estar aliada à construção. As imagens por si só não produzem sentido, mas a junção entre elas determina a intenção do realizador.

Apoiado pelo Estado, com o interesse de usá-lo como veículo de ensino e propaganda, o cinema russo tem o seu projeto de nacionalização decretado em 1919. Alguns cineastas se voltam para a feitura e a discussão da ficção, como Vsevolod Pudovkin e Sergei Eisestein; outros, para o documentário, cujo nome mais relevante é Dziga Vertov<sup>5</sup>. Em comum, irão analisar as possibilidades do uso da montagem no cinema.

Considerado “inaugurador da teoria da montagem” (XAVIER, 2005: 46), Lev Kuleshov, influenciado por uma atitude empirista, efetuou diversas observações em relação à metodologia dos filmes e às reações da platéia. Para ele, o cinema tinha como fundamento monitorar os processo mentais do espectador através de estímulos visuais. A montagem tinha o poder de, ao contrário das outras artes, ordenar fragmentos, transformando-os em seqüências rítmicas e com sentido. Não seriam as imagens por si só provocadoras de tensão no espectador, mas a técnica de organizá-las.

A fim de provar sua argumentação, o pesquisador realizou uma experiência cuja estratégia era entremear o mesmo plano da feição inexpressiva de um ator com três imagens distintas: um prato de sopa, uma mulher e um caixão com uma criança morta. A cada “combinação”, surgia uma interpretação diferente do espectador. O rosto encadeado com prato de sopa induzia o significado de fome; já com a mulher, indicava ternura; e com o caixão, tristeza. A esse teste, foi dado o nome de “efeito Kuleshov”. Dessa forma, o cineasta argumentou que a necessidade da montagem não está somente no corte de uma cena para outra a fim de evidenciar uma mudança de ângulo; ela possui o poder de influenciar a resposta do público.

O “efeito Kuleshov”, bastante repercutido na União Soviética, foi divulgado pelo seu aluno Vsevolod Pudovkin. Adepto de uma estética realista, o teórico e cineasta compara o fotograma do cineasta à palavra do escritor. São as matérias-primas de seus criadores, porém soltas não revelam propósito. A pensar dessa forma, ele expõe sua opinião no tocante ao cinema como discurso tanto quanto a escrita. No entanto, cada um com suas particularidades, suas ferramentas e seus recursos. Assim como a forma de escrita delineia o estilo do escritor, o método de montagem demonstra a individualidade artística do diretor. Não somente a literatura prestou de elemento comparativo para Pudovkin. É constante sua citação ao teatro, de onde ele estabelece as diferenças em relação à manipulação do tempo e do espaço, as orientações ao diretor e ao ator sobre as particularidades do cinema.

---

<sup>5</sup> O pensamento de Vertov será discutido mais adiante no capítulo dedicado ao cinema documental.

A colocação de Pudovkin se faz interessante por integrar a arte cinematográfica como uma manifestação artística e ideológica, não isola o cinema. Ao estabelecer comparações, o filme é explicado dentro de um processo inteligível. De acordo com o cineasta, “la expresión se rueda una película es totalmente errónea y debería desaparecer del vocabulario usual. No se rueda sino que se construye una película con los quadritos sueltos de cada scena, que son la materia prima del film” (1956: 9).

A influência de Kuleshov reflete-se nas idéias de Pudovkin no sentido deste acreditar ser o ponto central do cinema os métodos de organização e o controle das percepções e dos sentimentos, elementos possíveis devido à montagem. O cinema tem o poder de apresentar uma perspectiva da realidade. O cineasta acreditava na possibilidade do filme — a partir de diversos ângulos proporcionados por diferentes posicionamentos da câmera — transmitir uma imagem completa. Pudovkin alegava que o cinema era capaz de ir além do simples registro, mas apresentar uma forma especial de representação.

De acordo com o teórico, o realismo apresentado no cinema não se atém à fidedignidade dos detalhes da representação; e sim pelo resultado do significado produzido. Pois o diretor não tem como produto personagens vivos ou paisagens verdadeiras, e sim películas onde estão impressas as imagens. O tom realista é obtido a partir das combinações, dos cortes e das trocas dos fotogramas. Assim, criando o seu próprio tempo e espaço, o realizador não transforma a realidade, mas cria uma nova, submetida aos processos cinematográficos.

Rotulado como seguidor do “realismo socialista”, Pudovkin é constantemente comparado a Sergei Eisenstein — considerado “o mais influente dos teóricos soviéticos” (STAM, 2003: 57) e geralmente sai perdendo sob a alegação de apresentar um pensamento menor. A visão de Pudovkin sobre a montagem — cada plano seria o bloco da construção cinematográfica — é adjetivada de pragmática e estagnada.

De fato, Eisenstein pode ser mencionado como mais audacioso, já que ele utilizou o conceito e a prática da montagem para criar significados inusitados. Mas não há motivos para diminuir os méritos de Pudovkin. Aliás, os dois cineastas mantinham discussões constantes a respeito das questões envolvidas no processo da edição. Pudovkin com sua noção de encadeamento dos fragmentos — como tijolos formando uma construção — e Eisenstein tentando convencê-lo da colisão, necessária a toda arte, e responsável pela formação do conceito.

Eisenstein não descartava a possibilidade de inúmeras combinações, de diversos modos de fazer filmes. Contudo, para ele, a escolha de Pudovkin — sob influência da teoria

de Kuleshov — apresentava-se como a mais fraca porque diluía o conflito. Dessas conversas, o resultado, segundo Eisenstein, foi a seu favor. Diz ele que conseguiu persuadir Pudovkin.

Envolvido com o ideal socialista, Eisenstein se opunha à visão do naturalismo, por acreditar que ela não tinha posse de recursos suficientes para uma prática ideológica. De acordo com ele, o realismo não constituía a forma correta de percepção, apenas submetia-se a uma determinada estrutura social. Por isso, insuflava o choque a fim de despertar a percepção do espectador. Este não podia olhar o filme como faz com os eventos cotidianos. Era preciso estimulá-lo a sentir e a pensar. Para enfatizar a composição antinaturalista de seus filmes, eram empregadas paisagens pictóricas e interpretações estilizadas.

Tomando como ponto de partida o “efeito Kuleshov”, Eisenstein seguia a idéia da justaposição de planos levar a um sentido novo. O espectador não tem a consciência do rosto sendo modificado por uma imagem seguinte. Ele não vê partes, e sim o todo. O plano representaria a célula do filme. E a montagem seria a capacidade criativa de gerar, a partir de células isoladas, um sistema. Sua proposta era de uma montagem que se fizesse presente o tempo inteiro, interrompendo o fluxo das imagens, ocupando o papel de integrante da idéia do filme.

(...) dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição. Esta não é, de modo algum, uma característica peculiar do cinema, mas um fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos. (EISENSTEIN, 2002: 14)

Os princípios da montagem, para ele, iam muito além da colagem dos fragmentos de filme, faziam-se presentes em todas as artes, das quais Eisenstein considerava, próximas da literatura, como o teatro, o cinema, a fotografia. Em comum, percebe-se o desejo que elas possuem de narrar histórias. Sergei Eisenstein viveu uma intensa ligação com a arte, chegando a se envolver com o construtivismo. Em 1963, escreveu um manifesto chamado “Montagem de atrações”, no qual defendeu a realização de uma apresentação teatral capaz de causar impacto psicológico em oposição à peça naturalista, presa à imitação dos fatos.

Fascinado pela arte japonesa, o teórico identificou-se com a proposta do teatro *kabuki*. Com estilização exagerada, a arte intensificava a “realidade” tida como convencional. Nele, os gestos, os sons, os figurinos, a maquiagem, o cenário não eram detalhes, mas um conjunto que continha significado. Na peça *Nacurami*, havia uma passagem marcante para Eisenstein. Quando um determinado personagem precisa mudar de um estado de embriaguez para um de

insanidade, nesta transição há um corte, acentuado pela alteração de cores, o que dava mais intensidade à maquiagem do ator. Essa ruptura com o chamado naturalismo primitivo fazia o ator prender a atenção do público por meio dos seus movimentos, que manifestavam o ritmo do espetáculo. O *kabuki* influenciou Eisenstein a pensar o cinema através de planos, mas também de cores e sentidos.

A escrita japonesa foi uma grande premissa para o cineasta soviético pensar o desenvolvimento da edição. Para Eisenstein, o ideograma — constituído por intermédio da junção de sinais descritivos que acabam formando um outro significado — não remetia, mas era a própria montagem.

Por exemplo: o desenho correspondente à água e o desenho de um olho significa chorar; a figura de um ouvido, perto do desenho de uma porta — ouvir:

Um cachorro + uma bôca — ladrar

Uma bôca + uma criança — gritar

Uma bôca + um pássaro — cantar

Uma faca + um coração — tristeza e assim por diante.

(EISENSTEIN, 1969: 100)

A composição da escritura japonesa, a princípio, pode reportar à experiência de Kuleshov, que ao combinar imagens diferentes conseguia significados distintos. Porém Eisenstein refutava qualquer tipo de aproximação. Para ele, o “efeito Kuleshov” constituía uma teoria nociva por negar um desenvolvimento dialético, prendendo o cinema a um perfeccionismo que asfixia a contradição existente não só na arte, mas na vida.

O conceito de colisão tão reivindicado pelo cineasta soviético materializava-se no haikai — poesia japonesa composta geralmente de três versos. Apoiando-se na idéia de Yone Noguchi, considerava-o uma arte imperfeita cuja virtude está no poder do leitor em dar-lhe sentido. E esse era o papel que desejava para o espectador da arte cinematográfica.

No artigo *Palavra e Imagem*, escrito em 1937, o cineasta não discutiu o processo de montagem como absoluto para a elaboração narrativa, mas também não pode ser ignorado, como apontavam alguns críticos das teorias soviéticas a respeito da montagem. É uma peça fundamental para o domínio estético e ideológico da produção cinematográfica. Diante dos acusadores e dos defensores cegos da montagem, Eisenstein pôs de lado o radicalismo e ofereceu-se a pensar com simplicidade.

Esse Eisenstein mais centrado, e desencantado com os rumos do governo stalinista, via na montagem o papel existente em toda a obra de arte, “a necessidade da exposição coerente e

orgânica do tema, do material, da trama, da ação, do movimento interno da seqüência cinematográfica e de sua ação dramática como um todo” (idem, 2002:13).

Aliás, a montagem se encontrava na vida, na percepção humana do dia-a-dia, pois pedaços de eventos ligam-se a partir de sínteses dedutivas. Eisenstein citava como exemplo um túmulo e ao lado dele está uma mulher de luto chorando. Ora, a conclusão mais comum será a da tal mulher chorar pela perda de algum ente querido. Fazemos deduções a partir de fragmentos de falas, imagens, gestos, expressões. E isso ocorre o tempo todo.

Pode-se utilizar esse fio de pensamento e aplicá-lo no processo da memória, uma vez que não temos imagens completas da nossa vida, e sim fragmentos. Dessa forma, a montagem é utilizada na costura desses retalhos. E em nossas *edições* de memória, também há deslocamentos de tempo e de espaço. Ao trazer o conceito de montagem para tão perto das ações cotidianas, Eisenstein aproxima discussões antes colocadas em campos distintos de conhecimento, e revela como os princípios do cinema estão baseados em manifestações expressivas anteriores e até mesmo na própria vida.

A conclusão é que não há nenhuma incompatibilidade entre o método pelo qual o poeta escreve, o método pelo qual o ator forma sua criação *dentro de si mesmo*, o método pelo qual o mesmo ator interpreta seu papel *dentro do enquadramento de um único plano*, e o método pelo qual suas ações e toda a interpretação, assim como as ações que o cercam, formando seu meio ambiente (ou todo o material de um filme), fulguram nas mãos do diretor através da mediação da exposição e da construção em montagem, do filme inteiro. Na base de todos estes métodos residem, em igual medida, as mesmas qualidades humanas vitais e fatores determinantes inerentes a todo ser humano e a toda arte vital. (ibidem: 48)

### 1.3 As escritas históricas

Escrever sobre a vida. Não a vida ligada ao nosso íntimo, como a imaginamos ou sentimos. Mas escrevê-la baseado em relatos de outrem, por meio de um aparato analítico e científico — se bem que, mesmo essa forma, revela bastante o posicionamento sobre a visão de mundo do autor. A partir dessa reflexão superficial, pode-se falar a respeito do ofício do historiador, atividade de muita cobrança de si e dos outros. Algumas feitas até de forma cruel e rígida.

Afinal, ele lida com um dos mais fugidios elementos da vida — o tempo — e com uma das capacidades mais fluidas do ser humano — a memória. Não relaciono aqui a memória somente à oralidade, mas no esforço de rememoração e interligação dos momentos

lembrados. Esse exercício se revela em qualquer meio de expressão humana com intenção discursiva.

A escrita da história luta a todo o momento com o tempo. Faz dela o seu instrumento e o usa para vencer a mortalidade, cujo impasse encontra uma definição iluminada por Hannah Arendt (1988: 71): “É isso a mortalidade: mover-se ao longo de uma linha retilínea em um universo onde tudo, se é que se move, se move em uma ordem cíclica”.

Embora a vivência da história — seguindo ainda o raciocínio de Arendt — tenha uma vida mais longa do que a escrita, a historiografia oficializa na figura de Heródoto a personificação da sistematização de sua prática. Ele tomou como missão relatar os acontecimentos passados a partir de suas próprias impressões ou de pessoas que lhe disseram ter presenciado. Essa prioridade ao testemunho, o procedimento de relatar a partir de fontes, é o quesito que o colocou no altar da História.

Entretanto, seu discurso tomava como empréstimo a forma narrativa dos mitos. Heródoto declamava em voz alta, assim como Homero, e inseria tramas com recursos literários a fim de chamar atenção de seu público. Seu intuito era contar as mais variadas versões de um fato, mesmo mostrando-se certa desconfiança em relação a alguma delas. Dele, dentre outros aspectos, a história herda a curiosidade, o prazer de oferecer longevidade aos acontecimentos tidos por reais e o interesse de sempre saber mais a respeito de um assunto.

Já a personificação da elaboração crítica da história instala-se na imagem de Tucídides. Ele vem para contestar o método de Heródoto, destronando a memória como integrante da prática histórica. De acordo com seu ponto de vista, a memória distorce os fatos, retira a fidelidade da descrição dos eventos e serve aos interesses do presente. O historiador ignora a existência de versões, manifestando preferência por uma segundo seus critérios e apoiados em materiais com procedências, muitas vezes, desconhecidas. A sua contribuição está em uma narrativa coerente, lógica, com argumentos e hipóteses. Dele a prática histórica herda a desconfiança e a racionalidade.

“Se a Tucídides Homero parecia um ordenador, a Homero Tucídides teria parecido um tacanho, preocupado com coisas pequenas” (LIMA, 2006: 106). A oralidade, privilegiada e praticada por Heródoto, dá vez à primazia da escrita, pois esta seria imutável. A narrativa de Tucídides vai se distanciando do mito, dimensão ficcional para instituir um pensamento racional do contar histórias.

Heródoto escrevia para resgatar um passado ilustre; Tucídides escreve no presente sobre o presente para instruir o futuro, (...) pois a natureza humana

continua inalterada, isto é, sempre prestes a obedecer o desejo de poder, sacrificando o interesse geral aos interesses particulares e egoístas. (GAGNEBIN, 2005: 29)

A escrita histórica passa a ter um compromisso com a verdade. Esta busca vai começar a marcar a diferença de objetivos em relação às demais narrativas. O contar histórias da História toma uma forma mais austera e menos imaginativa. Afinal esse espírito de criar imagens a partir de repertórios próprios não se encaixa como uma obra humana a ser inserida cientificamente no relato histórico.

Definir a escrita como modelo de fonte e inscrição da história representa uma espécie de relação de poder, na qual quem faz e quem escreve a História são os letrados. A partir dessa atitude, a trajetória da humanidade fica restrita ao vencedor e ao oficial. E essa marca acompanhará o fazer histórico ao longo de muito tempo, refletindo-se fortemente na atualidade, onde falar de memória ligada à oralidade ainda enfrenta empecilhos.

O que era uma busca, passou a ser perseguição. Os historiadores começaram a ir ao enalço de uma verdade, ou melhor, da verdade. Já que esta foi tida como absoluta e universal. Com o propósito de circundar essa crença, os estudiosos cercaram a si mesmos. Não olhavam mais para os lados, fixavam sua visão no documento.

Esse rumo severo demarcou bem as fronteiras das pertencas ou não da história. O apogeu dessa visão é materializado na denominada Escola Metódica, conforme citada anteriormente, pregadora da narrativa histórica amparada por relatos fidedignos da — assim considerada pelos representantes do movimento — realidade. A proposta era organizar o caos em uma narração descritiva onde eram encadeados retilineamente princípio, meio e fim. Os eventos recebiam justificativas incisivas apontadas em ordem sucessiva, com marcações temporais, e cristalizadas. “Enfim, a estrutura narrativa da história tradicional significava isto: narrar os eventos políticos recolhidos nos próprios documentos, em sua ordem cronológica, em sua evolução linear e irreversível, ‘tal como aconteceram’” (REIS, 2000: 74).

Para realizar essa operação, o historiador precisava apreender a totalidade do acontecimento e assim reconstitui-lo como tal, obedecendo as regras da pesquisa metódica. A escrita consistia na descrição do por que e como aconteceu. O pensamento metódico é atribuído ao historiador prussiano Leopold von Ranke, que propunha a busca da autenticidade e da legitimidade das fontes históricas.

A proposta da história como um conhecimento a ser conduzido cientificamente repercutiu com a publicação de Introdução aos Estudos Históricos, de Charles-Victor Langlois e Charles Seignobos. A eles foi concedida a autoria da divulgação dos fundamentos

da historiografia metódica. De acordo com a historiadora Maria Eliza Linhares Borges (2003: 20), os autores vulgarizaram e distorceram os princípios de Ranke, “que, na prática, interpretava os documentos e neles buscava um *nexo de sentido* para explicar os fatos narrados”.

No senso comum, sob uma ótica simplista, ficou a historiografia metódica como um movimento que perseguiu a objetividade, a investigação histórica. Ficou a frase atribuída a Langlois e Seignobos: “a história não passa de aplicação de documentos” (BOURDÉ; MARTIN, 2003: 102).

A Escola dos Annales tomou o papel de corrente negadora dos princípios metódicos. Seus representantes, estimulados pela vontade de lançar novas idéias, acabaram rompendo com a narrativa, no sentido a ela aplicado como escrita linear e conclusiva baseada em uma compilação de dados encontrados em documentos.

Enterraram a história como narração e aderiram ao modelo da história como problema. O uso da palavra enterro não é aleatório, recebe influência da declaração de Jacques Le Goff. Para ele, a história como narrativa virou um cadáver sem chances de ressuscitação, mas se isso acontecesse seria necessário então matá-la outra vez. O lema “sem documentos não há história” foi substituído por “sem problemas não há história”.

A “história-problema” consiste na admissão da impossibilidade de colocar na escrita o fato tal como ocorreu. Como consequência desse reconhecimento, o historiador se expõe nos textos, passando a não se esconder por trás dos documentos. Sua interpretação é exibida nos relatos, que ele assume como construção e não como descrição com intenções objetivistas. A prática histórica é vista não mais sob o rigor da ciência, mas tendo esta como condução. Afinal o estudioso para ter o seu trabalho legitimado e reconhecido por seus iguais necessita seguir metodologias considerada válidas no seu meio.

Ao romper com a escrita metódica, os “annales” terminaram invocando uma história estrutural quantitativa<sup>6</sup>, na qual a abordagem toma rumos econômicos e geográficos. Nas publicações há excesso de números, gráficos, estatísticas. De acordo com José Carlos Reis (2000: 108), à “tirania do documento escrito” sucede a “tirania do documento numérico”. A profusão de quantidades, representando a vontade de fuga dos metódicos, mais fez a história parecer uma ciência exata, uma matemática.<sup>7</sup> Porém não há como se esquivar da menção de

---

<sup>6</sup> A fase do predomínio do quantitavismo na história é geralmente associada à chamada segunda geração dos annales, que toma a forma, segundo Reis, principalmente em Fernand Braudel e Ernest Labrousse.

<sup>7</sup> Essa comparação, feita nos dias de hoje, é até injusta, uma vez que as ciências tidas como exatas estão sendo submetidas a (re)discussões a respeito dessa precisão, dessa exatidão. Mas pode-se levar em conta a visão da ciência exata naquela época.

seu papel em esquadrihar informações em documentos, até então ignorados, como processos judiciais, certificados de casamento e atestados de óbitos.

A inserção da “história quantitativa” no modelo dos *Annales* é admitida por ela seguir a construção da prática histórica a partir de problemas e hipóteses. Contudo sua metodologia será criticada com a prerrogativa de seus documentos serem tratados de forma homogênea e neutra, além de estar subordinada a uma versão oficial. Também será apontado que esse recurso é insuficiente para responder a algumas questões mais centradas no indivíduo.

Em decorrência das interrogações ao quantitavismo, os pesquisadores da nomeada nova história foram se (re)aproximando de uma estrutura narrativa distinta da criticada anteriormente. Com o interesse voltado a temas cotidianos iam penetrando na composição da escrita ficcional. A princípio esse movimento não foi consciente<sup>8</sup>, e sim tomado naturalmente, talvez pela aceitação da natureza da escrita histórica como narração. Alguns autores, inclusive José Carlos Reis, falam de uma volta da narração, obtendo como resposta uma pergunta “Como, de fato, poderia haver ‘retorno’ ou reencontro se não houve nem partida nem abandono?” (CHARTIER, 2002: 87). A partir desse ponto de vista, intensas discussões a respeito da proximidade e do afastamento entre as escritas histórica e ficcional tiveram formulações.

Apesar de sua postura polêmica em relação ao historiador, Hayden White<sup>9</sup> fez uma grande contribuição, ao “colocar lenha na fogueira” sobre a relação entre história e ficção, mais precisamente entre história e literatura. De acordo com sua crença, a visão do historiador sobre sua narrativa ser ambígua, ao situá-la na fronteira entre a ciência e a arte somente revela o desconhecimento sobre as duas áreas. O autor mantém ainda o julgamento do motivo dessa cegueira ser a soberba — que durante muito tempo esteve vinculada ao ofício histórico, levando-o a seguir um caminho oposto ao da evolução da ciência e da arte — e a falta de preparação para justificar as lacunas de sua escrita.

Para White, por mais que o historiador coloque sua escrita à parte da ficção não há como fugir dessa imbricação, pois os melhores efeitos explicativos da história são construídos quando esta recorre aos elementos da narrativa literária. À esta operação, o escritor definiu de

---

<sup>8</sup> Diz Paul Ricouer (1994: 147): “nunca *ter ocorrido* a Lucien Febvre (...) que sua crítica veemente da noção do fato histórico, concebido como átomo da história inteiramente dado pelas fontes, e a defesa em favor de uma realidade histórica construída pelo historiador aproximavam fundamentalmente a realidade histórica, assim criada pela história, da narrativa de ficção, esta também criada pelo narrador” (grifo meu).

<sup>9</sup> Apesar de considerar Hayden White bastante radical e incisivo em suas declarações — deixando pouca margem para arejamento de idéias e “juntar escritas histórica e literária no mesmo balaio”, não percebendo as aproximações com sutileza, o que faz sua palavras tomarem atitudes brutas — inseri suas convicções nesse estudo por conta de sua provocação, que levo ao estímulo de pensar, e até mesmo de procurar replicações para rebatê-lo.

urdidura do enredo. “E por urdidura de enredo entendo simplesmente a codificação dos fatos contidos na crônica em forma de componentes de *tipos* específicos de enredo (...)” (2001: 100).

Em seu livro *Meta-história*, o teórico examina nos textos de alguns historiadores do século XIX os componentes estilístico-literários ali encontrados. Pois, por mais que o historiador negue, relute, fuja e não assuma, sua escrita possui uma dívida com a narrativa ficcional. Segundo raciocínio de White (1995: 13), “os elementos poéticos *estão presentes (grifo nosso)* na historiografia e na filosofia da história em qualquer época que tenham sido postos em prática”. E esse reflexo insiste em aparecer, mesmo quando o objetivo do pesquisador é abafá-lo.

Mas de um modo geral houve uma relutância em considerar as narrativas como aquilo que são: ficções verbais cujos conteúdos são tão inventados quanto descobertos e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com seus correspondentes nas ciências (WHITE, 2001: 98)

Contrário justamente a essa declaração — chega a transcrevê-la em uma passagem de *A história entre a narrativa e o conhecimento* (2002: 97-98) —, Roger Chartier afirma que o fato do historiador amparar-se em certos procedimentos literários não o faz um literato. Provavelmente, o escritor sentiu-se bastante impelido e desafiado por Hayden White, pois este é mencionado recorrentemente por Chartier, nem que seja para somente expor suas discordâncias. Ele também chegou a publicar um artigo chamado *Quatro perguntas a Hayden White*, no qual discorda de que história e ficção tenham conhecimentos de mesma natureza. Para ele, White coloca a história como uma, dentre tantas, expressão da invenção ficcional.

Segundo Chartier, narrativas ficcional e histórica “têm em comum uma mesma maneira de fazer agir seus ‘personagens’, uma mesma maneria de construir a temporalidade, uma mesma concepção da causalidade” (2002: 14). Segundo o seu pensamento, mesmo a história quantitativa guarda em si elementos narrativos, pois estes compõem qualquer discurso. Porém o ofício do historiador está assentado em “operações específicas da disciplina: construção e tratamento dos dados, produção de hipóteses, crítica e verificação de resultados, validação da adequação entre o discurso de saber e o seu objeto” (ibidem: 98).

Também ligado à literatura<sup>10</sup>, o estudioso Luiz Costa Lima não insere o texto literário em um altar mais elevado, transparecendo uma flexibilidade em suas opiniões. Apresentando um ponto de vista distinto do de Hayden White, o autor considera a escrita histórica próxima, mas distinta da literária, por possuírem feições discursivas não equivalentes. Existem pontos de contato, mas o compromisso com o que denomina de aporia da verdade determina a diferença, por nela consistir não a dependência, e sim a busca do historiador. Mesmo a obra apresentando nuances literárias, a operação analítica a qual está submetido acaba por desviar essa escrita dos rumos tomados pela ficção.

Ao mesmo passo que essa aporia é o princípio fundador da história, torna-se seu maior obstáculo, pois apesar da argumentação sobre a existência de uma verdade possuir critérios abstratos, o historiador precisa fazer conexões coerentes, plausíveis e fundamentadas. Acompanhando o pensamento de Michel de Certeau, Costa Lima analisa o ofício do historiador como algo vinculado a uma espécie de mimese, na qual a “reconstituição do passado traz sempre a marca do tempo em que a fez e do lugar social que aí ocupava” (2006: 156).

A respeito da escrita histórica, o pensador francês Paul Ricoeur refuta a idéia da história como uma disciplina metade literária e a outra metade científica. Ele denomina esse tipo de posicionamento de ecletismo preguiçoso. Nesse ponto, podemos lembrar de Hayden White que considera esse argumento reflexo da insegurança do historiador, como foi comentado anteriormente. Ricoeur também acredita na existência de um laço da narrativa histórica com a de ficção, porém indicando: ele se dá de forma indireta. A escrita da história até procede da compreensão narrativa, porém mantém sua natureza científica.

O significado dos parâmetros temporais é emprestado de configurações narrativas. Estas são a estrada comum às escritas, que de acordo com suas leis e peculiaridades, vão tendo rumo próprio. A narrativa histórica, como apontam os demais autores, coloca em jogo a questão da verdade. Apesar de toda a negação inicial da parte de alguns *Annales* à narração, mais por vinculá-la à Escola Metódica do que propriamente pelo seu conceito, Ricoeur acredita que ela faz parte da escrita histórica, e sempre esteve lá presente. E quanto mais a história se vincula a outro saber, quanto maior a interdisciplinaridade, mais ela precisará se afirmar como conhecimento histórico.

---

<sup>10</sup> Examinando a história “sob o ponto de vista de um alienígena”, o teórico da literatura percorre questões colocadas a respeito da teoria e da prática histórica desde Heródoto e Tucídides até os mais representativos, para ele, cuja contribuição reflete nas teorias mais atuais. Assim como o autor, considero-me uma “alienígena” nesse aprendizado da história, sua colocação foi de grande auxílio para desbravar a teoria de outros autores e assim perfazer a escrita deste trabalho.

Aliar a elaboração da narrativa histórica como construção é admitir que a impossibilidade de abarcar todo o passado, as vidas de milhares de pessoas, não é algo que se fecha. Abrem-se portas para outras reflexões, outras possibilidades e outras mudanças

Ao historiador não é dada liberdade completa em sua escrita. Ele não é como o literato cuja narrativa possui como limite o seu próprio repertório de idéias e de vivências. Porém essa limitação não é empecilho para o profissional da história em relação ao contorno de sua escrita. É possível falar sobre o real sem abrir mão do imaginário. Essa foi a grande contribuição da chamada nova história: a humanização do papel do historiador, de sua escrita.

Contudo a obediência a regras e métodos não precisa estar relacionada à austeridade. No processo de questionar as diretrizes, de reformular-se, de enfrentar crises, o pensar história se liga ao pensar sobre a própria vida, esta a qual todos são entregues sem destino. Apesar de dividido o tempo pelo ser humano em passado, presente e futuro, essas três partes, comumente analisadas isoladamente, atuam em conjunto, imbricam-se e fazem pensar na mortalidade. Voltamos assim ao mote que iniciou este tópico: a escrita como forma de perfurar temporalidades, e quem sabe, poder alcançar a imortalidade.

#### **1.4 Possibilidades de entrecruzamentos das escritas**

De acordo com Hayden White (2001: 115); “a distinção mais antiga entre ficção e história, na qual a ficção é concebida como a representação do imaginável e a história como a representação do verdadeiro, deve dar lugar ao reconhecimento de que só podemos conhecer o *real* comparando-o ou equiparando-o com o *imaginário*”. Nosso intuito não é comparar as linguagens histórica e cinematográfica, mas equipará-las no sentido etimológico, de colocá-las em igualdade.

Agora, essa discussão sobre real e imaginário comentada por White não atinge somente os textos escritos. Essa questão também é colocada na área cinematográfica. Existiria um cinema da realidade — o documentário —, e o cinema do imaginário — o ficcional. Mas ambos para serem expressos precisam da narrativa. A ficção também exige uma verdade a fim de conquistar as pessoas, não podendo soar falsa.

A “verdade” fascina mais quando é armada como uma ficção. Como diz Edgar Morin (1997: 18) “o real só emerge à tona da realidade quando é tecido de imaginário, que o solidifica, lhe dá consistência e espessura, dito de outro modo, o reifica.” Pois o imaginário

também faz parte do mundo real. Imaginário e real, tidos como oponentes e contraditórios fazem parte do mesmo mundo.

Selecionar, ordenar, juntar. Procedimentos comuns a qualquer escrita. Se na história, o processo está ligado a fontes; no cinema, está a imagens. Por si só pouco representam palavras ou imagens, elas adquirem sentido por meio da interpretação de quem os manipula e pela interpretação de quem os recebem. Tanto o discurso histórico quanto o cinematográfico são obras narrativas que lidam, distorcem, comprimem e suprimem o tempo. Pois como diz Paul Ricoeur (1994: 15) “o mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal”. O contar histórias possui convívio estreito com o tempo, pois este é tão fugidivo que uma das formas encontradas pelo ser humano para apreendê-lo é por meio da narrativa.

O cineasta russo Andrei Tarkovski apresenta em uma frase uma imagem poética em relação a esse manuseio com o tempo. Para ele o trabalho do diretor é como *esculpir o tempo*.

Assim como o escultor toma um bloco de mármore e, guiado, pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo que não faz parte dela – do mesmo modo o cineasta, a partir de um ‘bloco de tempo’ constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aquilo de que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica (1998: 72)

A palavra esculpir, de acordo com a acepção, pode ter o sentido de moldar ou de gravar. É possível dizer a existência desses dois movimentos no processo de contar histórias. A modelagem se dá por ser o tempo impresso uma criação humana distinta do tempo “real” no qual estamos envolvidos. O tempo humano, como denomina Ricoeur, impresso na narrativa é construído. Retiram-se os excessos, os fatos que podem levar a desvio do propósito da escrita, para evidenciar os que subsidiam a história a ser relatada. Trata-se de um processo seletivo, no qual tempos mortos, silêncios e lacunas são, por vezes, deixados de lado para não comprometer o resultado da narrativa. O que importa é dar a forma; e para isso é preciso retirar os blocos que impedem esse intento.

Já o processo de gravação é de fixar o tempo, com o intuito de deixar marcas perpétuas para futuras gerações terem acesso à narrativa e saberem como a história foi contada. Só que essa impressão não fica paralisada. Para ser assimilada, a narrativa conta tanto com a elaboração do realizador quanto do “receptor”. Ao lermos um livro ou assistirmos

a um filme estamos em contato com um passado. E momentos depois, quando retornamos e vimos as mesmas construções — as mesmas palavras e as mesmas imagens —, a obra já nos parece outra, com dados e nuances antes não observados.

Nossa percepção mudou porque o presente já é outro, modificou-nos. O impacto inicial motivado por um trecho da leitura ou uma cena do filme não poderá ser revivido, e sim lembrado. Pode-se rememorar os sentimentos, mas eles não virão ao coração com a força inicial. Essa experiência é como a de Walter Benjamin (1995: 105) quando reflete: “(...) posso sonhar como no passado aprendi a andar. Mas isso de nada adianta. Hoje sei andar; porém, nunca mais poderei tornar a aprendê-lo”. As vivências vão acontecendo e apesar de não podemos restituí-las, como lamenta Benjamin, outras serão vividas pela primeira vez. O tempo dá à vida um fluxo contínuo, e nos leva junto consigo, mesmo que não percebamos. Ele não nos poupa, transforma-nos. Ora carrega-nos em seus braços; ora arrasta-nos.

Com o desenvolvimento da montagem cinematográfica, muito foi o entusiasmo sobre o deslocamento do tempo. Ao invés de seguir um tempo cronológico, “real” ao mundo em que vivemos, tornou-se possível criar um novo tempo, com ritmo particular. Apesar da identificação com o pensamento de Morin, há uma concordância acompanhada por um “porém” sobre a sua consideração que a “compressão e dilatação do tempo são *princípios e efeitos gerais do cinema*” (1997: 12). A compressão e a dilatação do tempo são princípios da narrativa, seja a escrita literária, histórica ou fílmica. É possível, então ampliar a declaração de Tarkovski sobre o ofício de esculpir o tempo e destiná-la, não somente ao cinema, mas às demais obras narrativas.

Porém, o cinema, por invocar de imediato o sentido da visão, evidencia o deslocamento do tempo. Com a fotografia, acreditava-se na capacidade de apreensão do tempo que a máquina detinha. Junto com o tempo, era aprisionada a alma das pessoas. Essa crença reflete como o ato de viver está associado ao tempo. Já o cinema trouxe a novidade na composição das imagens e dar ao tempo o seu ritmo cotidiano. Porém não há como acompanhar o tempo da vida, até porque esta nada mais é do que uma fração de tempo.

Pois o tempo é fugidio para todos que vivem. E praticar uma escrita é um exercício constante de alinhar os fios temporais. É criar uma temporalidade, torná-la humana e assim senti-la em mãos. Construir uma narrativa é criar um tempo próprio, distinto do que passa no relógio, distinto do que marca nosso corpo. O passado, que a princípio não existe mais, e o futuro, ainda inexistente, só podem ser atrelados ao presente. É a vivência atual que ordena, seleciona, dá peso ao passado — por meio da memória — e à espera — através do futuro.

Para Gilles Deleuze (2005: 122), o presente não existe, é somente um “passado infinitamente contraído”. É comum oferecer ao presente uma instantaneidade. Para Santo Agostinho (1980: 245), “o tempo presente não ocupa espaço nenhum”, de tão ínfimo. Porém, ao mesmo tempo, o teórico dá uma dimensão tão grande a esse mesmo presente que o faz ser responsável pelas impressões que temos sobre o passado e o futuro. “É impróprio afirmar que os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das presentes e presente das futuras” (AGOSTINHO, 1980: 248). É essa simultaneidade de tempos, difícil de apreender. Pensando dessa forma, a princípio tem-se a impressão de que o presente é eterno. Porém essa atualidade das coisas presentes, passadas e futuras está em contínua mutação.

Deleuze elabora denominações interessantes para se referir ao tempo. Ao momento do agora, ele utiliza o termo *pontas de presente*. O termo ponta apresenta diversas acepções, tais como extremidade e algo de pouca quantidade. É como se ele passasse tão velozmente que não há outro meio de apreendê-lo a não ser pela pouca extremidade que se pode pegar. Já para se referir às coisas acontecidas, usa o termo “lençol do passado”. Como se fosse o passado algo de dimensão tão grande que nos cobrisse. Como se dele não pudéssemos escapar, pois ele encoberta nossas vidas.

O ato de narrar não está vinculado somente aos tempos dos eventos, à cronologia ou a uma temporalidade que perpassa o mundo. Há ainda o tempo no qual o escritor/cineasta está imerso. Cada um possui o seu próprio tempo. E mesmo este é múltiplo, pois em quantas temporalidades habitamos, quantas são nossas influências, quantas saudades temos do que vivemos e quantas nostalgias temos do que não vivemos.

Se todo esse movimento existe em uma única pessoa, quando se fala do outro, também detentor de tempos múltiplos vira uma corrente interminável. Por isso, é possível elaborar diversas leituras de um mesmo fato, e elas não precisarão ser especificamente excludentes entre si, podendo estabelecer um laço de complementaridade. Por isso uma adaptação de um livro para o cinema não possui a mesma valoração do que a obra original. Pois é o tempo de um entrando em contato com o dos outros e o do mundo. E ainda há um tempo interior aos fatos, aos eventos que não há como definir como presente, passado ou futuro. E talvez esse seja o obstáculo mais desesperador e inspirador do processo de escrita.

A corrente temporal que a tudo remove também assim faz com a verdade. Segundo Deleuze (2005: 159), “o tempo sempre põe em crise a noção de verdade. Não que a verdade varie conforme as épocas. Não é o mero conteúdo empírico, é a forma, ou melhor, a força pura do tempo que põe a verdade em crise”.

A narrativa não relata os eventos em si; sua elaboração está voltada às imagens desses eventos na memória de quem relata e das fontes usadas pelo relator. Para Santo Agostinho, o processo de contar histórias não é um ato mecânico, pois o processo narrativo não está somente vinculado ao intelecto, o aspecto emocional é o que nos leva ao acaso, à surpresa, à entrega e à paixão. É dessa forma livre que as fontes nos contam os eventos, e as mentes estabelecem as ligações existentes, sendo possível assim tecer a trama.

O propósito deste capítulo foi o de apresentar alguns pontos nos quais baseio minhas reflexões. Particularmente, gosto da palavra possibilidade e faço bastante uso dela, porque ela traz à mente a imagem de aberturas, de flexibilidades.

Observo em comum entre a história e o cinema uma construção de estradas repletas de bifurcações e uma busca constante de encontrar e (re)elaborar sua escrita. Esse processo não ocorre somente com essas duas expressões; é decorrente do aprendizado e este se instala em qualquer área do conhecimento humano.

Creio que os pensamentos, mesmo vindo de campos distintos, terminam se avizinando ou ficando sob o mesmo teto em algumas circunstâncias. Dentre tantas imbricações possíveis, escolho a do cinema com a história — ou da história com o cinema — pelo critério de afinidade. Não há qualquer intenção de propor uma valoração superior.

Não há no trabalho do historiador mais verdade. Apenas há os limites metodológicos colocados pela academia. Não há no trabalho do cineasta mais liberdade. A esta o limite é dado por meio da visão de mundo do próprio diretor, e até por limitações institucionais. Enfim, não há regras. O historiador possui a capacidade de transcender a “capacidade criativa” de um cineasta ao transformar barreiras em elementos a serem considerados e analisados. Acredito que o domínio da narrativa está mais ligado ao repertório intelectual e emocional do autor do que ao campo no qual atua. Afinal como diz Santo Agostinho (1980: 246), “os que narram fatos passados, sem dúvida não os poderiam veridicamente contar, se não os fizessem com a alma”.

*Ao ver o filme eu ajudo-o a nascer, a viver, visto que é em mim que viverá e porque é feito para isso: para ser visto, isto é, para não existir senão perante o olhar.*

*Christian Metz*

## **2. O cinema documentário**

### **2.1 Discutindo conceitos**

O que caracteriza a classificação de um filme como documentário ou ficção? Talvez a fronteira demarcadora dessa distinção seja a mesma que insiste na oposição entre literatura e história: a ânsia por uma retratação da realidade, da verdade. Essas duas últimas palavras geralmente se fazem presentes em quaisquer tentativas de definição de cinema documentário. Aliás, o termo deriva da palavra documento, que tende a carregar em si uma aura de prova incontestável, capaz de julgar a existência de uma veracidade ou não sobre um determinado fato ou uma determinada situação.

Ao escocês John Grierson é creditada a autoria da denominação “documentário”<sup>11</sup> para o cinema. Como prova, ficou o texto “Flaherty’s Poetic *Moana*” — publicado no jornal *The New York Sun*, em 8 de fevereiro de 1926 —, no qual ele fala sobre a importância do filme *Moana*, de Robert Flaherty como registro visual.

É claro que *Moana*, sendo uma exposição visual dos eventos cotidianos de um jovem polinésio e sua família, tem valor como documentário. Mas, considero isto secundário diante de seu valor como suave brisa de uma ilha ensolarada banhada por um esplêndido mar tão morno quanto seu ar balsâmico. *Moana* é antes de tudo belo como a natureza é bela. É belo porque os movimentos do jovem *Moana* e dos outros polinésios são belos; e porque as árvores e as ondas borrifantes, as nuvens suaves e encrespadas e os horizontes distantes são belos. (GRIERSON citado por DA-RIN, 2004: 20)

A princípio o termo foi empregado com o intuito de distinguir o filme no qual Grierson acreditava ser possível das realizações dos irmãos Lumière e dos cinejornais. O cineasta e produtor via nos “filmes de atualidade” meros registros do cotidiano, reproduções mecânicas sem alma. Para ele, o filme documentário possuía uma missão superior, pois poderia contar histórias por meio do “tratamento criativo da realidade”. Era necessária, em sua opinião, uma preocupação estética que caminhasse junto a uma função social e

---

<sup>11</sup> Informação contestada pelo autor Amir Labaki, que pontua em seu livro *Introdução ao documentário brasileiro* o crédito da autoria ao escritor e fotógrafo norte-americano Edward S. Curtis. Teria este, em 1913, usado o termo “documentário” a fim de estabelecer a produção cinematográfica não-ficcional em um texto apócrifo para a produtora *Continental Film Company*. Possivelmente, a inexistência do nome de Curtis na publicação do texto contribuiu para o seu esquecimento no marco oficial. Como Grierson assinou o seu nome em um artigo publicado em um jornal de grande circulação, ficou como referência na história.

pedagógica. Depois, o próprio Grierson fez uma ressalva ao termo, dizendo que o uso da expressão se fez em um “artigo apressado para um jornal de Nova York”. Tratava-se de uma “denominação desajeitada, mas deixemos assim” (DA-RIN, 2004: 90-91). Porém esse foi o nome que marcou o gênero, identificando-o como tal até hoje.

Os ideais de John Grierson acabaram por influenciar a associação *World Union of Documentary*. A entidade publicou, em 1948, uma definição “oficial” do cinema documentário, atribuindo-o como:

Todo método de registro em celulóide de qualquer aspecto da realidade interpretada tanto por filmagem factual quanto por reconstituição sincera e justificável, de modo a apelar seja para a razão ou emoção, com o objetivo de estimular o desejo e a ampliação do conhecimento e das relações humanas, como também colocar verdadeiramente problemas e suas soluções nas esferas das relações econômicas, culturais e humanas. (DA-RIN, 2004: 15)

O documentário é visto aqui muito mais como um veículo com objetivo social estabelecido do que como uma possibilidade de arte cinematográfica. O gênero toma para si a responsabilidade de identificar problemas e indicar soluções; e isso acaba o formatando como um meio fechado e resoluto. Uma questão também apresentada nessa definição encontra-se no compromisso com a realidade, seja esta alcançada pela “filmagem factual” ou pela “reconstituição sincera e justificável”. Ponto esse, aliás, controverso. Como a realidade poderia ser reconstituída? Em que ponto isso não ameaçaria a colocação da verdade tão apregoada? O que definiria uma reconstituição sincera?

Por mais falhas que possam ser essas enunciações, elas refletem uma posição da época, pois o cinema documentário já foi pensado (e ranços desse pensamento ainda persistem) como um contraste ao filme de ficção e, por isso, como um instrumento de verdade absoluta. Afinal, como questionar as imagens? Se lá está filmado é porque assim aconteceu. Esse pensamento foi gradualmente sendo desenvolvido, contestado, recusado, (re)afirmado. E assim contribuiu para a consolidação da leitura predominante atual.

A maior contribuição para a rediscussão constante sobre o cinema documentário foi a própria trajetória que ele foi perfazendo. Foi essencial (re) pensar e (re) classificar as obras que foram surgindo, desafiando e ultrapassando as marcas separatistas. Os cineastas tornaram o gênero cada vez mais híbrido e elaboraram novas formas narrativas, dando um caráter documental aos filmes de ficção e ficcionalizando os documentários.

A ideologia contemporânea que permeia a maioria das discussões sobre o cinema documental aponta para uma sobreposição de fronteiras e a impossibilidade de demarcação de

territórios, na qual fique imposta a oposição entre cinema ficcional e documental. O pensamento hodierno não julga como incompatível a co-existência entre eles. Aliás, vêm-nos cada vez mais próximos e aliados.

Esse posicionamento advém basicamente de duas colocações aparentemente opostas. A primeira apresenta a seguinte premissa: todos os filmes, inclusive os documentários, são ficcionais. Um dos nomes mais apontados na defesa dessa questão é a do semiólogo do cinema, o francês Christian Metz. Nesse ponto, o autor associa a palavra ficção ao sentido de construção, de elaboração. Em um exemplo, ele estabelece um paralelo entre um filme do cineasta italiano Federico Fellini e uma hipotética obra da marinha americana, direcionada a ensinar recrutas a fazer nós em cordas. Embora tenham finalidades e acabamentos estéticos completamente distintos; há algo que os une: o mecanismo semiológico.

Para uma obra cinematográfica obter êxito em sua comunicação com o espectador, é preciso criar uma linguagem com sentido. No cinema, os processos de linguagem que permitem o entendimento das intenções do autor são a montagem, o movimento de câmera, escala dos planos, seqüências, uso de trilhas sonoras, entre outros recursos. De acordo com Metz, essas são figuras fundamentais da semiologia do cinema.

A característica do cinema, de acordo com o semiólogo, é transformar o mundo em um discurso. E assim como as palavras constituem unidades para a formação de um texto; os planos seriam o segmento mínimo para a formação de um filme. A junção desses planos forma a narrativa cinematográfica obtida por meio do processo de montagem. Metz enfatiza o quanto essa elaboração da linguagem cinematográfica é comum a qualquer gênero cinematográfico.

Sem dúvida, podemos diferenciar os filmes puramente ‘utilitários’ (documentários pedagógicos, por exemplo) dos filmes ‘artísticos’. Mas sentimos que aí existe algo que não funciona, que esta oposição não tem a clareza daquela que opõe o verbo poético ou teatral à conversa da esquina. Poderíamos, claro, argüir que os casos intermediários perturbam as linhas de demarcação (...). Mas encontraríamos na ordem do verbal muitos equivalentes destes casos. O essencial portanto está em outro lugar. Em verdade, não existe um uso totalmente ‘estético’ do cinema, pois até a imagem que mais conota não pode deixar de ser também uma designação fotográfica. (...) Tampouco existe um uso totalmente ‘utilitário’ do cinema: a imagem que mais denota também conota um pouco. (2007: 99-100)

É esse o ponto no qual Metz não defende uma distinção completa entre ficção e documentário. Ambos são criados a partir de representações. Estas se manifestam em qualquer obra cinematográfica. Afinal, é a subjetividade do cineasta que dá o tom do filme. É

a sua visão e a sua ideologia que chegam ao espectador, e não a realidade. Não existe verdade e neutralidade. A imagem só pode “mostrar o que mostra”: um pedaço do mundo organizado e selecionado intencionalmente pelo diretor da obra. Esse aspecto não é demérito, e sim a característica inerente à obra.

Já o professor de cinema e crítico norte-americano Bill Nichols é categórico ao declarar que “todo filme é um documentário” (2005: 26). Ao fazer essa revelação, o crítico norte-americano afirma ser toda produção, por mais excêntrica que seja, uma evidência de uma cultura, de um pensamento, de uma postura por parte dos realizadores. E nesse ponto reside uma intersecção com Metz, pois este diz que o cinema desvela um pedaço do mundo e a intenção do autor. Ao continuar com seu ponto de vista, Nichols classifica as obras cinematográficas em dois tipos: “documentários de satisfação de desejos” e “documentários de representação social”.

Os primeiros seriam os comumente definidos como ficção. De acordo com o autor, os documentários de satisfação de desejos manifestariam a subjetividade a partir dos sonhos, das ânsias, dos temores. “Tornam concretos – visíveis e audíveis – os frutos da imaginação” (idem). Enquanto os documentários de representação social são as obras consideradas não-ficcionais. Esses apresentariam de forma palpável o senso comum a respeito de uma visão do mundo no qual vivemos. “Tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta” (idem).

Logo depois de apresentar esses conceitos, Nichols não insiste neles. Logo cede ao entendimento comum e diz que chamará, ao longo do livro, os documentários de satisfação de desejos de “ficção” mesmo e os documentários de representação social de simplesmente “documentário”. Porém, independentemente de denominações, o autor enfatiza como importante o reconhecimento de que ambos pedem ao espectador uma interpretação. E que há verdades e imaginações tanto na ficção quanto no documentário. Nichols alerta para não cairmos na ingenuidade de acreditar piamente na imagem, pois ela não consegue transmitir todo o acontecimento e também é passível de alterações.

Entretanto, é preciso cuidado. Nem Nichols e nem Metz igualam os gêneros em seus significados e valores. Ambos são fabricados, porém diferentemente fabricados. Há semelhanças, por constituírem o universo cinematográfico, mas características que determinam seus objetivos próprios. O ponto a ser observado no raciocínio dos dois autores é o desenvolvimento de um novo olhar a respeito do cinema, considerando as peculiaridades, sem colocá-las em conflito ou dando superioridade a um gênero ou a outro. A colaboração de

Nichols e de Metz (que acabam por fazer as vezes, aqui nesta pesquisa, de tanto outros autores) assinala uma percepção mais livre do cinema, sem cair na tentação de traçar oposições, como se um gênero fosse antagônico a outro.

Os filmes de ficção e os documentários possuem caminhos próprios, que vivem a se intercruzar. E daí decorrem as armadilhas de se ignorar as especificidades de cada um, a ponto de se considerar tola essa discussão. Afinal, tudo seria cinema e isso bastaria. Porém, é justamente o reconhecimento dessas particularidades que permitem o enriquecimento das reflexões sobre o assunto e as construções e desconstruções dos gêneros. O cinema documental, como lembra Silvio Da-Rin pode ser pensado a partir do que Christian Metz nomeia como regimes cinematográficos.

Regimes que correspondem às principais fórmulas de cinema, cujas fronteiras são fluidas e incertas, mas “são muito claras e bem desenhadas no seu centro de gravidade; é por isto que podem ser definidas em compreensão, não em extensão” (DA-RIN, 2004: 18)

Por mais inovador o filme, dele decorrem alguns traços determinantes para seu reconhecimento como documentário. Algo que escapa de definições ou de teorias, mas não da experiência do olhar. Assim, não se pode cair no artifício de igualar os gêneros. Eles são diferentes, atendem a objetivos distintos e desenvolveram métodos e dispositivos próprios. No entanto, não é por isso que um é mais cinema do que o outro. Se o meio cinematográfico permite um novo modo de ver a vida, não se pode esquecer que esta é costurada por diversidades.

As declarações de Metz — todo filme é uma ficção — e de Nichols, — todo filme é um documentário —, não se opõem, ao contrário do que inicialmente possa aparentar. São complementares. Fazendo uma comparação superficial, é como se ambos olhassem um copo e enquanto um diz “o copo está meio cheio”, o outro observa a metade vazia. O documentário, como a ficção, é uma construção discursiva. Assim como o cinema ficcional está próximo ao senso comum do que se concebe como realidade; o cinema documental está à imaginação. E esses aspectos não retiram suas particularidades.

Tanto o semiólogo francês quanto o crítico norte-americano estão a dissertar sobre a representação. Ambos não afirmam ser o cinema um reproduzidor da realidade, e sim uma figuração desta. O mundo, os atores, as histórias não são aquelas imagens na tela; eles estão naquelas imagens. Estão impressos, não são eles. O cineasta os apresenta, mas quem dá a dimensão a cada um deles são os espectadores.

Esse debate acerca da representação remete ao texto *Isto não é um cachimbo*, de Michel Foucault. Ao apresentar uma obra do artista plástico René Magrite, na qual há o desenho de um cachimbo e logo abaixo os dizeres “Isto não é um cachimbo”, o autor analisa a questão a partir da travessura do pintor, que com simplicidade confunde e desconstrói uma aparente lógica. A partir do quadro de Magrite, o autor levanta sete possibilidades de discursos, examinando as representações tanto dos signos verbais quanto dos elementos plásticos. Com esse esquadramento, Foucault apresenta novas relações entre o texto e o desenho.

E a frase, que não comporta contradição, mas se refere ao mesmo tempo à rede inextricável das imagens e das palavras, e à ausência de lugar-comum que possa mantê-las: ‘Num quadro, as palavras são da mesma substância que as imagens. Vê-se de outro modo as imagens e as palavras num quadro. (FOUCAULT, 1988: 50-51)

Essa desconstrução também podemos aplicar ao cinema. Este nos ilude, fazendo-nos acreditar nas imagens projetadas. Por mais que saibamos que nada ali é real, não há como comandar nossos sentimentos que, quando percebemos, já se aliaram ao enredo e aos personagens apresentados. Ao mesmo tempo que tudo é ilusão é tudo tão verdadeiro. E isso não é contradição, a realidade não existe sem a imaginação e vice-versa. Ambas fazem parte do mundo no qual vivemos.

No documentário, essa questão não passa ao largo. Como diz o cineasta brasileiro Jorge Furtado (2005: 107), “um filme sobre uma vida não é uma vida, assim como a pintura de uma cama não é uma cama e a pintura de um cachimbo não é um cachimbo”. Contudo, esse aspecto não interfere na aceitação de um filme como documentário, pois essa representação é elaborada de forma distinta, a partir de outros questionamentos, pelo realizador. Ela respeita, por assim dizer, a tradição do cinema documental. E apresenta, dentre outras interrogações, na problematicidade apresentada por Furtado: “Que direito tenho eu de editar fragmentos de uma vida real?”

O cineasta Eduardo Coutinho reforça esse aspecto admitindo realizar no filme um “concentrado” do que julga ser o melhor da história. E nesse sentido, a representação se encontra em todos os lados, não somente no resultado final do filme, mas em todo o seu processo. Está no personagem que, em poucas horas, precisa condensar a sua vida em uma narrativa oral; está no cineasta, que seleciona e organiza a história, aliando-a com imagens.

Assim, como no quadro de Magrite, no qual texto e frase tanto podem, de acordo com a interpretação, contradizerem-se ou reafirmarem-se, no cinema documentário a relação entre palavras e imagens estão a abrir sempre novas possibilidades de relações.

### **::: Novas denominações: Solução para o documentário?**

Se Bill Nichols não sustentou por muito tempo a sua defesa por novas denominações ao documentário e à ficção, o filósofo norte-americano Noël Carrol manteve-se firme em seu propósito. Ao constatar que o nome documentário vinha sendo utilizado indiscriminadamente e já não correspondia ao *corpus* proposto, Carrol sugere outra denominação ao que comumente é chamado de cinema documentário. Ele propõe o termo “cinema de asserção pressuposta”.

Em sua argumentação, o autor diz que o termo cunhado por John Grierson acabou tomando uma proporção maior do que a pensada originalmente. Esse, ao tratar as obras por documentário, por sua vez, tinha em mente uma idéia específica: fixar a distinção dos filmes de atualidades dos filmes cujo propósito seria o de proporcionar “um tratamento criativo da realidade”. No entanto, as mesmas produções que ele exclui do seu verbete foram, ao longo do tempo, sendo incorporadas ao repertório do que hoje é definido como filme documental. “A noção griersoniana de documentário contempla uma gama de objetos muito mais restrita do que a citada pela maioria dos autores que viriam a escrever sobre o chamado ‘documentário’”. (CARROL, 2005:71)

Por isso, o filósofo norte-americano aconselha a restrição do termo documentário à concepção griersoniana e o uso da expressão cinema de asserção pressuposta ao leque de obras não-ficcionais. E por que simplesmente não aplicar o termo “não-ficcional”, então? Por este, de acordo com Carrol, também ser impróprio, pois abrange tudo que não é ficção, como um vídeo com o propósito de ensino de uma língua estrangeira, por exemplo. Se um vocabulário peca pela sua limitação; o outro, pela sua amplitude.

Às teorias defensoras da inviabilidade da distinção precisa entre cinema ficcional e documental, o autor as refuta categoricamente. E é justamente nessa questão que o autor critica o semiólogo francês Christian Metz, a quem atesta uma argumentação falaciosa e contraditória. Noël Carrol rejeita a teoria da representação, exemplificando que “uma fotografia aérea de um campo de batalha terá de ser considerada ficção” (ibidem: 74), já que nela não se encontra o objeto em si, mas apenas a sua imagem.

Ele segue em sua opinião, observando que as representações, por vezes, não correspondem a ficções. Afinal, questiona, seria o retrato de um criminoso procurado pela polícia uma ficção? O filósofo norte-americano conclui que Metz instituiu “uma confusão conceitual” entre representação e ficção. Para Carrol, existe, e é preciso especificar, as distinções entre ficção e não-ficção. Ele não discorda dos teóricos que indicam sobreposições

estilísticas entre os gêneros; porém isso não revela a inexistência de diferenças claras e específicas.

Para sustentar seu ponto de vista, Carrol declara existir entre o espectador e o cineasta um contrato de leitura, no qual o primeiro reconhece as intenções do emissor, no caso o diretor do filme. O autor, ao apresentar essa hipótese, de antemão se protege alegando esse contrato poder ser percebido nas práticas cotidianas.

Vamos supor que desejamos comprar uma lata de refrigerante em uma máquina automática. Depois de inserir o dinheiro na máquina, apertamos o botão de seleção. Por que o fazemos? Porque sabemos que é assim que o desenhista da máquina pretende que façamos, pressupondo que queiramos usar a máquina do modo como ele a projetou para ser usada. Da mesma forma, existe uma intenção projetada para a ficção – qual seja, a de que imaginemos o conteúdo da história em questão (*ibidem*: 81)

Ao expor esse pensamento, Carrol conclui que “ficções são comunicações cujos autores pretendem que sejam imaginadas pelo público, com base em seu reconhecimento de que é isso que ao autor pretende que esse público faça” (idem: 85). Já em relação ao cinema documentário, ou, como prefere chamar, ao cinema de asserção pressuposta, o autor o coloca no lado oposto da ficção, como sendo aquele o “contraditório lógico” desta. Para o pesquisador, a atitude da não-ficção envolve “não imaginar o conteúdo proposicional do texto”.

Essa declaração, ao nosso ver, é um dos pontos mais intrigantes; pois retira do cinema documentário a presença da imaginação, tanto do realizador quanto do público. Carrol, em sua colocação, aparenta subestimar o alcance da obra audiovisual documental nos sentimentos do espectador, como se este aceitasse passivamente a mensagem do filme.

Em sua busca pela objetividade nas definições, Carrol resume o seu conceito da seguinte forma: “(...) um filme é de asserção pressuposta se e apenas se envolve uma intenção de sentido por parte do cineasta que fornece a base para a adoção de uma postura assertiva do público” (idem: 91). Mesmo com a rigidez apresentada, e apesar do uso do *se e apenas se*, o teórico acredita sua definição ainda ser ampla, porque existem as mais diversas espécies de intenção assertiva. Essa classificação vai além do que se reconhece como documentário, abarca até mesmo a simulação animada da trajetória de um satélite.

Por isso, ela ainda não corresponderia ao que comumente é chamado de filme documentário. Conforme o autor, o gênero é impregnado de um propósito mais restrito e particular. O documentarista, ao exibir as imagens, teria objetivo de despertar a crença nos

espectadores delas possuírem traços históricos. Ou seja, usando uma exemplificação do próprio Carrol, ao surgir no filme a imagem de uma árvore da floresta amazônica, o público a vê como um traço fotográfico da Amazônia. Não há como associá-la a uma vegetação de outro lugar. Não existe no diretor outra intenção que não seja a de mostrar a floresta amazônica. A esse filme, com uma proposta mais definida e centrada, Carrol denomina “cinema de traço pressuposto”. Este seria um conjunto dentro do universo vasto do cinema de asserção pressuposta.

E mais uma vez, Carrol subestima o espaço que vem sendo ocupado pelo cinema documentário ao longo do tempo. Como se os filmes apresentassem uma solução fechada, fossem resolutos, não deixando lacunas e incertezas. Como se a paixão e a emoção, ao se assistir a uma imagem em movimento, não coubessem no cinema documentário.

De acordo com a estudiosa portuguesa de cinema documentário, Manuela Penafria, entre as teorias “todo filme é ficção” e “todo filme é documentário”, uma posição mais equilibrada seria a de ver as obras de uma maneira complementar, na qual as duas teorias se interlassem. Ou seja, “todo filme é, ao mesmo tempo, ficção e documentário” (2004: 191). Porém, a própria faz a ressalva que, para sustentar essa opinião é necessário esclarecer os conceitos de ficção e documentários. Feito, para ela, impossível.

Definimos assim a nossa posição: ficção e documentário são formas de documentarismo, um filme não é documentário, mas possui um caráter documental. Em alguns filmes esse grau de ‘caráter documental’ é menos problemático que noutros. (...) O caráter documental que entendemos que todos os filmes possuem resulta da nossa certeza de que todo o filme é uma construção de pessoas, cultura, social e politicamente situadas. Por isso, o documentário não ocupa um lugar específico dentro do cinema. Está presente, em diferentes graus, em todo o cinema. (*ibidem*: 192)

Na teoria de Penafria, há de se ter o cuidado de acabar ignorando as peculiaridades da tradição documentária. Os filmes, em geral, tendem a ter em si doses documentais e ficcionais. Mas esse aspecto, em nossa opinião, não justifica o esquecimento das práticas documentárias.

O pensamento dos autores aqui apresentados revela-se produtivo para a contribuição do pensar cinema, independentemente do gênero. Até mesmo as declarações tidas como polêmicas e contestáveis amadurecem a reflexão sobre o assunto. Em uma pesquisa, com o intuito de definir o tema de estudo, acabamos por vezes caindo no reducionismo. Porém, mais do que falar sobre documentário, estamos abordando o cinema. Por uma questão de foco e de concentração, o estudo torna-se sobre uma das múltiplas facetas da sétima arte. E nessa

maneira de ver o cinema, encontramos apoio novamente em Manuela Penafria. Para ela “o cinema não tem a capacidade de nos dar a ver o nosso mundo “tal qual”, mas de um modo que só o cinema, com sua capacidade de enquadrar, compor, interligar, o pode fazer” (*ibidem*: 191).

Noël Carrol, em sua perseguição por um batismo exato, sem a permissão de brechas, termina por revelar sim as características específicas do cinema documentário, que o diferencia do ficcional. Embora em alguns momentos exaltados, o autor radicalize, e até mesmo distorça como em suas críticas a Christian Metz.

Alterar a denominação não parece ser o meio mais adequado de se buscar uma solução eficaz para localizar os gêneros cinematográficos. Até mesmo porque esse caminho parece infrutífero. Pois se o uso de um termo fosse o bastante para se fechar questões só revelaria o quão pequeno é o “problema”. Se as discussões cessam para que se debruçar diante delas? A inquietude e até mesmo a frustração de não poder abarcar por inteiro uma questão é o que fazem mantê-la viva e passível de mudanças e renovações. O pesquisador Arlindo Machado espelha bem essa questão ao dizer: “Lançar uma luz sobre *o cinema (grifo nosso)* não é bem o caso; talvez fosse o caso de apagar um pouco as luzes que o explicam. No escuro, quem sabe, o filme pode ser visto melhor.” (1997:25)

## **2.2 Discutindo elementos**

Fora o produto fílmico em si, o universo no qual a obra está inserida também necessita ser passível de análise, por atuar em sua legitimação. Não se pode ignorar a existência de elementos envolvidos na classificação de um filme. Afinal o que é preciso para uma produção ser rotulada como documentário, dentre tantos gêneros existentes no meio audiovisual?

A classificação de uma obra não ocorre de forma isolada, faz parte de um jogo no qual todos estão envolvidos. O emprego da palavra não se dá pejorativamente, mas porque tende a ressaltar a importância de cada integrante como peça de uma engrenagem. De acordo com Sílvio Da-Rin (2004: 18), os componentes desse quebra-cabeça formam uma instituição virtual constituída por diretores, produtores e técnicos que se autodenominam documentaristas, seus filmes, associações, agências financiadoras, espaços de exibição, distribuidores, mostras especializadas, publicações, críticos e um público fiel.

No trajeto até chegar às salas de exibição, o filme passa por um circuito, no qual em cada etapa ele vai recebendo um carimbo de legitimidade. Cada mecanismo realiza um acordo

— podendo ser consciente ou não, uma vez que já foi incorporado ao sistema — a fim da obra ser aceita dentro da categoria proposta. Porém, a institucionalização do filme geralmente ocorre dentro do próprio meio de produção, entre entidades cinematográficas, diretores e críticos especializados para então ser confirmada pelo espectador.

Mesmo se levando em consideração as particularidades de cada linguagem e de cada meio, nessa análise as palavras de Michel de Certeau acerca dos mecanismos autenticadores da história podem ser aplicados confortavelmente ao cinema. Pois o meio cinematográfico também se articula através de informações sócio-político-econômico-culturais. Para o historiador, a construção do discurso historiográfico é fruto de uma operação resultante do entrecruzamento entre lugar social, práticas específicas e escrita. Esses elementos encontram-se imbricados no texto de tal modo que sua articulação, muitas vezes, dá-se silenciosamente, porém de forma determinante para a autenticação da obra. Aliado a esse pensamento, seguiremos os quatro princípios indicados por Bill Nichols para legitimar o filme documentário como tal. São eles: estrutura institucional, comunidade de realizadores, *corpus* do texto e conjunto de espectadores.

O cinema está inserido em uma estrutura institucional, que corrobora para a classificação do produto dentro do universo de ficção e/ou documentário. Conhecer de antemão a procedência do filme — ou seja, a produtora e os distribuidores — ou em qual veículo ele será exibido, torna-se um indício para o rótulo a ser aplicado na produção.

De acordo com Michel de Certeau, é impossível analisar o discurso — no caso, referindo-se ao histórico — sem antes perceber qual a instituição que está sendo representada. Pois ele não está desamparado; há uma estrutura institucional ali presente, desejando ser reconhecida e atribuída ao produto. “É em função deste lugar que se instauram os métodos, que se delineia uma topografia de interesses, que os documentos e as questões, que lhes serão propostas, se organizam” (2000: 67).

O pesquisador Bill Nichols cita, por exemplo, as obras da *Discovery Channel*, já tratadas como documentários, pois foi com o histórico de transmitir material documental que o canal foi sendo firmado e reconhecido. Assim também ocorre nas salas de exibição de cinema. Cada uma atende a um perfil, no qual o espectador já antecipa o tipo de filme a ser apresentado; se pertence a ala considerada comercial ou ao que ficou estipulado como alternativo.

Uma estrutura institucional também impõe uma maneira institucional de ver e falar, que funciona como um conjunto de limites, ou convenções, tanto para o cineasta como para o público. Dizer que ‘é óbvio’ que um documentário terá um comentário em *voz-over*, ou que ‘todo mundo sabe’

que um documentário deve apresentar ambos os lados da questão é dizer o que é esperando dentro de uma estrutura institucional específica. (NICHOLS, 2005: 51)

É dentro desse espaço institucionalizado que se espera a definição de documentário para os filmes de Eduardo Coutinho, por exemplo. Suas obras tiveram como parceiras entidades como a Rede Globo — onde iniciou sua trajetória no documentarismo —, a Mapa Filmes<sup>12</sup> — produtora que lançou *Cabra Marcado para Morrer*, recebendo inclusive financiamento da Embrafilme —, a Fundação de Artes do Rio de Janeiro (Funarj), o Instituto Superior de Estudos da Religião (Iser) e o Centro de Criação da Imagem Popular (Cecip) — que teve Eduardo Coutinho como colaborador de sua fundação e no qual se mantém associado.

Essas duas últimas são organizações não-governamentais que, por conta de sua pouca estrutura, não possibilitaram às produções de Coutinho uma grande circulação e nem exhibições em salas de cinema. Foram 15 anos — desde o *Cabra*— sem exibir filmes na tela grande, a maioria de suas obras foi curtas-metragens gravados em vídeo<sup>13</sup>. Até que em 1999, o documentarista lançou *Santo Forte*, no qual aborda a religiosidade. Com o apoio do Itaú Cultural e distribuição da RioFilmes, a produção do Cecip pôde alcançar as telas do cinema e ser um dos filmes brasileiros mais premiados do ano, reinserindo Eduardo Coutinho no meio cinematográfico.

Sua presença no cinema ficou ainda mais recorrente após a parceria com a Videofilmes, que produziu os seus cinco últimos filmes — *Babilônia 2000* (2001), *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004), *O fim e o princípio* (2005) e *Jogo de Cena* (2007). A produtora é dos irmãos Walter e João Moreira Salles, ambos cineastas premiados. O último, com forte atuação no cinema documentário, tem se destacado desde o final dos anos 90, a partir do filme *Notícias de uma guerra particular*.

Essa situação denota o poder de alcance da estrutura institucional, como define Bill Nichols, ou do lugar social, conforme as palavras de Michel de Certeau, pois independentemente do talento do cineasta, a obra necessita de um amparo institucional, responsável não somente pela inserção do filme no circuito adequado para sua legitimação,

---

<sup>12</sup> A Mapa Filmes foi fundada em 1965 pelos cineastas Zelito Viana, Glauber Rocha, Paulo César Saraceni e Walter Lima Jr.

<sup>13</sup> A exceção desse período foi *O fio da memória* (1991), projeto realizado em 16 mm com 115 minutos de duração, cuja abordagem era a situação dos negros após o centenário da abolição da escravatura. A obra não teve circulação no cinema, mas participou de festivais, tendo ganho alguns prêmios. Esse circuito foi possível por conta de grandes nomes institucionais que subsidiaram o filme, que teve a Funarj — da Secretaria de Estado da Cultura do Rio de Janeiro — como produtora e apoio de entidades estrangeiras como a Television Española, Channel 4 e La Sept. A distribuição ficou por conta da Riofilme e da Sagres Vídeo.

mas principalmente pelo traço de credibilidade que ele agrega ao produto. Como diz o historiador francês: “A instituição não dá apenas estabilidade social a uma ‘doutrina’. Ela a torna possível e, sub-repticiamente, a determina” (2000: 70). É inclusive essa sustentação que possibilita o reconhecimento do estilo de Eduardo Coutinho como pertinente ao campo cinematográfico documental. Dessa forma, pode-se observar o papel decisivo que uma instituição pode desempenhar e ver como ela se liga intimamente com a obra.

É, pois, impossível analisar o discurso (...) independentemente da instituição em função do qual ele se organiza silenciosamente; ou sonhar com uma renovação da disciplina, assegurada pela única e exclusiva modificação de seus conceitos, sem que intervenha uma transformação das situações assentadas (*ibidem*: 71).

Independentemente do grau de interferência das empresas cinematográficas, os diretores são grandes responsáveis pela legitimação de um filme. Quando a obra é apresentada como projeto já chega com uma categorização definida pelo realizador. Segundo a análise de Nichols, o diretor possui, de certa forma, uma autonomia para acatar ou não os limites e regras impostos pela estrutura institucional. Muitas vezes a relação entre os anseios das entidades cinematográficas e o desejo de renovação do artista entra em conflito. E, nesse caso, quem vai subsidiar o cineasta? A comunidade de realizadores da qual faz parte. O argumento de Nichols fundamenta-se no compartilhamento de idéias e técnicas documentárias, que levam os cineastas a “falarem a mesma língua”.

Vale ressaltar que não há intenção de apontar uma homogeneidade no cinema documental e nem no ideal de seus realizadores. Cada cineasta possui o seu estilo, a sua linguagem e vai se integrando a um grupo, formado por outros profissionais com quem possui afinidades temáticas e/ou estilísticas. Daí, eles vão criando leituras e debates a respeito das convenções e dos experimentos apresentados no documentarismo.

Cada profissional molda ou transforma as tradições que herda, e faz isso dialogando com aqueles que compartilham a consciência de sua missão. Essa definição do documentário contribui para seu contorno vago, mas distinguível. Ela confirma a variabilidade histórica do modelo: nossa compreensão do que é documentário muda conforme muda a idéia dos documentaristas quanto ao que fazem. (*ibidem*: 53)

Para se ter uma idéia mais fortalecida da importância da comunidade dos realizadores para a validação de uma obra, podemos recorrer à observação de Certeau sobre o

reconhecimento dos pares. O teórico relata que “o público não é o verdadeiro destinatário” — no caso referindo-se à obra historiográfica. Os verdadeiros leitores, os responsáveis pela autenticação da obra, são os que pertencem ao grupo do realizador. São os colegas que, atendendo a princípios e critérios, irão aprovar ou não a inclusão do produto como legítimo.

Como o aluno que outrora falava à classe tendo por detrás seu mestre, uma obra é menos cotada por seus compradores do que por seus ‘pares’ (...) Existem as *leis* do meio. Elas circunscrevem possibilidades cujo conteúdo varia, mas cujas imposições continuam as mesmas. Elas organizam uma ‘polícia’ do trabalho. (CERTEAU, 2000: 72)

Nesse ponto, o historiador mantém o seu discurso com rigor. Para Certeau, o “nós” proferido pelo autor é a encenação de um contrato social. Essa referência no plural se destina, na verdade, aos integrantes do grupo ao qual o realizador pertence. Não aceita pela comunidade, a obra fica destituída de uma autenticação e, assim, “cairá na categoria de ‘vulgarização’” (*idem*).

Nichols também coloca os festivais de cinema como uma possibilidade de reduto dos profissionais do cinema, onde eles trocam entre si questões éticas e técnicas do gênero. Aliás, esses eventos terminam por atuar como agentes legitimadores da produção audiovisual, pois toda a programação é construída a partir de seleções e organizações, onde são criados os blocos nos quais os filmes estarão inseridos de acordo com as semelhanças temáticas e estéticas.

Para o crítico norte-americano, a comunidade dos realizadores se encontra, portanto, nesses festivais de cinema — muitos especializados no gênero documental — escrevem artigos e dão entrevistas para os mesmos veículos de comunicação, que por sinal também operam no mecanismo de legitimação da obra. Pois são esses que publicam as análises do filme realizados por profissionais em críticas cinematográficas. Ou seja, tanto os festivais de cinema quanto os críticos participam da roda responsável pelo carimbo de legitimidade da produção.

Mesmo no período no qual não esteve amparado por uma vigorosa estrutura institucional, Eduardo Coutinho manteve-se na comunidade dos cineastas e videoastas. Seu histórico, aliado à força de sua obra *Cabra Marcado para Morrer*, imprimiu credibilidade e inovação ao seu trabalho. O diretor nunca deixou de circular no meio e isso fez com que, apesar de não chegarem ao grande público, suas produções fossem conhecidas pelo grupo da qual faz parte. Esse contato alimentou a admiração de seus colegas, o que determinou a recepção de seu trabalho, logo depois, por parte das produtoras.

Diante de toda essa engrenagem, Nichols (2005: 54) insiste em assegurar independência do documentarista, quanto à classificação da obra audiovisual, alegando que “são os próprios profissionais que, em seu compromisso com instituições, críticos, temas e públicos, geram esse sentimento de mudança dinâmica”. Porém, bem como aponta a pesquisadora Simone Jubert essa organização pode funcionar convencionalmente, mas ela age de forma mais incisiva quando o filme se distancia do modelo tido como tradicional. Por conta do experimentalismo da obra, fica ressaltada então a necessidade da autonomia do realizador para que este possa defender suas inovações como pertinentes ao gênero documentário.

Porém, mesmo ao inovar ou subverter ditames tradicionais, o realizador não os faz de forma isolada. É fruto da relação com os trabalhos de outros autores, amparado pelas práticas anteriormente desenvolvidas. Cada passo dado adiante reflete uma elaboração coletiva. Não há inovação sem influência por um outro exercício, nem que ela se justifique pela sua negativa.

Um estudo particular será definido pela relação que mantém com outros contemporâneos, com “estado da questão”, com as problemáticas exploradas pelo grupo e os pontos estratégicos que constituem, com os postos avançados e os vazios determinados como tais ou tornados pertinentes com relação a uma pesquisa em andamento. (CERTEAU, 2000: 72)

No fim, independentemente da vontade e da persistência do diretor, é necessário um conjunto de ações para a classificação da obra. É a articulação entre os agentes legitimadores que vai promover o acordo e a conseqüente marca do filme como pertencente ao universo do cinema documentário. Como acrescenta Certeau (*idem*), “cada resultado individual se inscreve numa rede cujos elementos dependem estritamente um dos outros, e cuja combinação dinâmica forma a história num momento dado”.

Além desses aspectos externos, como a estrutura institucional e a comunidade de realizadores, o filme traz elementos em sua estrutura que o sustentam na definição como uma obra documental. Definido por Nichols como *corpus* do texto, esse terceiro princípio de legitimação trata da materialidade fílmica, ou seja, do conteúdo e, principalmente, das características imagéticas da produção. Pois, ao longo da história do cinema documentário, já se estabeleceram marcas estéticas próprias ao gênero.

De acordo com a pesquisadora Martine Joly, o documentarismo apresenta como qualidade distintiva fundamental ser uma obra aberta, fundamentada pela imprevisibilidade e pelo acaso. Enquanto “a ficção abre-se e fecha-se por si própria” (2002: 146), o documentário

se faz pelas lacunas. A autora afirma que “(...) na ficção, nada se passa que não seja mostrado ou sugerido pelo próprio filme; ela está saturada até nos seus vazios, até nos seus aspectos mais aleatórios”. Já o documentário, por se escorar na “realidade”, lida com os vazios impostos pelas causalidades. Acima de um provável *script* do diretor, estão as situações às quais a obra precisa se deixar levar.

Porém, isso não significa que os documentaristas não tenham controle sobre sua obra. Como alerta a pesquisadora Mariana Baltar, não se deve confundir “controle” com “não-intervenção” no ato de lidar com os imprevistos inerentes ao processo de realização do filme documentário. De acordo com Baltar, o cineasta do campo documental possui tanto poder sobre sua produção quanto o do ficcional.

Quando, no domínio da ficção, fala-se em produção, cenografia, preparação de atores e roteiros minuciosamente previstos, no domínio do documentário, considera-se pesquisa, trabalho de campo, interação com sujeitos que serão elevados ao estatuto de personagens e mais um sem fim de imprevisibilidades. Mas nada disso significa menos controle; uma vez que no interior de ambos os domínios, é a montagem que orienta e articula os significados. (BALTAR, 2004:06)

Para lidar com as lacunas provocadas pelos imprevistos, o documentário teve a necessidade de elaborar mecanismos a fim de completar, na medida do possível, essas “falhas”. Apesar das singularidades de cada obra, existem convenções já consideradas como próprias do documentário. O teórico norte-americano Bill Nichols cita algumas características comuns a muitas obras, como:

(...) o uso de comentário com voz de Deus, as entrevistas, a gravação de som direto, os cortes para introduzir imagens que ilustrem ou compliquem a situação mostrada numa cena e o uso de atores sociais, ou de pessoas em suas atividades e papéis cotidianos, como personagens principais do filme. (NICHOLS, 2005: 54)

Essas informações da linguagem cinematográfica pronunciam a impressão de captação e tratamento da realidade a que o documentário, em muitas vezes, propõe-se a fazer. O gênero documental elabora um fundamento diferenciado do domínio ficcional. Segundo Nichols, a prática do documentário segue a predominância da lógica informativa, organizando “o filme no que diz respeito às representações que ele faz do mundo histórico”.

Ainda seguindo o pensamento de Nichols, a pesquisadora Mariana Baltar acrescenta que a narrativa é construída com o objetivo de argumentação ou apresentação do tema. Os filmes podem apresentar tratos distintos em sua materialidade fílmica para alcançar a ligação com uma realidade concernente ao senso comum.

Segundo essa perspectiva, as questões que vão interessar podem ser formuladas em termos de: que documentários parecem – em suas estratégias narrativas e estéticas – fiéis à realidade? Por que querem se vincular a esse efeito de sentido? Como se articulam esteticamente para tanto? E, em última instância, de que lugar falam? (BALTAR, 2004: 7-8)

Cada obra vai encontrar soluções variadas para interrogativas desse tipo. E, a partir daí vão se construir relações, cuja interferência será visualizada no *corpus* textual do filme documentário. No caso de Eduardo Coutinho, é possível acompanhar que, a cada produção, seu estilo foi sendo burilado. Em sua primeira obra documental, *Cabra Marcado para Morrer*, existia a figura do narrador<sup>14</sup>, a presença de som externo — com inserção de músicas —, e com interposição de imagens. Aos poucos, esses elementos foram sendo retirados, e o diretor foi estabelecendo uma maior rigidez em seus princípios. Até chegar no procedimento utilizado atualmente, no qual não há espaço para nada que esteja fora das filmagens. Não há uso de sons externos, nem imagens de sobreposição à fala do personagem. A câmera não se desloca, permanece fixa no entrevistado, sem alterações de ângulos. O *corpus* textual dos filmes de Eduardo Coutinho foi se instituindo dessa maneira.

Hoje, é possível identificar os filmes de Coutinho, ou a influência deste em outros cineastas, somente por suas marcas estilísticas. É esperado que o diretor trabalhe com personagens anônimos e suas histórias do cotidiano, que privilegie a oralidade, que filme em uma única locação e que sua participação no filme, mesmo tentando se manter oculto, torne-o tão personagem quanto os demais.

O cinema documentário não é um meio fechado. Ao longo do tempo, ele foi, e assim continua, (re)descobrimo-se. Cada escolha feita pelo realizador acerca da relação do filme com o mundo histórico vai definir o estilo da obra, o modo como esta observa e interpreta ao que o senso comum entende por realidade. Segundo o crítico norte-americano Bill Nichols, existem seis principais modos de se fazer documentário. São eles:

---

<sup>14</sup> Na verdade, em *Cabra*, há dois narradores. A “voz do saber”, aquele que informa o espectador, e o próprio Eduardo Coutinho que, em primeira pessoa, vai colocando suas impressões pessoais. Esse último papel, uma das rupturas realizadas pelo diretor diante dos padrões vigentes da época a respeito de documentário, permanecerá ao longo da sua obra.

- O modo expositivo: geralmente apresenta sua representação do mundo a partir da retórica. Para isso, utiliza frequentemente um narrador, também denominado como “voz de Deus” ou a “voz do saber” e uma voz de autoridade, alguém renomado sobre o assunto tratado pela produção que fornece credibilidade às informações apresentadas. Os dados ainda são reforçados por títulos e legendas. Comumente, as imagens desempenham um papel secundário, servindo como ilustração e confirmação das palavras do narrador ou dos personagens. A narração da história tende a apresentar um fluxo linear e cronológico.
- O modo observativo: tem como premissa o registro de uma situação sem a intervenção do diretor. A câmera aí desempenha o papel de um *voyer*, que a tudo assiste sem participar diretamente. O propósito é o de não alterar a cena, embora diversos debates a respeito tratem a câmera, mesmo em silêncio, como um elemento capaz de transformar o comportamento humano. Ao saber da existência de um equipamento cinematográfico no espaço, as pessoas tendem a não se comportar como fariam cotidianamente. Geralmente, não há uso de voz over ou de trilhas sonoras; ou seja, não são utilizados sons externos ao ambiente filmado.
- O modo participativo: há a ênfase na relação próxima entre o tema e o realizador, que intervém diretamente nas filmagens da obra. Ele, por vezes, faz parte do filme. Torna-se tão personagem quanto os demais, assim como a equipe de filmagem, geralmente exposta em obras desse tipo. A imprevisibilidade vem a ser o principal atributo do filme. Normalmente, não há uma “voz do saber”. O filme é levado pelas diversas vozes existentes na obra resultantes da interação dos personagens com o diretor. A entrevista tende a ser o recurso mais utilizado.
- O modo reflexivo: o assunto principal não está fora, mas sim dentro da obra. Na verdade, trata-se do próprio filme. A abordagem é a forma como o filme se relaciona com as questões da representação. Eles são admitidos como uma construção e articulação do autor — e esta é exposta, em parte, ao espectador — e não como um registro da realidade.
- O modo poético: compartilha espaço com o cinema experimental ou vanguarda modernista. Mostra-se favorável a explorar associações visuais, ritmos temporais e justaposições espaciais. A lógica informativa é pouco desenvolvida, pois bem mais do que na retórica, o realizador está interessado em enfatizar sentimentos.

- O modo performático: também possui traços em comum com o cinema de vanguarda. No entanto, percorre com mais força o impacto emocional e social da obra sobre o público. “O documentário performático sublinha a complexidade de nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas” (NICHOLS, 2005: 169).

Essas “formas do dizer”<sup>15</sup> documentário não são puras. Em uma mesma obra, intercruzamentos desses tipos podem ser apresentados. Esses modos de representação indicam as relações discursivas que o gênero foi desenvolvendo, ao longo do tempo, com a percepção da realidade. E esse aspecto só demonstra o quão vasto se tornou o gênero. Com os experimentos no cinema documental, foi necessário (re)pensar sobre seus recursos e técnicas. Cada posicionamento do diretor e sua forma de questionar o real provocam uma reorganização da prática documentária. As inovações tendem a ser releituras de procedimentos já pertencentes ao histórico do gênero, por isso ainda é possível encontrar elementos no *corpus* textual correspondente ao que se configura como cinema documentário.

O último elemento apresentado por Bill Nichols para se considerar a legitimação do cinema documentário é o conjunto de espectadores, ou seja, a apreciação pela qual a produção atravessa mediante o público. De acordo com o teórico, “a sensação de que um filme é um documentário está tanto na mente do espectador quanto no contexto ou na estrutura do filme” (2005: 64).

Afinal, o que faz o espectador reconhecer uma determinada obra como documental? Nichols situa os princípios do *corpus* textual e do conjunto de espectadores em um patamar muito próximo. Possivelmente porque ambos estão inter-relacionados. Pois é a partir da obediência do público às instruções de leitura do filme que a autenticação do público será devidamente confirmada.

Segundo Martine Joly, nessa fase do percurso da obra existe o jogo entre a intenção do diretor e a interpretação do público em decodificar o que realmente o autor quis dizer. Para a pesquisadora, a apreensão de um filme como documentário é diferente, “pois é o próprio facto de se construir mentalmente um narrador real, um ‘autor’, cuja realidade cauciona a do próprio filme, que leva o espectador a considerar que está a lidar com um documentário e não com uma ficção” (2002: 137).

---

<sup>15</sup> Expressão utilizada pela pesquisadora Mariana Baltar

Essa expectativa de encontrar o real é o diferenciador da recepção do público com o cinema documentário. Mesmo ciente da inexistência de um retrato fiel da realidade — e mesmo da vagueza desse conceito —, o reconhecimento do *corpus* textual como pertinente ao gênero documental se dá pela crença da autenticidade da representação do mundo histórico. Usando as palavras de Nichols, é na confiabilidade da relação indexadora do som e da imagem da obra com sua fonte que reside a legitimação por parte do espectador. “A linha que divide *ficção e documentário* (grifo nosso) talvez seja imprecisa e vaga, mas, mesmo assim costumamos crer em sua realidade” (2005: 67).

Essa cobrança existe de forma distinta até mesmo entre um documentário e um filme ficcional baseado em “fatos reais”. Deste último, espera-se uma certa licença criativa do diretor. Já no documentário, essa liberdade está restrita ao estilo de montagem, a como o realizador vai editar a história.

Segundo Eduardo Coutinho, o público também faz parte do processo do filme. Se o documentário é a filmagem de um encontro entre o diretor e o personagem, o espectador fecha esse triângulo, tornando-se o terceiro vértice. Pois ao se pedir para o interlocutor contar mais detalhadamente um fato, ele está pensando no entendimento do espectador. O lado de quem vê a obra é bem valorizada pelo cineasta. Tanto que, com o lançamento do filme, ele volta ao local de filmagem para mostrar aos entrevistados sua atuação. E essa receptividade chega a ser registrada.

Em *O fim e o princípio* (2005), a volta acontece 14 meses depois do fim das gravações e integra a seção de extras do DVD. Mas em produções como *Cabra Marcado para Morrer e Boca de Lixo* (1992), ela faz parte da própria estrutura do filme. No primeiro, a exibição de imagens do copião do primeiro *Cabra* é o meio lançado por Coutinho para a reaproximação com os personagens. É através de perguntas, como “viu o filme?” ou “o que achou”, que o diretor vai reiniciando o contato para fazer o entrevistado se lembrar da época na qual as primeiras filmagens aconteceram.

Já em *Boca de Lixo*, os personagens — catadores de lixo — assistem a uma parte das imagens do vídeo. Eles se reconhecem, estranham-se, riem da atuação dos conhecidos, em especial de um garoto que cantarola a música “Sonho por Sonho”, acompanhada no rádio pelo cantor José Augusto. Após essa cena, imediatamente vem a tomada de um outro menino, em meio a urubus, recolhendo detritos. Essa sequência é bastante forte, e até mesmo cruel, pois revela que ser um personagem de um filme não altera o cotidiano e a realidade de ninguém. Após a despedida de Coutinho e da equipe de filmagem, eles voltarão a buscar, e a

comer, restos de comidas. Esse é o choque dado pelo cineasta ao deslocar os entrevistados para o papel de espectadores.

Pode-se dizer que o público, de acordo com sua vivência, vai criando um repertório sobre cinema e categorização de gêneros. Ele vai reconhecendo as características de cada filme e classificando-o como faroeste, terror, comédia ou documentário. Quanto mais vasto for o conhecimento do espectador em relação ao meio audiovisual, mais ele admite as inovações e as insere dentro de um conceito familiar.

Dentro dessa perspectiva, a questão do contrato de leitura entre espectador e realizador comentada por Noël Carroll é apropriada. Pois, inconscientemente, uma relação pactual vai sendo construída entre eles e junto a isso vêm as afinidades. É compreensível que um espectador carregue expectativas em relação a um novo trabalho de um de seus diretores preferidos.

Por mais que a trajetória de uma obra passe pelas instituições e pelos críticos, o público também faz parte da instância legitimadora. Ele reconhece o propósito específico de uma produção ficcional e documental e deposita expectativas diferentes entre eles.

O espectador atribui, de certa forma, um valor de autenticidade ao cinema documental. Mesmo ciente de que as imagens não são uma transcrição fidedigna do acontecimento, e sim uma interpretação parcial e incompleta, ele espera que as situações e os personagens não sejam somente frutos da mente do roteirista ou do diretor. Mas que haja algo fora do controle, que exista imprevisto e autenticidade na relação ali colocada.

### **2.3 Considerações sobre o cinema documental no Brasil**

De certa forma, a trajetória do documentário no Brasil acompanha a história universal do gênero. Como os acontecimentos não ocorrem de maneira isolada, pode-se afirmar que os percursos do cinema brasileiro e estrangeiro, em muitas vezes, entrecruzam-se. Se o cinema nasceu mudo e não ficcional pelas mãos dos Lumière, aqui o percurso foi semelhante. Data-se oficialmente em 19 de julho de 1898 a primeira filmagem no País. Teria sido uma passagem pela orla do Rio de Janeiro a bordo de um navio chamado *Brésil*, filmada por Afonso Segreto.

Contudo a perda do registro e a falta de notas em arquivos da época contribuem para tornar essa indicação polêmica e alvo de discussões. Sabe-se, no entanto, que Afonso Segreto foi um dos mais atuantes realizadores da época e grande empreendedor, chegando a ser sócio da primeira sala de cinema brasileira, na então capital federal.

Os cineastas pioneiros no Brasil foram, assim como em outros locais do mundo, mais atentos aos registros do cotidiano, à feitura de cinejornais, e aos chamados “cinemas de cavação”, feitos sob encomenda por pessoas abastadas que podiam pagar pelos resultados da mais nova tecnologia da época.

Entre as décadas de 10 e 20 do século XX, os filmes de viagem foram bastante produzidos. Nestes, o enfoque era desbravar a beleza e o exotismo do país de tamanho continental. Dentro desse conceito, destaca-se o longa-metragem *No Paiz das Amazonas*, de Silvino Santos, um fotógrafo português que viu no cinema uma nova possibilidade de inscrever a imagem. O filme foi produzido em 1922, mesmo ano de *Nanook, o esquimó* (*Nanook of the North*), realizado pelo explorador norte-americano Robert Flaherty<sup>16</sup>. O projeto surgiu da solicitação do comendador Joaquim Gonçalves Araújo — ou como consta em alguns documentos J.G Araújo, rico empresário da borracha e detentor de comércios no Norte do País. —, que acabou por se tornar o mecenas de Silvino Santos, auxiliando-o financeiramente nesta e em outras produções.

Mesmo sendo as obras de Santos dotadas de um estilo fragmentado e distante, sem envolvimento, o que impediu a sua desenvoltura narrativa em relação ao trabalho apresentado por Flaherty, Silvino Santos realizou em *No Paiz das Amazonas*, de acordo com Amir Labaki, uma “autêntica enciclopédia audiovisual da vida amazônica, ainda insuperada em sua magnitude” (2005: 23). O projeto tinha a finalidade de divulgar a fartura econômica do estado do Amazonas para a Exposição do Centenário da Independência Brasileira, a ser realizada no Rio de Janeiro.

As filmagens foram realizadas em Manaus, rio Madeira, rio Purus, Apuíá e Maués, no Amazonas; em Porto Velho e na estrada de ferro Madeira-Mamoré, em Rondônia; e na cidade do Rio Branco, no atual estado do Acre. O filme acabou dividido em duas seções totalizando dez partes: No Paiz das Amazonas, Manaus, borracha, pescas, castanhas, índios, madeiras, Rio Branco, gado e campeadas. (*idem*)

O empenho de Silvino Santos foi tanto que ele chegou a usar seus dotes em fotografia para elaborar negativos cinematográficos específicos para o clima tropical da região. Sua

---

<sup>16</sup> Apontado como o “pai do documentário”, Flaherty filmou os habitantes da Baía de Hudson, localizada no norte do Canadá. O diretor inseriu no gênero uma narrativa focada na vida de uma comunidade de esquimós, abstando-se da ótica do estrangeiro e tentando aproximar a história dos nativos ao espectador. Para isso, compôs um recurso dramático, no qual coloca em questão a sobrevivência do grupo a um ambiente hostil. A criação de um enredo e a aplicação de uma gramática cinematográfica – até então exclusiva do cinema ficcional –, para compor uma narrativa fez com que Flaherty ocupasse um lugar representativo na história do cinema documentário mundial.

dedicação o levou a ser premiado com medalha de ouro pelo presidente da República Arthur Bernardes no evento para o qual foi destinado a ser exibido. A obra chegou a ser levada para fora do país, sendo mostrado no *Cinema Pathé do Boulevard des Italiens*, em Paris e nos principais centros da Europa. O diretor teve uma atuação intensa. Sua filmografia chega a quase cem produções, sendo sete longas, cinco médias e 83 curta-metragens.

A região foi centro de interesse de outros cineastas da época, como Luiz Thomaz Reis, que acompanhou a Comissão Rondon, esta responsável pela ocupação das fronteiras nacionais do Norte e Centro-Oeste do país. Incumbido pela Seção de Cinematographia e Photographia do grupo, Reis tinha como missão propagar o desejo ufanista da época, registrando etnograficamente os costumes e, assim, divulgar uma cultura brasileira.

Esse olhar desbravador e voltado para os costumes distantes do centro cultural possui uma convergência com o trabalho de Flaherty. Porém, como ressalta Labaki, talvez tenha faltado a veia criativa nas obras dos realizadores brasileiros, que procuraram um registro mais antropológico. Tanto Silvino Santos quanto Luiz Thomaz Reis foram esquecidos durante boa parte da história do cinema brasileiro. Eles não freqüentavam o circuito da época. Por se ater à região Norte, Santos foi completamente marginalizado; já Reis possivelmente sofreu a indiferença por criar um registro militar e oficial.

Labaki destaca que se ambos conseguiram levar à frente seus trabalhos, chegando a realizar uma razoável quantidade de produções, foi graças à estrutura institucional que lhes dava suporte. Se Silvino Santos teve apoio de J.G de Araújo, Luiz Thomaz Reis, como integrante da Comissão Rondon, obteve financiamento por meio de verbas públicas.

Nem só do ambiente da Região Norte viveu o período mudo do cinema documentário brasileiro. O exemplo maior é o filme *São Paulo, a Symphonia da Metrôpole*, de 1929, realizado pelos imigrantes húngaros Adalberto Kemeny e Rudolph Rex Lustig. A obra foi produzida no mesmo ano que *Um Homem com uma Câmera*, do russo Dziga Vertov<sup>17</sup>, cuja pretensão era a de criar uma linguagem especificamente cinematográfica, sem a presença da

---

<sup>17</sup> Contemporâneo de Flaherty e nascido Denis Kaufman, mudou seu nome para Dziga —palavra ucraniana cujo significado é roda que gira sem cessar — Vertov — proveniente da língua russa com sentido de rodar, girar. Há ainda a versão de que Dziga seria uma onomatopéia referente ao movimento de girar da manivela de uma câmera. De qualquer forma, o princípio do cineasta era o movimento perpétuo. Assim ele percebia o mundo e, com esse sentimento, envolveu-se com o cinema. Sua obra mais comentada é *Um Homem com uma Câmera* (1929). Já nos créditos iniciais, o cineasta revela sua intenção de compor uma linguagem propriamente cinematográfica, que se sustentasse sozinha sem precisar apelar às narrativas dramáticas do teatro e da literatura. No filme, ele ressalta as potencialidades do equipamento cinematográfico, capaz de oferecer novas perspectivas no olhar sobre o mundo. A máquina tem o poder de afastar ou de aproximar os objetos, possibilitando ao homem diferentes percepções da natureza ou das atividades cotidianas.

influência teatral ou literária. Sua ambição era grande, a de fazer um cinema puro, sem a necessidade de recorrer ao drama, por meio de uma seqüência lógica e linear, para contar uma história.

A narrativa brasileira não é tão ousada quanto a russa. O registro é sóbrio, porém manifesta influências do movimento da Arte Moderna, que estava em voga no Estado de São Paulo. Voltado ao cotidiano moderno da grande cidade, os imigrantes europeus compuseram o filme como o registro das 24 horas de vida dos habitantes de uma metrópole. A produção marca a história do cinema por ser o documento da iminente urbanidade de São Paulo.

A convergência da realização de *São Paulo, a Symphonia da Metrópole* com *Um Homem com uma Câmera* em muito se deve a outros filmes cuja abordagem é a de um dia na vida de uma cidade, como *Rien que les Heures* (1926), Alberto Cavalcanti e *Berlim, Sinfonia da Metrópole* (1927), de Walter Ruttmann. Os imigrantes Kemeny e Lustig ainda fariam outros filmes de sinfonias paulistanas

### **::: A missão educativa do documentário**

O advento do som impulsiona ao cinema uma nova missão. Agora mais próximo do mundo real, com imagens aliadas a sons, é possível torná-lo um instrumento educativo. E essa missão será adotada, no Brasil, pelo governo do presidente da República Getúlio Vargas. A idéia não era original — recebia influência do movimento institucionalizado pelo escocês John Grierson<sup>18</sup> — e foi efetivada a partir de dois decretos.

O primeiro, elaborado em 1932, previa a obrigatoriedade da exibição de filmes curtas-metragens nacionais antes de cada sessão de filme estrangeiro. A medida visava o incentivo da projeção de obras nacionais. E com ela vieram procedimentos para estimular a produção cinematográfica brasileira com a redução das taxas alfandegárias sobre a película.

---

<sup>18</sup> Com formação acadêmica em ciências humanas, sua ambição era realizar um projeto de educação pública através do cinema. Por constatar que os meios educacionais eram despreparados para discutir as questões da sociedade moderna e industrial, John Grierson colocou sua expectativa no cinema, pois via neste a capacidade de penetrar no imaginário das pessoas.

Dirigiu apenas um filme, *Drifters* (1929), sua contribuição mais ativa foi na produção de obras documentais, nas quais depositava seus princípios. A idéia do documentário como um instrumento didático, com a presença de um narrador para facilitar a comunicação foi um padrão concebido por Grierson. Ele ainda manifestava-se a favor do documentário como um solucionador de problemas; ou seja o filme deveria abordar os problemas, dissertar sobre eles e apresentar uma resposta ao aspecto apresentado. O cinema documentário exerceria então um papel de utilidade pública.

Já a segunda resolução veio em março de 1936 com a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), subordinado ao Ministério de Educação e Saúde. Dessa forma, o Estado passaria a realizar os seus próprios filmes.

A produção contínua do INCE incluía filmes de caráter científico; reportagens; títulos educativos sobre plantas, peixes, indústrias, cidades e riquezas naturais; reconstituição de episódios da história do Brasil; e biografias de homens do Estado, músicos, romancistas e poetas brasileiros (LUCAS, 2005: 48)

Essas ordens eram reflexo do controle exercido pelo governo varguista. Tanto que em 1939, com a fundação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), a vigilância será mais ajustada, pois nenhum filme poderia ser exibido ao público sem o certificado fornecido pelo órgão. Porém o DIP e o INCE tinham ações distintas no projeto de Getúlio Vargas. Enquanto o primeiro tratava da propaganda mais explícita, e para isso desenvolvia cinejornais; o segundo, responsabilizava-se pelo cunho educativo em prol do nacionalismo.

Vindo do cinema ficcional — ou como se falava na época “filmes posados” — dos anos 20, o mineiro Humberto Mauro foi um dos grandes nomes a integrar o INCE. A longa trajetória no meio cinematográfico — de meados dos anos 20 até 1972, ano em que fez sua última obra —, o diretor pôde acompanhar o desenvolvimento do gênero e a integrar sua história.

A princípio Humberto Mauro via com desdém os chamados filmes “naturais”, por associá-los aos de cavação. Porém, de acordo com a historiadora Sheila Schvarzman (2004: 263), mesmo em suas produções de ficção, o cineasta utilizava a câmera como “um instrumento do real”, uma vez que ele mantinha um “olhar documental” sobre as paisagens, as habitações e os gestos humanos. A promessa da estabilidade e do tom educativo ao cinema documental fez Mauro repensar o seu posicionamento e empregar-se no INCE, onde ficou de 1936 a 1964.

De acordo com Schvarzman, a atuação de Humberto Mauro na entidade pode ser dividida em duas fases: a primeira seria de 1936 a 1947; a segunda, de 1947 a 1964. No primeiro INCE — utilizando a denominação da historiadora — foram realizados 239 filmes. Nessa época, sob o comando do antropólogo Edgard Roquette Pinto, predominaram os temas científicos, folclóricos e históricos.

O segundo INCE coincide com o fim do Estado Novo e com a aposentadoria de Roquette Pinto e apresenta uma quantidade menor de trabalho, embora o número não seja desprezível, de 118 obras. Nessa fase, o projeto político de uma utilização oficial do cinema

dá lugar a um ideal mais fluido, que vai se formando à medida da realização de cada obra, com um interesse mais documental. “Deixava de existir um menu fixo. As encomendas oficiais ditavam a produção: uma série sobre educação rural, outra sobre cidades históricas mineiras, e a série Brasilianas, sete curtas a partir do inventário do cancionário popular (...)” (LABAKI, 2006: 40).

Sua atuação no INCE encerra-se com *A velha a fiar* (1964). A obra acompanha a repetição exaustiva e o ritmo gradativamente acelerado da canção de mesmo nome do filme. Trata-se, segundo Sheila Schvarzman (2004: 295), de um exercício metalingüístico, no qual está aliado o processo do cinema e sua matéria, a montagem, à reflexão sobre a própria velhice do diretor. Humberto Mauro realiza sua derradeira produção em 1972 com *Carros de Bois*, retomando um tema filmado em 1955 pelo instituto varguista.

O cineasta Glauber Rocha apontava Humberto Mauro como o único trabalhador de fato no INCE. Antes de Mauro, o que havia eram fotógrafos acadêmicos e inexperientes em relação à linguagem cinematográfica, sequer conheciam os mecanismos de “foco no segundo plano” ou de coordenação narrativa através da montagem. E com o tom raivoso que lhe é peculiar, Glauber declara: “Mesmo assim devemos a Humberto Mauro trabalhos que denotam um cineasta atrás da câmara. Só isto”.

### **::: O documentário influencia o Cinema Novo**

De acordo com Amir Labaki, entre as últimas produções de Humberto Mauro no INCE e os filmes *Arraial do Cabo* e *Aruanda* — ambos de 1959 e tidos como referência para um novo passo do documentarismo brasileiro —, é possível a observação de eixos em comum. O interesse em mostrar uma nova visão de Brasil; não o voltado aos ricos e poderosos, e sim à cultura popular, a desprezada por ser tida como inferior. Mesmo com críticas sobre a construção dos filmes, o cinemanovista mais representativo, Glauber Rocha, via neles uma fase de renascimento para o meio. Enfim, a sétima arte brasileira teria à sua frente homens vindos da cultura cinematográfica, “ou senão vindos do povo mesmo”. Seriam os primeiros sinais de vida do documentário brasileiro.

*Arraial do Cabo*, realizado por Mário Carneiro e Paulo César Saraceni, chega a ser denominado como “o marco zero do Cinema Novo” (LABAKI, 2006: 102). A produção aborda o processo de industrialização de uma cidade de economia pesqueira, a Arraial do Cabo. Daí, então, vem o choque entre a tradição e a modernidade. A produção brasileira — que frequentemente recebe comparações com o filme *Drifters*, de John Grierson, por também

tratar do registro de uma colônia de pescadores — revelou-se como uma nova forma de fazer documentário, agora capaz de se voltar a temas sociais sob um ponto de vista mais crítico.

Já *Aruanda*, de Linduarte Noronha, é definido pelo professor de cinema Jean-Claude Bernadet como um filme explosivo. Apresentando ressalvas sobre os seus aspectos técnicos, considerados precários, o autor os vê como aliados ao tema apresentado pelo filme: a miséria dos habitantes da Serra do Talhado, na Paraíba, fundada por um ex-escravo chamado Zé Bento. A pobreza técnica aliada à dos personagens da obra torna-se, para Bernadet, o grito de uma expressão cinematográfica distinta dos padrões *hollywoodiano* e mais próximo do neo-realismo italiano.

*Aruanda*, segundo Noronha, é uma variação da palavra aluanda, que significa “terra de promessa”. E representa o desejo por parte dos descendentes de escravos negros de encontrar um lugar que os dê liberdade e bem-estar. O projeto nasceu a partir de uma reportagem jornalística feita por Linduarte Noronha para o jornal *Tribuna da Imprensa*, do Rio de Janeiro. Daí chamou o fotógrafo Rucker Vieira, responsável por um dos aspectos mais comentados da obra: o estouro da luz, constantemente associado à aridez do sertão.

Eles contaram com a ajuda de Humberto Mauro, que ofereceu condições do filme ser montado no INCE. *Aruanda*, financiado pelo Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, foi realizado de forma artesanal e teve como guia de construção de roteiro os escritos do russo Lev Kuleshov. O próprio diretor desempenhou o papel de narrador.

A obra, além de referência para o Cinema Novo, inaugurou o chamado Ciclo Paraibano de Cinema. Este seria, de acordo com o cineasta Vladimir Carvalho, a contribuição do Nordeste à efervescência do movimento capitaneado por Glauber Rocha. O próprio Vladimir Carvalho seria um dos grandes responsáveis pelas obras desse período, representados por filmes como *Romeiros da Guia* (1968) — com co-direção de João Ramiro Mello —, *O País de São Saruê* (1971) e *A Pedra da Riqueza* (1976).

*Romeiros da Guia* é, definido pelo realizador, como um trabalho etnográfico, no qual acompanha um grupo de religiosos em direção às ruínas de uma igreja. Já *O País de São Saruê*, inspirado no folheto de cordel *Viagem a São Saruê*, de Manoel Camilo dos Santos, retrata as dificuldades na relação entre o homem e o sertão nordestino. Finalizado em 1971, a obra foi proibida e liberada pelos órgãos da censura apenas em 1979. E *A Pedra da Riqueza* apresenta as condições precárias do trabalho braçal de mineradores de xelita.

Segundo a historiadora Meize Lucas, o empenho do diretor ao documentário exemplifica a nova forma de recepção do gênero, que deixou de ser um exercício de cineasta principiante. O trabalho de Vladimir Carvalho, voltado ao não-ficcional, contribuiu para a

construção da figura do cineasta documentarista. Além da colaboração de Carvalho, a pesquisadora indica a importância da Caravana Farkas para a legitimação do documentário.

Dessa forma, a hierarquização entre gêneros, na qual prevalecia o cinema ficcional, foi posta em dúvida. E a discussão sobre o cinema começou a ficar mais ampla; até mesmo sobre o próprio documentário, uma vez que este não comportava apenas cinejornais, filmes educativos e filmes institucionais. As produções documentais não mais eram submetidas a um padrão, dentro do qual as diferenças entre uma obra e outra — estilística e tecnicamente — eram mínimas. O ato de documentar não era agora tão objetivo, ele passava por interpretações. A realidade não era mais a exibida pelo Estado. Havia diversas formas de se mostrar o Brasil, existiam outras realidades.

### **::: A contribuição dos equipamentos portáteis**

Desde a década de 30, principalmente a partir da criação do INCE, ficou evidente o esforço para se ter, no País, um cinema independente e uma produção nacional consolidada. Se antes essas ações eram apadrinhadas pelo Estado, depois veio a necessidade, por parte de alguns autores, de mostrar um Brasil não-oficial. E nesse sentido, como vimos, o final da década de 50, com *Arraial do Cabo* e *Aruanda*, representa esse novo passo.

Na década de 60, com o surgimento dos equipamentos portáteis em 16mm e a possibilidade do som sincrônico, com o gravador portátil, permitiram a formação de uma nova técnica para a prática documentária. Basicamente, dois movimentos são apontados como representativos dessa reconfiguração do fazer documentário: a proposta norte-americana do cinema direto<sup>19</sup> e a francesa do cinema verdade<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> O cinema direto envolve principalmente a produtora *Drew Associates*, formada pelo repórter fotográfico Robert Drew e pelo cinegrafista Richard Leacock e tem como marco oficial o filme *Primárias (Primary)*, realizado em 1960. A obra acompanha a última semana da campanha dos candidatos John Kennedy e Hubert Humphrey, nas eleições primárias do partido democrata, à presidência do Estados Unidos.

A proposta dos cineastas, junto com Albert Maysles e D.A. Pennebaker, era seguir os candidatos sem intervir nas filmagens. A câmera fazia tão somente o papel de observadora. Dessa forma, eles julgavam ser possível atingir o estado bruto da realidade. Para isso contavam com um sistema de filmagem com câmeras portáteis, mais leves e com captura simultânea de som.

Por julgarem a fórmula griersoniana — com o uso de narrador e de trilha sonora — esgotada, resolveram abolir a voz over e qualquer som externo. Desejavam assim falar menos e observar mais. Muitos autores até os qualificam como os maiores representantes do cinema documentário observativo. Porém, os cineastas da *Drew Associates* não consideravam o seu trabalho como documentário e sim como um novo tipo de cinejornalismo.

<sup>20</sup> No mesmo 1960 de *Primárias*, foi realizado o filme *Crônica de um Verão (Chronique d'un Été)*, de Edgar Morin e Jean Rouch. A partir da pergunta “você é feliz?”, são revelados as angústias e os desejos de um grupo de pessoas. A obra é tida como marco do cinema verdade francês.

No Brasil, os primeiros filmes realizados em 16 mm foram possibilitados pelo fotógrafo Thomas Farkas, que tinha acesso a tecnologia por ser proprietário de uma loja de artigos óticos e fotográficos. No espaço de seis meses, entre setembro de 1964 e março de 1965, o entusiasta do cinema direto produziu quatro médias-metragens, que juntos intitularam a série “Brasil Verdade”. Foram eles: *Memória do Cangaço*, *Nossa Escola de Samba*, *Viramundo* e *Subterrâneos do Futebol*.

A obra *Memória do Cangaço*, de Paulo Gil Soares, traça um quadro sobre as origens do cangaço, a partir de entrevistas com envolvidos no movimento, como sobreviventes, policiais e cangaceiros, além de estudiosos. De acordo com Amir Labaki, de todos esse é o mais moderno, pois explicita os mecanismo de realização na própria estrutura do filme. Já *Nossa Escola de Samba*, do argentino Manuel Horácio Gimenez, traz à tona a paixão popular do Carnaval. A obra acompanha os preparativos para o desfile da Unidos de Vila Isabe, escola da segunda divisão carioca. Labaki o classifica como o menos analítico.

O filme *Viramundo*, de Geraldo Sarno, mostra a história de trabalhadores nordestinos, oriundos do meio rural, que vivendo em condições miseráveis na sua terra natal, migram para São Paulo com esperanças de ter uma vida melhor. Para isso, o diretor entrevista recém-chegados à cidade grande, imigrantes bem-sucedidos em seu intento, outros que não tiveram a mesma sorte e o dirigente de uma empresa. Para articular as falas dos personagens, é utilizada a figura do narrador. É na análise desta produção que o crítico de cinema Jean-Claude Bernadet (2003: 17) usa a classificação “modelo sociológico” para definir o padrão de documentários, nos quais aparece a voz do saber, onipresente e responsável pela dissolução da experiência do entrevistado em dados estatísticos.

O modelo sociológico é também apontado por Bernadet no filme *Subterrâneos do Futebol*, de Maurice Capovilla. Porém, de acordo com o autor, o papel do locutor se apresenta de outra forma. Enquanto em *Viramundo*, ele é seco e fala o essencial; neste o narrador mostra-se mais afável e fala diretamente com o espectador e até dirige-se aos personagens. A produção aborda a trajetória da carreira de um jogador de futebol; e para isso refere-se ao momento de ascensão, de apogeu e de queda dos esportistas. Traz personagens conhecidos do público como Pelé e Zózimo, jogador da seleção do Chile.

---

Enquanto o cinema direto era liderado por um grupo de jornalistas, o movimento francês era conduzido por acadêmicos: Jean Rouch era etnólogo e Edgar Morin, sociólogo. A formação deles possivelmente explica esse olhar mais próximo, de quem não defende a visão de uma realidade pura e imparcial. A proposta, contrária ao tom de observação do cinema direto, era a intervenção ativa no ambiente. O realizador não é uma figura a ser desprezada do processo de filmagem, ele é tão personagem quanto os demais. Está na cena e esse fato interfere, faz parte da realidade e, por isso, não pode ser ignorado.

O projeto original do grupo de Thomas Farkas era realizar um filme sobre a militância das Ligas Camponesas de Francisco Julião. Com a interrupção causada pelo regime militar de 1964, veio a idéia de rodar uma série com o objetivo de exhibir as diferentes realidades do País. O sucesso dessa experiência incentivou o produtor a dar seguimento a uma nova série.

Surgiu assim a Caravana Farkas, cujo objetivo era percorrer o Brasil, mas só envolveu a Região Nordeste. Voltaram a participar do projeto os diretores Paulo Gil Soares e Geraldo Sarno, acompanhados dessa vez de Sérgio Muniz e Eduardo Escorel. No período entre 1969 e 1971 foram produzidos 19 títulos. Nomeado como “A condição brasileira”, o conjunto das obras era formado por *A morte do boi*, *A vaquejada*, *Frei Damião - trombeta dos aflitos e martelo dos hereges*, *A erva bruxa*, *O homem de couro*, *A mão do homem*, *Jaramataia*, *A cantoria*, *Vitalino Lampião*, *O engenho*, *Padre Cícero*, *Casa de farinha*, *Os imaginários*, *Jornal do sertão*, *Viva Cariri*, *Região Cariri*, *Rastejador*, *Beste* e *Visão de Juazeiro*.

Para analisar essa série de produções, é importante recorrer à pesquisa de Meize Lucas, autora da tese de doutorado “Caravana Farkas: itinerários do documentário brasileiro”. Ela aponta como característica marcante do projeto o trabalho em conjunto. Farkas já tinha 40 anos e agregava consigo um grupo de jovens realizadores. Seu papel como produtor não foi o de mero captador de recursos. A Caravana Farkas constituiu um projeto coletivo, no qual cada diretor tinha liberdade para inserir o seu estilo.

O trabalho do grupo contribuiu para a consolidação de uma prática documentária, e seus integrantes seguiram vigorosamente esse caminho. Geraldo Sarno desempenhou uma participação ativa em filmes documentários; Paulo Gil Soares fez parte da equipe de cineastas do programa *Globo Repórter*; Sérgio Muniz dedicou-se somente ao gênero não-ficcional; e Maurice Capovilla integrou o quadro de produção do *Globo Shell*.

Em relação à proposta do grupo, a historiadora defende que a Caravana Farkas não seguiu o cinema direto ou o cinema verdade, e sim construiu um caminho distinto, no qual o filme se assume enquanto construção. Não existia uma preocupação em flagrar a realidade, esta se estruturava conforme o discurso do filme.

Porém, segundo o nosso ponto de vista, essa postura, assinalada como única e distinta, não é contrária às propostas norte-americana e francesa. Principalmente, o cinema verdade, de Jean Rouch, não acreditava em um flagrante da realidade no ato de documentar. Não possuía essa visão ingênua, que até pode ser atribuída ao cinema direto, de Drew e Leacock, pois estes defendiam a câmera como uma testemunha discreta. Os movimentos influenciaram os cineastas brasileiros, que corresponderam com um novo modo de fazer documentário,

imprimindo um estilo próprio. Mas essa singularidade não oculta os créditos de movimentos anteriores. E sim, torna-os complementares.

### **::: Os cineastas do *Globo Repórter***

Em 1973, a Rede Globo de Televisão abria espaço para o documentário, por meio do programa *Globo Repórter*. A idéia já tinha sido tentada antes, em 1971, com o nome *Globo Shell*, mas o peso da marca no título rendia muitas cobranças do patrocinador, e o projeto acabou saindo do ar.

A primeira produção chamava-se *Os intocáveis*. Foi ao ar em 7 de agosto e trazia como tema a seleção brasileira. Além de trabalhos próprios, o *Globo Repórter* também exibia produtos internacionais, que eram dublados e reeditados. Inicialmente mensal, o programa passou logo depois a ser exibido nas terças-feiras, às 21 horas.

Sob o comando de Paulo Gil Soares — integrante da Caravana Farkas —, foram convidados nomes como Eduardo Coutinho, Walter Lima Júnior, Luiz Carlos Maciel, Maurice Capovilla e João Batista de Andrade na equipe fixa. Mas isso não impedia que outros cineastas fossem convidados para eventualmente participar do projeto, como Geraldo Sarno, Gregório Bacic, Hermano Penna, Sílvio Back e Jorge Bodanski.

O tratamento dado às produções era realmente de cinema. Os diretores filmavam em 16mm e a edição era realizada na moviola. Só a finalização, com a inserção das chamadas do apresentador, na época, Sérgio Chapellin (e eventualmente Cid Moreira), era gravada em VT. A presença física de um locutor já demonstra o tom jornalístico dado à série. Porém, isso não era empecilho para a veia criativa de cada realizador, que imprimia seu estilo na obra.

Por exemplo, em *Theodorico, Imperador do Sertão*<sup>21</sup> (1978), de Eduardo Coutinho, é possível identificar traços estilísticos que, posteriormente, serão firmados como marca do diretor. A exposição de suas perguntas — tornando-o participante da obra —, e a centralização da história na figura do personagem — sem recorrer a palavras de autoridades oficiais para analisar o tema abordado — já são encontradas na obra.

Outros títulos fizeram a história desse estágio do *Globo Repórter*, como *O Último Dia de Lampião* (1972), de Maurice Capovilla; *Retrato de Classe* (1977), de Gregório Bacic; e *Wilsinho da Galiléia* (1978), de João Batista de Andrade. O documentário de Capovilla

---

<sup>21</sup> Falaremos mais sobre essa obra no tópico seguinte, no qual abordaremos as obras de Eduardo Coutinho.

mescla elementos ficcionais e documentais. Dessa forma, ele vai reconstituindo o que seria as últimas 24 horas de Virgulino Ferreira da Silva, o cangaceiro Lampião.

O *Retrato de Classe* parte de uma premissa interessante: a busca por alunos de uma turma, 20 anos depois de sua conclusão na segunda série. A partir da suposição da professora da classe, que vai profetizando quem se deu bem na vida ou não — a partir de conclusões tiradas sobre a participação dos meninos em sala de aula —, Bacic vai dando um recorte na classe média brasileira.

Já *Wilsinho da Galiléia* volta a trazer os elementos ficcionais misturados aos documentais para contar a história do assaltante que intitula o filme, assassinado pela polícia de São Paulo. A obra revela, assim, a tensão social das periferias da metrópole. Esse filme, aliás, foi alvo de censura e impedido de ir ao ar sob a alegação da obra não servir para entrar em casa de família. O fato demonstra que a liberdade dos autores estava restringida aos interesses dos censores do regime militar.

Cada realizador cuidava de sua própria obra, promovendo uma diversidade temática e estilística ao *Globo Repórter*. E, assim, não se fazia mais do que um trabalho por mês. O ritmo não era frenético como as salas de redação jornalística. Os diretores seguiam o andamento semelhante ao de uma produção cinematográfica.

Mas não se pode esquecer que a censura do regime militar exercia grande controle nesse período. Os textos eram enviados a Brasília e o *Globo Repórter* só ia ao ar após a autorização dos censores. “Essa dependência gerava insegurança na produção, era um programa semanal, se eles proibissem ou demorassem na aprovação, ameaçava a programação”, lembra Paulo Gil Soares, em depoimento ao *site* *mnemocine*.

Não havia reuniões formais entre os documentaristas. O grupo não atuava na sede da emissora, e sim em uma casa próxima. Esses aspectos conferiam liberdade e autonomia aos profissionais. Porém, essa descentralização acabou por render uma instabilidade ao projeto. A equipe ficava dividida entre as exigências do departamento de jornalismo e do diretor da emissora José Bonifácio Sobrinho, mais conhecido como Boni.

A demissão de Fernando Pacheco Jordão, que comandava o projeto em São Paulo, e o conseqüente afastamento de toda equipe paulista agravaram a crise. O cerco foi se fechando, e a liberdade criativa foi sendo tolhida. O *Globo Repórter* não era mais o mesmo. A reivindicação de Boni era torná-lo mais jornalístico. A fase cinematográfica do *Globo Repórter* durou até 1983.

*Nós queremos ouvir histórias. Nós queremos saber de pessoas que falem da vida.  
Você não tem uma vida?*

*O fim e o princípio, direção: Eduardo Coutinho, ano: 2005*

### 3. Memória filmada

#### 3.1 Eduardo Coutinho: a oralidade do cotidiano

Nascido em 1933, em São Paulo, Eduardo Coutinho é hoje considerado um dos mais influentes cineastas brasileiros em atividade. Sua obra é marcada por pessoas anônimas que se propõem a contar pedaços de sua vida. Em uma época na qual ainda era forte o didatismo no documentário — com presença de grandes personagens e a ilustração de imagens de arquivo —, Coutinho se voltou ao homem comum e a sua história cotidiana.

O primeiro registro de sua inserção no meio cinematográfico é o curta-metragem *Telefone*, realizado no período em que viveu na França, entre 1957 e 1960<sup>22</sup>. O filme foi realizado no *Institut des Hautes Études Cinématographique* (IDHEC), no qual obtém uma bolsa de estudos a partir da apresentação de cartas de recomendação emitidas por Paulo Emílio Salles Gomes, Vinicius de Moraes e Alberto Cavalcanti. Ainda na França, ele realiza cursos de direção e montagem. E ingressa na experiência teatral, dirigindo a peça *Pluft, o Fantasminha*, escrita por Maria Clara Machado. Coutinho faz seu primeiro documentário, não finalizado, *São Bartolomeu*, sobre a aldeia francesa de mesmo nome.

No Brasil, volta a se dedicar ao teatro com a assistência de direção do espetáculo *Quarto de Despejo*, de Eddy Lima. Convidado pelo cineasta Leon Hirszman, em 1961, passa a fazer parte do Centro de Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), onde ajuda a produzir a peça *Mutirão em Novo Sol*. Seu conhecimento cinematográfico é colocado em prática, por meio da gerência de produção da série *Cinco Vezes Favela* (1962), única obra do CPC a ser concluída.

Ao contrário do que possa parecer, o envolvimento de Eduardo Coutinho com a organização universitária, a princípio, não foi ideológico. O próprio cineasta se define como um “vacilante” a não seguir crenças ou tradições. Surgiu o convite e aceitou a gerência de produção do *Cinco Vezes Favela*, por ser essa “uma das poucas funções pagas” (MATTOS,

---

<sup>22</sup> Sua ida à França se deve, de certa forma, ao cinema. Foi em um programa, chamado *O Dobro ou Nada*, na TV Record, respondendo sobre Charles Chaplin, que Coutinho recebeu dois mil dólares. Com o dinheiro, percorreu a Europa, indo a Moscou e seguindo para Paris, onde resolveu ficar até o dinheiro do prêmio acabar.

2003: 89). Coutinho acompanhou os episódios *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges; *Um favelado*, de Marcos Farias e *Escola de Samba, Alegria do Viver*, de Cacá Diegues. Quando chegou o filme *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman, recebeu o convite para participar da UNE Volante.

Nesse período, o presidente da República, João Goulart apresentava em seu governo a proposta de reformas de base, que incluíam a reforma agrária e a reforma universitária. Para os universitários, esse era o momento de concretizar uma maior igualdade social, e tinham como meta percorrer o Brasil para estimular a formação de outros centros universitários. Eduardo Coutinho tornou-se o documentarista oficial dessa expedição, composta por cerca de 50 pessoas, conhecida como UNE Volante. Ele aceitou a proposta, pois essa era a oportunidade de conhecer o Brasil, após três anos na Europa.

Coutinho passou a registrar as atividades da caravana e realizar pequenas reportagens sobre a precariedade das condições de vida das pessoas pertencentes à chamada camada popular. Foi em uma dessas passagens pelo Brasil, mais precisamente no Estado da Paraíba, que soube da história do fundador da Liga Camponesa de Sapé, João Pedro Teixeira, assassinado duas semanas antes da chegada da UNE Volante. O diretor, então, resolveu acompanhar a manifestação de protesto contra a morte do líder camponês; e filmou o comício no qual a viúva de João Pedro, Elizabeth Teixeira discursava.

Para a atuação no segundo projeto cinematográfico do CPC, dessa vez por parte do sociólogo e um dos fundadores do movimento, Carlos Estevam, Coutinho teve a idéia de adaptar os poemas sociais de João Cabral de Melo Neto — *O Rio, Morte e Vida Severina* e *O Cão sem Plumas*. O diretor chegou a ir a Pernambuco para conhecer a nascente do Rio Capibaribe. Ao voltar ao Rio de Janeiro, soube da desautorização do poeta e teve que mudar o seu projeto. Lembrou-se então do encontro com Elizabeth Teixeira e surgiu assim a proposta do filme *Cabra Marcado para Morrer*<sup>23</sup>.

O trabalho de Coutinho mais uma vez é interrompido; agora pelo regime militar de 1964. Nos anos subseqüentes, ele se volta essencialmente à ficção. Participou da elaboração de roteiro de alguns filmes, como *A falecida* (1965) e *Garota de Ipanema* (1967) — ambos de Leon Hirszman —, *Os Condenados* (1974), de Zelito Viana, *Lição de Amor* (1975), de Eduardo Scorel, e *Dona Flor e seus Dois Maridos* (1976), de Bruno Barreto. Como diretor, ele atuou em três filmes ficcionais: *O Pacto* (1966), um dos episódios da série *ABC do Amor*, *O Homem que Comprou o Mundo* (1968) e *Faustão* (1971). Sua entrada como diretor foi

---

<sup>23</sup> Detalharemos mais sobre *Cabra Marcado para Morrer* no capítulo seguinte.

meio acidental. Nos dois primeiros filmes, por exemplo, como os nomes pensados para atuar na direção recusaram o convite, Coutinho entrou como o substituto.

De acordo com o pesquisador Carlos Alberto Mattos, o primeiro filme dessa fase ficcional de Coutinho, *O Pacto*, é pouco influenciado pelo Cinema Novo, movimento forte da época, e ao mesmo tempo distante da opção estética posteriormente a ser vinculada a Coutinho em seus documentários. Trata de uma história passional entre Mário e Inês, que se encontram em uma festa. Após promessas de amor, Inês propõe passar a noite com Mário, desde que este aceite concretizar um pacto de envenenamento.

O que vemos aqui é um diretor em busca de uma linguagem clássica de ficção (campos, contracampos, alternância de planos gerais e planos próximos, interpretações naturalistas) que fosse ao mesmo tempo leve e aberta à interação com as locações. Um pacto a ser rompido brevemente. (MATTOS, 2003: 24)

Já *O Homem que Comprou o Mundo* traz consigo uma proposta mais cômica. Relata a transformação momentânea do escriturário José Guerra, interpretado por Flávio Migliaccio, no homem mais rico do mundo. Tudo por conta do recebimento da quantia de 100 mil strykmas (moeda fictícia) de um hindu que morreu aos seus pés. Forçado a se isolar em uma fortaleza, excessivamente vigiada, o personagem desperta a cobiça das grandes potências internacionais.

A guerra fria, o alinhamento do Brasil aos EUA, o militarismo, a censura à imprensa, os historiadores, a psicanálise, o discurso erudito e a grande confusão ideológica da década de 1960 também levam o seu quinhão de deboche, em anedotas verbais por vezes inspiradas. Em tudo isso ecoam elementos da chanchada, que tivera seu auge na década anterior — quando o cinema brasileiro esmerou-se em parodiar gêneros cinematográficos, costumes e tecnologias do mundo desenvolvido. A chanchada absorvia o complexo de inferioridade como elemento de diversão. O fracasso era sublimado através do amor. (ibidem: 27)

E *Faustão* alude ao tema do cangaço. As figuras principais são o cangaceiro Faustino Guabiraba, conhecido por Faustão, e o jovem Henrique Pereira. Este é salvo pelo personagem-título da disputa da família Pereira contra os Araújo. Levado pelo bando de cangaceiros como refém, Henrique tem a oportunidade de desenvolver um laço de amizade com Faustão, passando a integrar o grupo. Porém, o jovem abandona a companhia do líder e terá como missão ficar no lado oposto, combatendo os cangaceiros.

Segundo Mattos, esse filme mostra um Coutinho fatigado em seu papel de diretor. Os diálogos são inverossímeis; o elenco, irregular; o tempo sofre com o mau dimensionamento. “Em seu derradeiro (...) opus ficcional, Eduardo Coutinho estava mais engessado do que nunca no molde do produtor semi-industrial. Alguma coisa precisava acontecer em sua carreira para resgatar o grande cineasta ali contido” (ibidem: 32).

Essa renovação acabaria por acontecer em sua participação no *Globo Repórter*, que foi essencial para o ingresso de Eduardo Coutinho no campo do documentário. Ou usando as palavras de Mattos, foi a partir do programa que o diretor começou a “cair na real”.

### **:: Sua passagem pelo *Globo Repórter***

Após essa atuação como diretor de filmes ficcionais, começa, em 1971, a trabalhar como copidesque no Jornal do Brasil, onde eventualmente também colabora como crítico de cinema. Até que em 1975, é chamado para o *Globo Repórter*<sup>24</sup>. Coutinho realizou diversas funções no programa: foi redator, produtor e editor. Dirigiu integralmente seis produções: *Seis Dias em Ouricuri*, *Supertição* (ambos de 1976); *O Pistoleiro de Serra Talhada* (1977); *Theodorico, o Imperador do Sertão* (1978); *Exu, uma Tragédia Sertaneja* (1979) e *O Menino de Brodósqui* (1980).

É nesse período televisivo que Eduardo Coutinho começou a exercitar traços temáticos e estilísticos recorrentes em seu percurso na prática documentária. O aspecto da demarcação de espaço e de tempo já é presente logo em sua primeira produção *Seis Dias em Ouricuri*. O diretor definiu ficar na cidade entre 15 e 20 de janeiro de 1976, esta data da comemoração de São Sebastião, padroeiro da cidade. Essas delimitações voltarão a acontecer em obras posteriores, como em *Santa Marta, duas semanas no morro* (1987), *Babilônia 2000* (2001) — rodado em uma noite de *reveillon* no Morro da Babilônia, no Rio de Janeiro — e *Edifício Master* (2002) — em que Coutinho passou uma semana ouvindo as histórias dos moradores do prédio do Rio de Janeiro.

Em *Seis Dias...*, o realizador praticou o respeito pelo tempo natural dos acontecimentos. Ele não cortou uma seqüência só para agilizá-la e, assim, não cansar o espectador. Coutinho apreciou a exibição do chamado tempo morto, aquele no qual aparentemente nada acontece ou acontece lento demais. Há nesse trabalho um plano de três

---

<sup>24</sup> Esse era o segundo convite que Eduardo Coutinho recebia para trabalhar na TV Globo. O primeiro foi para fazer parte da equipe do Jornal Nacional. O convite não o agradou. Receberia praticamente o mesmo salário fornecido pelo Jornal do Brasil, e achou que a troca não era satisfatória.

Porém, essa segunda oportunidade oferecida para trabalhar na emissora, com o *Globo Repórter*, a proposta era para ganhar o dobro do rendimento do Jornal do Brasil.

minutos e dez segundos. Nessa duração, um homem relata o que precisou comer durante a seca. Para o diretor, um plano-sequência como esse hoje é inconcebível. “O plano longo é o plano essencial, é aquele que tem o acaso, o tempo morto, que interessa muito mais do que o tempo vivo”, diz Coutinho (LINS, 2004: 21).

*Theodorico, o Imperador do Sertão* é um dos filmes mais representativos do percurso a ser seguido pelo realizador. De acordo com Consuelo Lins, nesse filme, Coutinho inscreveu de fato uma marca estilística diferente dos demais programas dirigidos por ele. O personagem-título pertence à chamada elite rural, é ex-deputado federal e dono de terras no Rio Grande do Norte. Em suas terras, mantém o domínio sobre diversos trabalhadores. Quem discordasse do fazendeiro, era sumariamente expulso de sua propriedade; ficava sem ter onde morar.

Seu discurso pode ser classificado como autoritário, machista e elitista. Para retratar essa figura, Coutinho cedeu a “co-direção” a Theodorico Bezerra. Este fez o papel de intermediador da conversa entre o diretor e os empregados da fazenda. “Os trabalhadores não falariam nada espontaneamente sobre Theodorico, por distância cultural e por medo” (apud MATTOS, 2003: 100). Percebendo que a figura do fazendeiro estaria presente em todo o processo de filmagem, e que ela acuava os subordinados, Coutinho fez com que o fazendeiro fosse o personagem principal da produção. Até mesmo o texto de abertura e de finalização do filme foram narrados pelo imperador do sertão.

Dessa forma, a vaidade, o egoísmo e o despotismo foram revelados ao público, aparentemente, pelo próprio Theodorico. Seria ingênuo afirmar que Eduardo Coutinho não entrevistou nessa construção. Afinal, é no processo de edição que o diretor teve o poder de controlar a voz do oligarca. Foi na montagem que ele manifestou seu juízo de valor. Ao tramar uma narrativa centralizada em uma única figura — transferindo-lhe o papel de “co-diretor”, entrevistado e narrador —, Coutinho usou um artifício para desvelar a característica dominadora do personagem. Porém, esse juízo de valor não foi condenatório. Isso fica a cargo do espectador, se este assim desejar.

Mas Theodorico tem pontos a seu favor: é carismático, bom contador de histórias, tem grande poder de encenação e é capaz de atrair a atenção das pessoas. Esses são traços sedutores para Eduardo Coutinho. *Theodorico, o Imperador do Sertão* é o único filme do diretor focado em um único personagem, e ainda mais pertencente à elite brasileira. Porém desvela um pensamento que o diretor levará para todas as suas obras: o documentário é, antes de tudo, o registro de um encontro. Filmar esse encontro é registrar a relação construída entre o diretor e os personagens.

E, para o cineasta, o mais enriquecedor é quando essa reunião compreende mundos diferentes. O personagem Theodorico foi uma sugestão do cartunista Henfil, que solicitou a Coutinho fingir um sotaque nordestino. O diretor recusou por considerar a diferença um trunfo. Sobre esse aspecto, Coutinho fala no *site* do Cinestesia.: “Eu sou diferente de você. Porque eu sou diferente, socialmente, ou até psicologicamente, porque o outro é sempre um outro ou simplesmente pelo seguinte: porque eu tenho uma câmera. Se eu tenho uma câmera eu sou mais poderoso (...)”.

A passagem pelo *Globo Repórter* traz consigo um dado interessante: dos seis filmes dirigidos por Eduardo Coutinho, cinco se passam no Nordeste. A escolha, segundo o diretor, a princípio foi inconsciente. Depois, foi virando um exercício no qual treinava o convívio com uma linguagem peculiar, como a do Nordeste. Para ele, a região possui uma riqueza oral inexistente no Sudeste. E essa diversidade é essencial para a construção de bons contadores de histórias. O realizador irá explorar essa oralidade mais a fundo no filme *O fim e o princípio* (2007)<sup>25</sup>.

### **::: Sua consolidação no documentário**

Ainda no *Globo Repórter*, com seus deslocamentos para o Nordeste, Coutinho conseguiu reencontrar os personagens do *Cabra Marcado para Morrer* interrompido pelo regime militar. Foi o programa que lhe deu condições financeiras para emprender a produção, a realização e a montagem, boa parte utilizando os equipamentos da Globo. E assim surge o resultado final do filme.

Depois dessa experiência, a qual dedicou, no total, 20 anos de sua vida, Coutinho resolveu fazer um projeto mais simples. Em 1987, o documentarista realizou o vídeo *Santa Marta — duas semanas no morro*, no qual mostra o cotidiano de moradores da favela que intitula o filme, situada no bairro carioca do Botafogo. O documentário foi solicitado pelo Instituto Superior dos Estudos da Religião (uma organização não-governamental) com verba de um concurso do Ministério da Justiça. Portanto, não possui uma motivação de cunho pessoal como o *Cabra* de 1984.

De acordo com a pesquisadora Consuelo Lins, *Santa Marta* apresenta uma nova prática documentária de Eduardo Coutinho. Na obra, podem ser identificadas opções estéticas que serão recorrentes nos demais trabalhos e outras que serão imediatamente abandonadas. Por isso, ela será utilizada como parâmetro para analisarmos outros trabalhos.

---

<sup>25</sup> Analisaremos esse filme no capítulo seguinte.

A princípio, o diretor colocou um cartaz na associação de moradores, no qual informava que havia uma equipe fazendo filmagens e disposta a ouvir quem se interessasse a falar sobre a violência<sup>26</sup>. Isso fez com que muitos procurassem o grupo para fazer pedidos de melhoria de vida. Mas esse nunca foi o intuito de Coutinho. O próprio diz que o documentário não muda a vida de ninguém; apenas, dá o espaço para as pessoas se mostrarem, contarem suas histórias<sup>27</sup>.

As filmagens no Morro Santa Marta aconteceram, como diz o título da obra, exatamente em duas semanas. Nesse período, o documentarista precisaria conhecer a comunidade, se fazer conhecido para, assim, iniciar a aproximação que levaria às gravações. Tudo isso sem um roteiro e sem sua participação em uma pesquisa ou uma conversa prévia — recursos não-apreciados por Eduardo Coutinho, por considerar que isso retira a surpresa do encontro entre o diretor e a pessoa a ser ouvida. O diretor serve-se, então, de uma equipe de produção, responsável por fazer a pesquisa e entrevistas preliminares, que as encaminha para ele.

Coutinho busca em *Santa Marta* não ir em busca de generalizações, de mostrar o quanto pode ser bom ou ruim morar em uma favela carioca. Ele mostra a relação dessas pessoas com o local onde vivem, mesmo que elas se contradigam, como é o caso de uma senhora que diz sofrer preconceito por ser negra, mas admite que não gosta dos nordestinos, dos brancos (e nessa hora, desculpa-se com alguns da equipe de filmagem) e nem dos muito negros.

O documentarista não recorre a pesquisadores, estudiosos ou intelectuais para analisar a vida dos moradores do morro. Ele busca somente os moradores. Para Coutinho, são eles os mais aptos a falarem de suas vidas. Assim, o diretor continua no seu caminho, já trilhado em *Cabra Marcado para Morrer* e presente em obras posteriores, de desconstruir o “modelo sociológico”.

Aliás, em *Santa Marta*, podem ser observadas opções feitas por Coutinho que irão percorrer todos os seus trabalhos posteriores, como o tempo e o espaço restritos. Esse conceito da locação única permite, através de um universo micro, tratar sobre um determinado assunto sem generalizações ou apresentações de uma verdade.

---

<sup>26</sup> Esse mesmo método de convite aos personagens pode ser encontrado em *Jogo de Cena* (2007). Nessa produção, ele coloca um anúncio no jornal, solicitando mulheres que estejam dispostas a contar suas histórias para um filme documentário.

<sup>27</sup> Essa postura também pode ser vista em *Boca do Lixo*, onde aborda a vida de catadores do lixão de São Gonçalo, em Niterói (RJ). Coutinho não ilude nem os personagens, nem o telespectador. Não haverá uma reviravolta na vida de ninguém. A cena final de *Boca do Lixo* ilustra isso. Após se verem na tela improvisada, armada pela equipe de filmagem em cima de uma Kombi, eles voltam a catar lixo, entre os urubus, como antes.

É um princípio que permite fugir de abstrações ou idéias preconcebidas sobre o universo escolhido: em vez de procurar situações ou depoimentos sobre violência ou religião em várias favelas do Rio de Janeiro, delimita-se um campo para ver o que nele se passa. Esse princípio estabelece uma outra relação com o presente, com a história e a memória, e ajuda a evitar a tipificação ou folclorização dos personagens. (LINS, 2004: 66)

O cuidado de não ir além do seu papel diante do outro, o de ouvinte, também se evidencia na obra. O documentarista afirma que não entrevista ninguém, não colhe depoimentos de ninguém; ele somente se dispõe a ouvir conversas julgadas por ele como interessantes.

Trata-se de um encontro marcado pela encenação<sup>28</sup>. O uso desta palavra se dá não porque aconteçam mentiras ou falsidades na relação entre o diretor e as pessoas com as quais conversa — embora não se possa prever ou evitar a presença delas —, mas porque ocorre a elaboração de personas das duas partes. Assim como ocorre em qualquer tipo de convívio. Por isso, Eduardo Coutinho utiliza o termo personagens, e não entrevistados ou depoentes. Sobre esse aspecto, ele fala:

A respeito da relação entre pessoa e personagem, ocorre algo interessante. Na filmagem, encontro-me com uma pessoa durante uma hora, sem a conhecer de antemão, e às vezes nunca mais a vejo depois disso. E na montagem, durante meses, lido com ela como se fosse um personagem. 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. E ela só é vista como pessoa por problemas éticos e jurídicos. (COUTINHO, 2005: 121)

É no mesmo *Santa Marta*, que são visualizadas decisões estéticas que Coutinho logo abandonará, como o artifício da cobertura de imagens; ou seja, a fala de alguém ser coberta por cenas que o mostrem em uma determinada atividade, seja para ilustrar ou até mesmo para comprovar o que está sendo dito. Hoje, o documentarista declara não utilizar esse recurso por desejar que os espectadores acreditem no poder da fala e somente nele.

---

<sup>28</sup> Esse aspecto da encenação será problematizado mais adiante em *Jogo de Cena*. Nessa obra, ele escuta mulheres que se propõem a contar pedaços de suas vidas. E depois leva a fita com as conversas a algumas atrizes, sugerindo a elas que representem essas histórias. Mas as atrizes também contam suas próprias experiências de vida.

No resultado final do filme, esses relatos vão se misturando de tal forma, até chegar um ponto no qual o espectador não mais reconhece de quem é a narrativa apresentada.

Geralmente não uso a imagem como evidência, como prova jurídica, como prova de que é verdade, como ilustração, como ênfase ideológica ou como maneirismo. Isto é mais comum no documentário, mas também há na ficção. A tendência é mostrar um filme com mais respirações e, no final, tudo que é perfumaria acaba sendo eliminado. (ibidem: 138).

Outro recurso abandonado por Eduardo Coutinho — presente em *Santa Marta* — é a fragmentação das falas e das imagens. Um mesmo personagem pode aparecer duas ou mais vezes ao longo do vídeo, entrecortado no meio de outros personagens. Hoje, o diretor prefere que o discurso dessa pessoa não seja interrompido, ele a acompanha em toda a sua locução; mesmo que isso resulte em uma seqüência longa. Dessa forma, o diretor instiga o espectador a ouvir o outro. Se no dia-a-dia, interrompemos a fala do outro, não temos essa paciência de treinar a audição, os filmes do realizador acabam nos “obrigando” a isso.

Assistir a *Santa Marta - duas semanas no morro* é ver como o Eduardo Coutinho que realizou *Cabra Marcado para Morrer* foi encontrando o seu caminho a fim de alcançar o seu objetivo de ouvir pessoas, como ele foi delineando esse percurso e tendo, ao mesmo tempo, o cuidado de não induzir a fala dos personagens, de deixá-las à vontade e de exercer o seu papel de diretor somente na etapa da montagem do filme, na qual ele seleciona, recorta e conduz a história.

Após a realização de *Santa Marta* o ocorre o período de transição, compreendido entre 1987 e 1998, já comentado no tópico “Discutindo Elementos” desse capítulo. Os trabalhos de Eduardo Coutinho ficam limitados a pequenos festivais, com pouca circulação, e sem inserção no meio cinematográfico. Realiza muitas encomendas solicitadas por instituições não-governamentais e aprende, nessa fase, a não produzir filmes com temas gerais.

Nessa época, realiza produções por organizações não-governamentais como o Instituto Superior dos Estudos da Religião (Iser) ou o Centro de Criação da Imagem Popular (Cecip). Destacam-se nessa fase de Coutinho os filmes *Volta Redonda — Memorial da Greve* (1989), *O Fio da Memória* (1991), *Os Romeiros de Padre Cícero* (1994). Também realiza vídeos institucionais como *Seis histórias* (1995), sobre os direitos da criança e do adolescente, *Mulheres no front* (1996), sobre três histórias de mulheres e suas lutas e *A Casa da Cidadania* (1998), que mostra a atuação de dois projetos no Rio de Janeiro, o Médico sem Fronteiras e o Centro de Defesa dos Direitos Humanos Bento Rubião

*O Fio da Memória* (1991) foi um grande aprimoramento para Eduardo Coutinho. Convidado a fazer uma produção sobre o centenário da abolição da escravatura, o diretor lidou com dificuldades na verba e uma grande demanda de tempo. Foram três anos para

concluir esse trabalho. Para quem após dedicar 20 anos em um projeto e logo em seguida resolver fazer uma produção simples como em *Santa Marta*, onde passa duas semanas, concluir *O Fio da Memória* foi um processo cansativo.

Nessa obra, ele opta pelo uso de narradores, Milton Gonçalves faz a voz do personagem negro e Ferreira Gullar a voz do saber, com dados informativos. O excesso de textos informativos acaba por enfraquecer a estrutura da produção. E isso faz com que Coutinho tome a resolução de não mais os utilizar. “Talvez tenha sido isso que tenha me levado a não querer explicar nada em *Santo Forte*, porque a explicação é sempre insuficiente. Ou ela é demais e mata o filme, ou é de menos e não adianta. Ela nunca é justa. Esse é um filme que foi devorado pelas minhas contradições” (apud LINS, 2004: 80).

Eduardo Coutinho entrou em crise em relação à sua atuação como diretor. Ele não existia mais como cineasta. Até que em 1998, realizou *Santo Forte*, sobre a diversidade religiosa dos moradores da favela Vila Parque da Cidade, no bairro carioca da Gávea. É nessa obra que o realizador insere uma nova metodologia: uma pesquisa prévia para selecionar os possíveis participantes. Para isso, conta com uma equipe de produção, cujo trabalho é procurar pessoas que contem boas histórias. Eles gravam as pré-entrevistas e levam ao diretor, que, por fim, seleciona quem deseja escutar. Mas até então, ele não tem contato algum com a pessoa.

Seu intento é quando ficar frente a frente com ela, na hora da filmagem, esse seja o primeiro encontro entre eles. Coutinho busca, com essa experiência, o frescor do primeiro contato. Por mais ingênua que essa atitude possa parecer — em alguns aspectos ela é semelhante à crença do cinema direto da não-intervenção da câmera em um ambiente —, o diretor acredita ser essa a melhor forma do personagem se explicar mais detalhadamente; ao contrário do que provavelmente aconteceria se já tivessem conversado antes. Em *Santo Forte*, o dispositivo desse “cinema de conversa” será mais bem apurado.

A partir desse filme, o trabalho de Eduardo Coutinho torna-se mais regular: *Babilônia 2000* (2001)<sup>29</sup>, *Edifício Master* (2002)<sup>30</sup>, *Peões* (2004)<sup>31</sup>, *O fim e o princípio* (2005)<sup>32</sup> e *Jogo*

---

<sup>29</sup> Nesse filme, o documentarista aborda as expectativas dos moradores do morro da Babilônia, localizado no Rio de Janeiro, sobre a vinda do ano 2000. As filmagens foram realizadas de 31 de dezembro de 1999 a 3 de janeiro de 2000.

<sup>30</sup> Em mais uma locação única, o cineasta Eduardo Coutinho retrata os moradores de um prédio de conjugados de Copacabana, no Rio de Janeiro. O filme, por se concentrar em um edifício de classe média, acaba evidenciando outros anseios e desejos.

<sup>31</sup> Por meio dos metalúrgicos grevistas do ABC paulista de 1980, a obra busca o retrato mítico do hoje presidente da República Luís Inácio da Silva. O filme também mostra que nem todos os companheiros da luta sindical conseguiram sair da exploração no trabalho. Mas se orgulham do passado de militância.

<sup>32</sup> A ser comentado no capítulo seguinte.

*de Cena* (2007). Praticamente, a cada dois anos, o diretor coloca um novo filme no mercado. Essa continuidade, especificamente a partir de *Edifício Master*, deve-se ao apoio do também cineasta João Moreira Salles, dono da produtora VideoFilmes. Nessa parceria, o realizador encontra oportunidades para aprofundar problematizações sobre conceitos frequentemente inseridos no documentário que julga frágeis, como verdade e realidade.

### **3.2 Cabra Marcado para Morrer – o compartilhar da memória**

Cena inicial:

Uma equipe monta um aparelho de projeção de filmes sobre uma mesa. Em seguida, aparecem cenas que denotam miséria acompanhadas de uma música: é a Canção do Subdesenvolvido. As imagens foram dirigidas por Eduardo Coutinho em abril de 1962 quando ele acompanhava a UNE Volante.

Uma voz grave contextualiza as cenas e a atuação da caravana dos universitários, que era acompanhada por membros do Centro de Cultura Popular, o CPC. A locução de Ferreira Gullar exerce uma função explicativa; ele atua como a “voz do saber”. Logo em seguida vem outra narração. Agora quem fala é o próprio Eduardo Coutinho, que traz um tom mais pessoal, e relata a sua atuação na caravana, como ele pagou “o tributo ao nacionalismo da época”. A partir de então, ele explica como começou a trajetória do projeto Cabra Marcado para Morrer.

O diretor tinha ido ao Nordeste, mais especificamente a Alagoas, para filmar um campo de petróleo recém-explorado pela Petrobrás. Passou por Pernambuco e chegou à Paraíba em 14 de abril de 1962, onde soube que duas semanas antes havia sido assassinado o líder da Associação de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas de Sapé — conhecida como Liga de Sapé —, João Pedro Teixeira.

Ao tomar conhecimento que no dia seguinte seria realizado um comício em protesto ao assassinato, Coutinho interessa-se em filmar a reunião popular. Nesse evento, teve o primeiro contato com a viúva do agricultor, Elizabeth Teixeira. Ela estava acompanhada de seis dos seus onze filhos. Sobre esse dia, o diretor fala para a *Revista Filme Cultura*: “Eu nunca filmei na minha vida, nem antes nem depois, mas aquele dia eu tive que filmar. O cinegrafista contratado pelo CPC era da Agência Nacional, um senhor de idade que ainda por cima estava doente e tal. Então eu filmei e deu certo.”

No mês seguinte, estava de volta ao Rio de Janeiro. O então presidente do CPC, Carlos Estevam, convidou Eduardo Coutinho para dirigir um longa-metragem. A princípio veio a idéia de um filme baseado na obra de João Cabral de Melo Neto. Mas a recusa do escritor fez o diretor se lançar em outro projeto. Nasceu assim a idéia de *Cabra Marcado para Morrer*.

Essa seria então, segundo a professora de Comunicação Social, Verônica Ferreira Dias, a primeira fase do filme *Cabra Marcado para Morrer*. As duas seguintes são a de 1964, com as filmagens iniciais do projeto, e a de 1981, com a retomada do filme.

### **::: O Primeiro Cabra**

Dois anos após a filmagem do comício de protesto pelo assassinato de João Pedro Teixeira, em 1964, veio a oportunidade de iniciar a primeira versão de *Cabra Marcado para Morrer*, filme que contaria a vida do camponês assassinado.

O projeto consistia em filmar, nos locais onde os fatos aconteceram, os participantes da história; incluindo a viúva do agricultor, Elizabeth Teixeira, e seus filhos. Todos interpretariam a si mesmos. Por ser uma produção ligada ao CPC, a postura ideológica era bem forte. Havia um roteiro — escrito em três dias —, tendo como base principal as informações da viúva do líder camponês.

Porém, um conflito perto de Sapé entre policiais, empregados de uma usina e camponeses resultou em 11 mortes. Isso fez com que a Polícia Militar da Paraíba interditasse a região. Como não havia condições de prosseguir o trabalho ali, Coutinho prosseguiu o trabalho no Engenho Galiléia. Dessa forma, o diretor termina por estabelecer um elo simbólico entre a luta dos camponeses de Sapé com a luta dos camponeses de Galiléia, a primeira liga camponesa, formada em 1955.

Junto com a equipe, também se deslocava Elizabeth. Após autorização da diretoria da Liga e da colaboração dos moradores — que eram donos das terras do engenho, então recentemente desapropriado —, o processo de filmagens foi iniciado. Para interpretar João Pedro Teixeira foi escolhido o trabalhador rural João Mariano, que não integrava o movimento de Galiléia, mas estava em Vitória de Santo Antão, após ter sido expulso da usina de cana-de-açúcar em que trabalhava. Cinco filhos de Mariano também participaram da produção, fazendo a representação dos descendentes do agricultor assassinado e de Elizabeth. Os outros papéis seriam realizados por moradores ali mesmo da região.

Os agricultores interferiram principalmente nos diálogos da obra. Quando julgavam uma fala inadequada à realidade vivida ou ao linguajar deles, sugeriam outras palavras. Há a

cena, por exemplo, onde os agricultores mobilizam-se para questionar o administrador sobre o aumento do foro; nesse caso todo o diálogo foi elaborado a partir do improviso.

De acordo com Coutinho, em entrevista a *Filme Cultura*, essa participação foi benéfica ao projeto. Pois as falas contidas no roteiro original eram distantes do vocabulário usual dos agricultores. No texto, estavam presentes também os estereótipos do “cara exaltado, o covarde, o cara de bom senso”.

Eu ia pecar por isso. Tanto, que a única cena do filme original que eu dublei era a única cena que talvez indicasse o melhor caminho de se fazer um filme. Nela, os diálogos foram feitos pelos próprios camponeses. Não digo a estrutura, mas os diálogos. E eles disseram coisas que um roteirista jamais poderia escrever.

Trinta e cinco dias depois do começo das filmagens em Pernambuco, o projeto seria novamente interrompido, dessa vez pelo movimento militar de 1964. O Engenho Galiléia foi ocupado pelo exército e os principais líderes presos. Alguns integrantes da equipe cinematográfica também foram detidos, mas a maioria conseguiu fugir para o Recife, de onde seguiu para o Rio de Janeiro. Equipamentos de filmagem, negativos, copião, exemplares do roteiro e anotações das filmagens foram apreendidos. Porém, a maior parte do negativo já tinha sido enviada para revelação ao Rio de Janeiro antes da invasão no Engenho Galiléia, o que assegurou a existência do material.



**Cena do primeiro Cabra: a prisão de João Pedro Teixeira**

Para Jean Claude Bernadet (2003: 239), mesmo esse projeto inicial já apresentava algo inovador: a dramaturgia. Ao fazer com que os próprios participantes interpretassem suas histórias, Coutinho aproximava a ficção de um “acontecimento real”; inter cruzando-os e

assim subvertendo a linguagem desses aparentes dois pólos da cinematografia: o documentário e a ficção.

O estudioso, então, propõe uma brincadeira do “SE” em relação a *Cabra Marcado para Morrer*. Se o filme fosse concluído logo em sua idéia original? Não se tem como afirmar muito a partir de uma especulação, porém Bernadet arrisca que o *Cabra/64* finalizado poderia ser um contraste em relação ao posicionamento político-ideológico dos demais filmes da época. Pois “o filme não procura um humanismo utópico, nem se dirige aos poderes públicos” (ibidem: 241), como o recorrente em outras produções.

Porém, o *Cabra* tomou outro rumo, transformou-se em outro projeto. Definido como um divisor de águas do documentarismo brasileiro, a produção relata o processo de reencontro entre dois filmes que se tornam um só e entre pessoas anônimas, comuns que, ignoradas pela história oficial, ao contar uma parte de suas vidas, revelam um aspecto da História do Brasil.

### **::: O retorno ao Cabra**

Em 1981, Eduardo Coutinho retoma o projeto *Cabra Marcado para Morrer*. Seu propósito era rever os participantes das filmagens de 1964, saber como estavam e o que teria acontecido a eles no decorrer do tempo. Ao vê-los novamente sabia que não ia encontrar os mesmos. O tempo havia passado para todos. Talvez, por essa questão, ele afirme que o seu desejo fosse “retomar o filme do modo que fosse possível”. Agora não há mais roteiro, só o desejo do reencontro serve como guia para o filme. Diz Coutinho como narrador da obra:

Queria retomar nosso contato através de depoimentos sobre o passado, incluindo fatos ligados à experiência da filmagem interrompida, à história real da vida de João Pedro, à luta de Sapé, à luta da Galiléia e também à trajetória de cada um dos participantes do filme daquela época até hoje.

Em sua bagagem, o diretor leva as imagens em película do primeiro *Cabra* e fotos. Essas são as provas de uma memória que liga todos os participantes. O primeiro lugar visitado por Coutinho é o Engenho Galiléia. Quando chega, encontra somente dois sobreviventes do movimento: José Hortêncio da Cruz e João Virgínio Silva, este considerado a “memória” do povoado e, por isso, o porta-voz da história de Galiléia.

Essa posição ocupada — de ser o narrador do processo de desapropriação do engenho, descrevendo a luta dos camponeses para ter o direito à terra — torna-o um “especialista da memória”, termo usado por Le Goff (1996: 429) para designar aquele que responde pela

história, principalmente em uma sociedade sem escrita, como a dos agricultores residentes no Engenho Galiléia. Ao porta-voz é destinado o papel de realizar a coesão do grupo.

O diretor exhibe as cenas filmadas na propriedade. Elas terminam por desempenhar o papel de estimular as lembranças dos camponeses. Nessa ocasião, o cineasta consegue reunir parte dos atores e colaboradores de 1964, que não habitavam mais no Engenho Galiléia, como José Damião do Nascimento, Brás Francisco da Silva, João Mariano Santana da Silva e José Daniel. Nesse bloco de *Cabra*, Coutinho ainda conversa com Cícero Anastácio da Silva, ex-camponês de Galiléia que hoje mora em Limeira, em São Paulo. Como único ator que sabia ler, Cícero ainda exerceu a assistência de produção do filme.

Depois, o realizador vai à procura de Elizabeth Teixeira. O filho mais velho, Abraão, é a chave desse reencontro. Após várias exigências e negociações — onde o filme deixa subentendido o pagamento de uma quantia para haver um acordo —, Coutinho chega ao município de São Rafael, no Rio Grande do Norte. É lá que Elizabeth Teixeira estava morando há 16 anos<sup>33</sup>.



**Elizabeth Teixeira: reencontro com a memória**

---

<sup>33</sup> Logo que o exército invadiu o Engenho Galiléia, a viúva de João Pedro fugiu com a equipe de filmagem. Ficou escondida em Jaboatão dos Guararapes, na casa de um antigo colega de trabalho do marido, Manoel Serafim. É nessa época que muda seu nome para Marta Maria da Costa, adotando o sobrenome de solteira. Dois meses depois se entrega para as autoridades da Paraíba e vai presa. Após quatro meses é solta e fica morando na casa do pai, em Sapé, onde estavam seus filhos. A polícia bate na porta querendo levá-la novamente. O pai de Elizabeth interfere e consegue convencer as autoridades a esperarem até o dia seguinte, quando ela iria se entregar. É nesse momento que a camponesa foge de vez, levando somente um filho e estabelecendo sua vida no Rio Grande do Norte.

A princípio, Elizabeth fala timidamente. Muito dessa reação é explicada pelas constantes interrupções por parte de Abraão, que exige de Coutinho a inserção de suas falas e de seus protestos no filme. Nos dois dias seguintes, período em que a equipe de filmagem permanece para conversar com a camponesa e sem a presença de Abraão, Elizabeth mostra-se mais solta. As imagens do primeiro *Cabra* também são exibidas para ela, que, ao ver as cenas, vai detalhando-as para os vizinhos entenderem a história.

Como poucos sabiam de sua real identidade, esse é o momento de reencontro também para a viúva de João Pedro, do reencontro consigo mesma, uma vez que ela assume perante os vizinhos ser Elizabeth Teixeira. Também manifesta a vontade de rever os filhos que deixou em Sapé. Tarefa que Coutinho assume, conseguindo encontrar seis.

De acordo com Carlos Alberto Mattos (2003: 42), o filme possui seis grandes linhas narrativas, “que se intercalam e se complementam”, que são: a história das filmagens do primeiro *Cabra*; as memórias de Elizabeth a respeito do seu passado com João Pedro e a Liga de Sapé; a história da desapropriação do Engenho Galiléia; os relatos de cada um dos personagens após 1964; a busca dos filhos de Elizabeth e a admissão da identidade por Elizabeth.

A trajetória de *Cabra Marcado para Morrer* é marcada por transformações, dos personagens, do diretor e do próprio filme. Do projeto inicial — de um *docudrama* interpretado por camponeses, com enfoque ideológico — ao resultado final é visível a maturidade alcançada por Eduardo Coutinho.

É por meio do diálogo entre duas épocas que o filme se constrói. Ao contar histórias de vida, *Cabra Marcado para Morrer* acaba revelando um pouco da história do Brasil através da versão dos personagens comuns, ou, como também é chamada, a versão dos vencidos. A forma como Coutinho vai interligando esses laços e mostrando a profundidade da experiência de cada um deles foi uma das razões para tornar esse filme tão marcante.

### **::: Reconstrução de memórias**

*Cabra Marcado para Morrer* é a obra onde há mais intervenções por parte de Eduardo Coutinho. Ele conduz as narrativas, interrompe falas, corrige informações. Essa atitude ocorre certamente porque a trajetória do filme também faz parte da sua memória, ao contrário dos personagens de outras produções, com os quais o diretor não possuía ligações. Nesta produção, o diretor não se coloca em um papel passivo, somente o do ouvinte. Sua postura acaba por asseverar uma adesão da fala dos personagens aos fatos como aconteceram. Por ter convivido com uma parte da história de João Pedro e dos agricultores do Engenho Galiléia,

qualquer “desvio” em relação ao que ele tem conhecimento confronta também a sua memória. E fica mais difícil ficar em silêncio.

Assim, de certa forma, o cineasta procurava uma parte de sua própria história, a partir de um projeto que nunca abandonou. O filme conta com ele não apenas como diretor, mas também como personagem-narrador; aquele que contextualiza, falando em primeira pessoa, a situações dos camponeses e a trajetória do filme.

Em um trecho da conversa, João Virgínio — um dos líderes do Engenho Galiléia — usa um termo julgado inapropriado por Coutinho quando diz “infelizmente, a gente ganhamos (sic)”. O diretor o interrompe imediatamente corrigindo-o ao falar “felizmente”. Virgínio então repete a frase usando a palavra soprada “felizmente, a gente ganhamos (sic)”.

Esse tipo de intervenção, raramente observada em suas obras posteriores, é freqüente em *Cabra Marcado para Morrer*. Ela também acontece na conversa com o filho de João Pedro e Elizabeth, João Pedro Teixeira Filho. Ao falar da morte do pai, o rapaz diz que o líder camponês morreu em 1964. Prontamente, Coutinho o retifica: “ele morreu em 1962”. O filho ainda insiste, diz que nasceu em 1960 e tinha quatro anos quando o pai morreu. O diretor não cede e repete “Em 62 que ele morreu”. Dado por vencido, João Pedro Teixeira Filho argumenta que era muito pequeno quando tudo aconteceu e o seu conhecimento é baseado no relato de outras pessoas.

Percebe-se nessa cena uma certa negociação da memória a fim de não tornar essas “memórias individuais” contraditórias. Aliás, a questão da memória possui um importante papel para a coesão social, apresentar o passado para os mais jovens, a fim de que a sociedade tenha guardada uma memória. Também há o exercício de dominação, de quem possui a “verdade”. No caso do diálogo com o filho de João Pedro, mostra-se uma espécie de competição a fim de que o “dado real” fique salvo e seja o perpetuado.

Talvez essas interrupções aconteçam por justamente Coutinho querer conservar uma parte da história que também é sua. Ele presenciou; ele vivenciou; ele conviveu, durante um tempo, com a maior parte daquelas pessoas. Por isso entende que o morador da Galiléia queria enaltecer uma vitória e o termo “infelizmente” não tinha apropriação naquele contexto, ou acredita ter um domínio maior da história do fundador da Liga Camponesa de Sapé do que seu próprio filho, cuja lembrança do pai nem existe; é fruto da memória dos outros, da história contada a ele, e dos seus próprios sonhos e desejos.

*Cabra Marcado para Morrer* não é somente uma produção sobre o reencontro dos personagens de 1964 com o cineasta, mas também sobre a troca de lembranças entre eles. É uma forma de reavivar a memória de cada um, coletivizar o passado. A memória não existe

somente no individual. É preciso o outro para confirmar as lembranças e garantir continuidade delas.

Seguindo o pensamento de Maurice Halbwachs, o ato de recordar é social, pois a memória não está isolada. Ela não é resultado somente da mente humana, ela sofre influência externa, dos grupos nos quais o indivíduo está inserido e das referências de vida por ele utilizadas. Recordar é fruto de trabalho, pois consiste em recriar, reconstruir, revalorizar. E tudo isso se torna possível a partir do presente.

Essa necessidade pode ser observada na cena em que o material bruto das filmagens é exibido para os participantes do primeiro *Cabra no Engenho Galiléia*. Nessa ocasião, eles se reencontram, agrupam-se, divertem-se rindo das imagens de si e dos outros, reconhecem ou estranham suas fisionomias 17 anos mais jovens, trocam reconhecimentos, dividem impressões e reatualizam a memória. É nesse trabalho conjunto que a memória vai sendo reconstruída. A montagem fragmentária do filme — característica apontada por Bernadet — parece percorrer os caminhos da memória, cheios de idas e vindas, apresentando-se em pedaços, inicialmente aos lampejos até tomar uma coerência própria. O filme de Coutinho, ao fundir passado e presente fazendo com que dois filmes tornem-se um só, mostra o papel da memória. Ela não é consequência do passado, mas principalmente do presente.

A revisitação ao passado só não obtém uma naturalidade quando o documentário apresenta um tom de entrevista, no momento em que Coutinho vai conduzindo as respostas com perguntas fechadas; em algumas buscando somente a confirmação do entrevistado. No segundo dia de filmagem com Elizabeth Teixeira, por exemplo, o diretor pergunta “o seu pai era contra o casamento da senhora?” e consegue como resposta um simples “é”. Em seguida, Coutinho questiona “é verdade que a senhora teve que fugir porque ele não queria?”, recebe um aceno de cabeça e insiste “como foi isso?”. Elizabeth inicia o relato meio reticente.

Aí, as lembranças de Coutinho ficam sendo as condutoras das lembranças dos personagens. Não que essa atitude seja feita por maldade ou por exercício de um papel de dominação, mas porque um dos aspectos da partilha da memória é justamente a do jogo, da negociação, mesmo que involuntariamente, a fim de conciliar memórias individuais com memória coletiva.

Vale indicar a aparência harmonizadora que as lembranças tomam no filme. Após 17 anos, Elizabeth Teixeira pôde finalmente reconciliar-se com o seu passado e a sua identidade. Quando fugiu do Engenho Galiléia, a viúva de João Pedro foi morar no Rio Grande do Norte com o nome de Marta Maria da Costa, afastou-se de oito filhos — que acabaram sendo distribuídos entre avôs e tios —, só levando um consigo e teve que omitir a sua história para

os novos vizinhos. Ao lembrar a sua vida, Elizabeth liberta-se do peso do silêncio e tem a oportunidade de finalmente dizer quem é, apresentar-se aos moradores de São Rafael — município no qual morava —, e realimentar o desejo de rever os pais e os filhos. Ela volta a sonhar.

Como o processo de construção da memória é realizado por meio de lembranças e também de esquecimentos ou de desejos de esquecimentos — afinal não se pode deixar de pensar em seu caráter seletivo —, esse aspecto reconciliador não é visto em João Mariano Santana da Silva, o trabalhador rural que fez o papel de João Pedro Teixeira no primeiro *Cabra*.

Interessante ver em *Cabra Marcado para Morrer* que mesmo com a ausência da lembrança, a construção da identidade vai sendo feita por algum outro caminho. A maioria dos filhos de Elizabeth possui vagas imagens dos pais, principalmente de João Pedro. Mesmo sem fotografias ou outros recurso que permitam a visualização da fisionomia deles, eles vão construindo outras referências na busca de uma identificação.

João Pedro Teixeira Filho, o caçula, o mesmo que se confundiu em relação ao ano da morte do pai em conversa com Coutinho, tinha somente oito meses quando o líder camponês foi assassinado. Mas isso não o impede de formar uma memória em relação ao pai e fazer a partir dela a criação de sua identidade. Foi esse filho mais novo que colocou como missão a reconstrução da cruz feita em homenagem a João Pedro, a indicadora do lugar do atentado. Por ser o único descendente do líder camponês em Sapé, ele coloca como uma obrigação defender o símbolo da luta do pai, destruído violentamente durante o regime militar.

Esse afastamento, a falta de imagens, de lembranças em relação aos pais, refletiu de forma diferente em cada filho. Uns reagem com revolta, outros com conformação. Procurar cada um — espalhados entre os estados brasileiros da Paraíba, Rio de Janeiro, São Paulo e até em Cuba — faz parte da reconstrução da história de Elizabeth com João Pedro e também do próprio *Cabra Marcado para Morrer*.

Tentar recuperar esses fragmentos que a vida espalhou e notar que a montagem deles não resultará em um encaixe perfeito parece mais uma metáfora para o passado e a memória. Esse é um dos aspectos para a obra ser uma quebra no padrão de documentários da época e uma referência nos dias de hoje. Coutinho não nos alegra com final feliz, não nos satisfaz com uma verdade construída solidamente. Ele não toma a sua voz como a dos outros, nem a dos outros como sua; somente as apresenta mesmo com suas contradições, com seus silêncios, com suas confusões e com suas determinações.

Em *Cabra Marcado para Morrer*, pode-se perceber aspectos recorrentes em produções posteriores de Eduardo Coutinho e outros que logo serão abandonados. Porém uma noção o diretor já tinha desde muito cedo: o documentário não muda a vida de ninguém. E ele mostra isso ao contar, no final do filme, que Elizabeth somente reencontrou, naquele momento, outros dois filhos.

Retomar o projeto era um compromisso para Coutinho também, tanto que no livro de Consuelo Lins, ele coloca *Cabra* como a primeira produção na qual se doou inteiramente. Tratava-se de uma questão fundamental em sua vida (re)ligar esses fios de memória. Essa entrega visceral fez *Cabra Marcado para Morrer* ser uma nova forma de documentar pessoas.

### **::: Memória oficial x Memória clandestina**

O resultado final de *Cabra Marcado para Morrer* acabou sendo um acerto de contas com a História. A dos documentos escritos, a colocada como oficial. De acordo com o crítico de cinema Jean-Claude Bernadet, é a vitória sobre a lata de lixo da história. O cineasta Eduardo Coutinho traz à tona, em sua obra, a memória dos oprimidos, das pessoas comuns, das vítimas do regime militar. Dentre tantos intelectuais perseguidos, existiram também camponeses pobres que foram presos por lutar pelos direitos de ter um pedaço de terra para viver.

Durante a invasão do Exército no Engenho Galiléia, ocorrida em 31 de março de 1964, foram detidos três líderes: João Virgínio, Zezé da Galiléia e Severino Gomes da Silva, o Rosário, filho adotivo de Zezé. Único sobrevivente na época do reencontro, cabe a João Virgínio ser a “memória da tribo”. Ele conta sobre a formação da Liga Camponesa e o início da desapropriação da Galiléia.

Após a entrada da força armada na propriedade, João Virgínio passou sete dias foragidos. Depois resolveu se entregar. Condenado a dez anos e seis meses de prisão, João Virgínio passou seis anos na Casa de Detenção do Recife, hoje promovida a Casa da Cultura. Foi vítima de inúmeras torturas e não sabe como sobreviveu. Pois não conhece “nenhum espírito” que tenha agüentado o tanto de choques elétricos que ele sofreu. E questiona: “Pegar um homem lascado que nem eu. Deixar meus filhos passando fome. (...) Tomaram tudo que eu tinha. Que vantagem tinha o Exército de fazer uma desgraça dessas comigo?”.

O relato de Virgínio não consta na memória oficial. Essas lembranças, levadas a público por meio do filme, tendem a circular restritamente em um pequeno grupo, e são transmitidas oralmente de geração para geração. “Essas lembranças proibidas (...), indizíveis

(...), ou vergonhosas (...) são zelosamente guardadas em estruturas de comunicação informais e passam despercebidas pela sociedade englobante.” (POLLAK: 1989: 6)

Para o pesquisador Michael Pollak, mesmo com a prevalência do silêncio, o discurso não cai no esquecimento, e sim desempenha o papel de resistência de uma sociedade oprimida e sem direito à voz. Esse pensamento recebe reforço na esperança alimentada por João Virgínio de que a sociedade tenha conhecimento da repressão sofrida por ele e por seus companheiros. “Um dia o povo tem que pensar quem foi eles. Não é possível a gente viver a vida todinha debaixo desse ‘pé de boi’”.

O próprio filme também manteve reservada, até o lançamento do filme, sua memória subterrânea. O primeiro Cabra, quando recolhido pelos oficiais militares, recebeu o rótulo de material subversivo. De acordo com os relatos oficiais, a equipe de filmagem seria formada por comunistas, tendo como integrantes alguns cubanos, que estavam no Engenho Galiléia para ensinar aos camponeses os preceitos da luta armada. Diz uma matéria exibida no filme:

#### Foco de subversão

Foi talvez em Galiléia que o Exército apreendeu materiais mais valiosos do maior foco subversivo comunista no interior de Pernambuco, abandonado pelos líderes. (...) A película ensinava como os camponeses deveriam agir, de sangue frio, sem remorso, ou sentimento de culpa, quando fosse preciso dizimar por fuzilamento, decapitação ou outras formas de eliminação.

Coutinho recorre, em *Cabra*, a imagens de jornais da época. Os trechos tanto contextualizam a história de João Pedro e das Ligas Camponesas — e nesse ponto servem como complemento das informações dos personagens —, como para situar a memória oficial que colocou o projeto como uma articulação subversiva. Dentro desse último aspecto, os periódicos são colocados como uma memória oficial que esqueceu o lado dos oprimidos. Os documentos escritos, apontados frequentemente como acessórios de uma verdade factual, acabam desempenhando um outro papel, o da manipulação. Eles contradizem a memória clandestina dos camponeses.

O agricultor José Daniel também traz relatos importantes sobre essa perseguição aos “comunistas”. Sua casa era a principal locação do primeiro Cabra, a moradia de João Pedro Teixeira, e guardava o material de filmagem. E foi ele quem conduziu a equipe para a mata, a fim de se esconder dos militares.

Em uma cena, José Daniel recorda a passagem na qual, em sua casa, abrigando Coutinho das autoridades militares, sem poder atender quem batesse em sua porta. “A gente

falava para o senhor não responder porque o Exército poderia ainda estar lá fora, né?”, complementa em tom de pergunta Eduardo Coutinho.

João José, filho de José Daniel, também recorda esses momentos. Ele foi, aliás, o guardião da única lembrança material que sobrou da passagem de Coutinho e sua equipe. Trata-se de dois livros: *La iluminacion cinematográfica*, pertencente ao fotógrafo Fernando Duarte, e *Kaputt*. Este, escrito por Curzio Malaparte, descreve os horrores do nazismo e do fascismo. A relação do texto com o ocorrido quase duas décadas antes no engenho é logo estabelecida.

José João até reproduz parte da conversa tida com os militares, que pretendiam apreender os livros. Quando confrontado a revelar onde estavam os cubanos e as armas, o personagem diz:

- Aqui não senhor. Nada de revolução eles falaram aqui. Nada de Cuba eles falaram aqui.
- Como é a fala deles? Como é o “bom dia” que ele dá?
- “Bom Dia”, normal, que nem a gente.
- Agora tu vai mostrar as armas, ordena os militares.

João José afirma que as únicas armas existentes pertenciam aos fazendeiros próximos da região. Se a ironia das respostas realmente fez parte do diálogo, não há como saber. Mas que ela consiste na resposta que ele gostaria de dar e conseguiu por meio do filme somente ressalta o poder da reconstrução da memória. A resistência dos oprimidos, da qual falou Pollak.

De acordo com o autor, além dos oprimidos perseverantes, desejosos pela circulação de suas memórias, existem aqueles que se rendem à memória oficial. Por medo ou por desistência, não corroboram para a memória clandestina sobressair.

Em face dessa lembrança traumatizante, o silêncio parece se impor a todos aqueles que querem evitar culpar as vítimas. E algumas vítimas, que compartilham essa mesma lembrança “comprometedora”, preferem, elas também, guardar silêncio. Em lugar de se arriscar a um mal-entendido sobre uma questão tão grave, ou até mesmo de reforçar a consciência tranqüila e a propensão ao esquecimento dos antigos carrascos, não seria melhor se abster de falar? (ibidem: 4)

Esse caso se aplica confortavelmente a João Mariano. O homem que encenou justamente o líder camponês João Pedro Teixeira nunca pertenceu a nenhuma liga camponesa. Aceitou a proposta de Eduardo Coutinho por estar desempregado.

No momento da exibição dos fragmentos do *Cabra/64*, Mariano exhibe bom-humor ao ver as suas imagens. Ele conversa e troca informações com os demais espectadores. Ao ser perguntado por Coutinho o que achou do filme, diz que foi uma boa experiência, afinal aquele tinha sido o reconhecimento do seu trabalho.

Porém, mais tarde, quando abordado de surpresa por Coutinho e sua equipe, Mariano muda sua expressão. Não quer conversa e diz estar “afastado de certos movimentos”. Quando está prestes a falar mais, o diretor interrompe. Um vento está prejudicando o som. Resolvido o problema, Mariano fica em silêncio. Não quer mais falar. Essa reação deixa o cineasta apreensivo, que insiste “o senhor pode falar o que ‘tava’ falando.... Que é perfeito.” A pausa permanece. Coutinho mais uma vez fala “o senhor pode falar sem medo. É só falar o que senhor viu e pronto”.

Mariano revela, então, uma grande mágoa e repulsa em compartilhar a história do filme, rememorar os fatos. Sente-se prejudicado por, de alguma forma, ter participado de um “movimento revolucionário”, o que culminou, na época da primeira fase do *Cabra*, em sua expulsão da igreja protestante a qual pertencia. Mariano perdeu assim uma referencialidade em sua vida. Ressalta o fato de não ter idéia da abordagem do filme, mas depois foi entendendo que aquilo falava de propriedade, de direito a terras e encerra dizendo “esse negócio de revolução não é comigo”.

— Eu acho que o senhor ‘tá’ por dentro do assunto. Eu não queria estar dentro disso. Ingressei dentro dessa carreira sem entender o que estava fazendo. Quando eu entendi que era, assim, para viver pela propriedade. Vamos dizer assim, agindo por terras... Porque eu não preciso de terras. Porque o pouco que Deus me deu... Eu vivo sem isso, entendeu? (...) É por essa razão que eu não quero prosseguir com isso. Posso prosseguir, assim, do senhor está gravando o que eu estou dizendo, mas ‘tá’ vendo que a minha expressão. Que eu não ‘tô’ assim... É... tão dedicado a esse movimento.

Parece até contraditório o fato de justamente o papel de João Pedro Teixeira ter sido representado por alguém que rejeita a liga camponesa e cuja única possível afinidade com o líder foi a da opção religiosa, ser protestante. Manter essa memória clandestina em silêncio é renunciar parte de sua experiência vivida para que se possa acomodar uma dada identidade. Se Elizabeth Teixeira precisou esconder um pedaço de sua vida, precisou se acomodar na Marta Maria da Costa, o seu novo nome, para seguir.

Assim foram com os camponeses do Engenho Galiléia, assim foi com Elizabeth Teixeira, assim foi com o próprio *Cabra Mercado para Morrer*. Poder assumir suas histórias

é poder enfaticamente dizer quem cada um é. Não se trata de memórias isoladas, é a de um grupo que está subjugada a uma história oficial, que não os representa e nem os prestigia.

### **::: Histórias despedaçadas**

Após a conversa com Elizabeth, Eduardo Coutinho vai em busca dos filhos da viúva. Nessa passagem, é possível avaliar a dimensão que a morte de João Pedro e a conseqüente fuga de Elizabeth tomou entre a família. Além da repercussão da história política, ficaram vidas afetivas dilaceradas. Estas poucas vezes entram nos livros de História e talvez permanecessem em silêncio se não fosse a incansável pesquisa do diretor.

Três meses após a morte do líder camponês João Pedro Teixeira, seu filho Pedro Paulo sofreu um atentado. Sobreviveu, apesar de ter ficado bastante machucado. Cinco meses após esse ato, que segundo Elizabeth foi realizado pelos mesmo latifundiários que mataram seu marido, a filha do casal Marluce se suicidou com a ingestão de arsênico, não suportando a tragédia que tinha se lançado em sua família.

Os demais filhos da camponesa foram distribuídos entre os avôs e tios. Somente Carlos acompanhou a mãe em sua fuga, pois o avô Manoel Justino da Costa recusou ficar com o neto. Ele em muito se parecia com João Pedro Teixeira. Sua semelhança física trazia lembranças que o pai de Elizabeth queria esquecer, ou pelo menos não conviver.

Abraão ficou na capital da Paraíba, João Pessoa, onde estudava. Era o único a saber do paradeiro da mãe e quem orientou Coutinho a chegar a ela, depois de exaustivas negociações e exigências. Isac permaneceu em Cuba, já estava lá desde 1963 por conta de uma bolsa de estudos que havia recebido.

Depois de 15 dias do encontro com Elizabeth Teixeira, o diretor voltou ao município de Sapé para conversar com os filhos que lá moravam. Encontrou Maria das Neves Altina Teixeira e João Pedro Teixeira Filho. A moça pouco lembra dos pais, mas levou adiante o pouco da lembrança que tinha da mãe, colocando em sua filha o nome Juliana Elizabeth. Mágoa diz não ter e revela o desejo de reencontrá-la. O filho mais novo também deseja encontrar a mãe, diz que onde souber que ela esteja, vai “bater” por lá. Apesar de ter sido criado pelo avô, aparentemente, não se deixou alimentar por essa raiva. E até reconstruiu o túmulo do pai.

A pedido de Coutinho, uma equipe cubana entrevista Isac, na época cursando o quinto ano de medicina. Com forte sotaque castelhano, ele não se aprofunda muito em suas

lembranças. Somente trata de explicar a atuação do pai como um dos pioneiros na luta camponesa a enfrentar o poder latifundiário.

No Rio de Janeiro o diretor encontra mais três filhos de Elizabeth. Longe de suas referências, esses parecem os que mais sofrem com a separação e com a distância. A primeira a ser encontrada é Marta. Coutinho chega se apresentando, mas nem precisa continuar. Diz, “eu sou amigo...”. “Da minha mãe”, ela completa. “Você já está sabendo?”, o documentarista pergunta. “Mais ou menos”, Marta responde.

Após ver as fotos de seus irmãos e de sua mãe, a filha de Elizabeth chora muito, relata que desde 1971 está no Rio de Janeiro. Afastou-se da família, com quem revela ter certa mágoa, pois na hora que mais precisou não pôde contar com o apoio dos parentes. Não indica motivos, apenas parte de seus sentimentos e muito de suas lágrimas.

José Eudes trabalhava, na época das filmagens, como vigia em uma firma de engenharia na Travessa da Avenida Brasil. Ele também não é pego de surpresa, parece esperar a chegada da equipe e pergunta “quem é o Coutinho aí?”. Após várias exigências, aceita ser filmado e conversar com o diretor. Não se lembra do pai. Foi criado por seu tio, chamado Eudes, e a esposa. Chama o casal de pai e de mãe, porque foram eles que o criaram e batizaram<sup>34</sup>.

Fala do irmão Paulo, que apesar de morar no Rio de Janeiro, mantém pouco contato. Só sabe que ele bebe muito e vive revoltado “com esse problema da família”. Por fim, confessa também sentir revolta. “Inclusive eu morei com uma mulher aí. Ela falou para mim: ‘você é um cara diferente de todas as pessoas’”, diz.

No mesmo dia em que conversa com José Eudes, Coutinho vai ao encontro de Marinês. Muito pequena quando tudo aconteceu, não guarda lembranças do pai e nem da mãe. A ela, cabe um papel de grande emoção: ler um trecho da carta que Elizabeth havia enviado após saber, por Coutinho, onde eles estavam.

Graças à abertura política, que vai fazer com que eu me encontre com todos os meus filhos. Que a mim não coube conviver com vocês, criá-los e amá-los. Mas como o destino não quis, será o que Deus quiser.

O reencontro com Eduardo Coutinho representou para Elizabeth Teixeira o fim da clandestinidade de sua memória e a possibilidade de ir atrás dos estilhaços de sua história que

---

<sup>34</sup> Como João Pedro era protestante, não aceitava o batismo dos filhos. Ficaram, segundo Elizabeth, todos pagãos.

ficaram ao longo do caminho, de rever seus filhos. Um mês depois das filmagens, a viúva de João Pedro foi morar em Patos com seus filhos Abraão e Carlos. Coutinho revela que ela foi a Sapé, para encontrar Maria das Neves e João Pedro.

De toda forma, ela teria que sair de São Rafael. A cidade estava condenada. Seria inundada por conta da construção de uma represa. Seria preciso, de uma forma ou de outra, recomeçar. O discurso final de Elizabeth, pela janela do carro da equipe de filmagem, relata essas incessantes retomadas.

A mesma necessidade de 1964 está traçada, ela não fugiu um milímetro, a mesma necessidade na fisionomia do operário, do homem do campo e do estudante. (...) A luta não pode parar. (...) Eu tenho que lutar até hoje. (...) Democracia sem liberdade. Democracia com esse salário de fome. Democracia sem o filho do camponês ter condições de estudar. Não pode.

O valor do reencontro é o que fica de mais forte após assistir ao filme *Cabra Marcado para Morrer*, de Eduardo Coutinho. Não somente o reencontro no sentido dos personagens poderem rever pessoas conhecidas, mas no sentido da oportunidade de cada um revisitar a sua história, a sua lembrança, a sua memória.

O filme relata uma história de perseguição com várias vítimas. A partir do assassinato de João Pedro, das prisões dos líderes do Engenho Galiléia, da perseguição a Elizabeth Teixeira, da separação entre pais e filhos. Estes são os que mais exemplificam a dor da ruptura. Não somente a ruptura de ideais, de luta por direitos. Mas especificamente a ruptura de uma vida familiar. Tirar o convívio entre Elizabeth e seus filhos influenciou na formação da história e da memória de cada um deles.

Um ato histórico quando colocado em um universo micro confia outras dimensões. E são essas dimensões, a princípio consideradas pequenas, que marcam profundamente o percurso de vida de alguém. Para os filhos de Elizabeth e João Pedro, esses traços foram indelévels e deram outros rumos às suas histórias de vida.

Jean-Claude Bernadet (2003: 234) aponta uma característica digna de consideração em *Cabra Marcado para Morrer*. É uma obra feita de fragmentos. Fragmentos do próprio filme de 64, da vida de Elizabeth Teixeira e de seus filhos, dos camponeses do Engenho Galiléia. E cada um, incluindo o próprio Coutinho, vai recolhendo seus pedaços, tentando não emendá-los, mas reconstruí-los.

### 3.3 O fim e o princípio – a memória dos velhos

“Viemos à Paraíba para tentar fazer, em quatro semanas, um filme sem nenhum tipo de pesquisa prévia, nenhum tema em particular, nenhuma locação em particular. Queremos achar uma comunidade rural de que a gente goste e que nos aceite. Pode ser que a gente não encontre logo e continue a pesquisa em outros sítios e povoados. Talvez a gente não ache nenhum, e aí o filme se torne essa procura de uma locação, de um tema, e, sobretudo, de personagens.”

É com essa explicação que Eduardo Coutinho inicia seu filme *O fim e o princípio*. Após um projeto grande dividido com o documentarista João Moreira Salles — que resultou em *Entreatos*, dirigido por este; e *Peões*, por Coutinho —, sua idéia era se entregar completamente ao acaso. A sua única meta era de concretizá-la no Nordeste por considerar um local onde “a invenção verbal é muito forte” (LINS, 2004: 189).

Com uma equipe reduzida, composta por seis pessoas, Coutinho segue para a Paraíba — local que de certa forma possui intimidade por conta de *Cabra Marcado para Morrer* — e chega ao município de São João do Rio do Peixe, no sertão do Estado. Lá o grupo procura por um agente da Pastoral da Criança, por acreditar que esta pessoa, pela força do seu trabalho, conheça bem os moradores da região. Essa pessoa seria o elo para encontrar os personagens do filme.

É indicado o nome da professora e voluntária da Pastoral da Criança, Rosilene Batista. Coutinho e equipe já chegam filmando ao Sítio Araçás, a seis quilômetros da cidade, povoado em que Rosa, como é conhecida, mora com sua família. Explicam a proposta e perguntam se ela não conhece alguém com uma história de vida interessante. Imediatamente, a professora se volta à sua madrinha-avó, Zefinha, de 94 anos, questionando-a sobre a seca de 1915. Logo depois, Rosa pede à idosa mostrar a sua atuação como rezadeira. A senhora pega um galinho de planta e passa pela cabeça da neta para afastar o mal-olhado.

No segundo dia de filmagem, Rosa apresenta ao diretor outras comunidades do município. Mas Coutinho não acha interessante. A ligação dela com os moradores é baseada em questões trabalhistas. As conversas não rendem. Não se cria uma intimidade. Então, o documentarista resolve voltar ao Sítio Araçás e se centrar na família de Rosa. Trata-se de uma comunidade antiga, cuja permanência nas terras dura há mais de um século. São mais de 80 famílias vivendo na localidade, a maioria ligada por laços sanguíneos.

Rosa torna-se a mediadora entre Coutinho e os habitantes do povoado. Para apresentar ao diretor como é a distribuição dos moradores no terreno, ela traça um mapa do Sítio Araçás.

Nesse momento, espontaneamente, a professora acaba sendo a responsável pelo roteiro de *O fim e o princípio*. Ela delinea o caminho a ser percorrido pela equipe de filmagem. E assim, a atuação de Rosa é muito marcante. Ela acaba desempenhando no filme o papel de roteirista, pesquisadora, produtora e assistente do diretor.

Coutinho se apropria dos significados locais do Araçás por meio de Rosa. Ela o insere em um ambiente, no qual o diretor é estrangeiro, é o corpo estranho. Nesse ponto, é possível estabelecer um paralelo do método do diretor ao pensamento defendido pelo antropólogo Clifford Geertz, quando este diz que para se chegar a uma outra cultura, é preciso estabelecer relações. Segundo Geertz (1989: 23-24), o que se procura, “no sentido mais amplo do termo, que compreende muito mais do que simplesmente falar, é conversar com eles (...)”.

E encontrar alguém interessante para conversar é o propósito do diretor, que enxerga nos idosos da localidade a possibilidade de estabelecer relações. O realizador define, em entrevista à revista *Vida Simples*, o seu trabalho cinematográfico como “uma espécie de etnografia da palavra”.

Há muitos velhos no Sítio Araçás, a maioria não teve contato com a leitura. Usam a palavra com muita força e com uma expressão vigorosa. Aquilo que é dito está sacramentado. São essas pessoas que seduzem Coutinho. Os vocábulos estão quase caindo em desuso. É uma outra linguagem utilizada. Tanto que para o lançamento do filme no cinema, foi sugerida a Coutinho a inserção de legendas para facilitar o entendimento do espectador. O diretor recusou.

Para quem sempre quis filmar a palavra, os velhos do Araçás eram a representação de uma oralidade que, segundo Coutinho, encontra-se localizada na Região Nordeste. É um linguajar encontrado geralmente nas pessoas do interior do Nordeste, iletradas e não contaminadas pela mídia. É uma maneira de falar estranha ao meio urbano. Estranha e profundamente poética. Existe uma riqueza verbal, um apego ao “pé” da palavra não muito vivido nos dias de hoje. Coutinho já falava sobre essa característica antes mesmo de realizar o projeto, como na entrevista concedida a Carlos Alberto Mattos.

A riqueza oral do Nordeste, ou mesmo de certos lugares de Minas Gerais é espantosa. A população é muito simples, composta de analfabetos. Eles só têm um instrumento para convencer o mundo, que é a fala. Ela adquire, então, uma precisão e uma riqueza extraordinárias.” (MATTOS, 2003: 99)

Ao se assistir à seção de Extras do DVD do filme, percebe-se a existência de muitos jovens na comunidade. Mas estes não atraem o realizador. Aliás, esse fato só percebe quem

recorre aos recursos do DVD. Para quem vê somente o filme, a impressão que fica é de uma localidade povoada por velhos. Sobre essa presença, o realizador explica em entrevista ao jornal *Folha de Pernambuco*:

Quando encontrei Araçás, onde a oralidade tem mais importância do que qualquer outra coisa, pensei: quem sabe falar? Os mais velhos. Os jovens dali falariam o quê? Sobre o que vêm na TV? Isso não me interessava. Mas só soube que o filme tinha uma carga forte de idosos quando o concluí.

Ao todo, são 18 personagens, na faixa etária de 50 a 90 anos. Os assuntos levantados por Coutinho abordam trabalho, namoro, casamento, religiosidade e morte. As perguntas são recorrentes “com quantos anos casou?”, “o casamento foi bom?”, “tem medo da morte?”. Porém, cada personagem processa a pergunta e a devolve de forma diferente.

Aliás, esse é o filme no qual os personagens mais cobram a participação de Coutinho. O diretor nunca foi tão interpelado em uma produção sua. Os personagens não se contentam com um menear de cabeça. Querem saber a respeito dos ideais do seu interlocutor. Fica estabelecida uma relação de aproximação e de contemporaneidade entre os participantes e o diretor. Afinal, o documentarista já tem mais de 70 anos.

Essa condição pode ser exemplificada por meio de Chico Moisés, de 57 anos. A princípio, distante e monossilábico, ele vai revelando suas frustrações por conta de uma infância ruim, de um casamento “preocupante”. A conversa só vai engrenando quando ele começa a questionar o diretor e o obriga a formular melhor suas perguntas:

— O senhor tem algum sonho? — pergunta Coutinho

— Em que significado, sonho? — devolve Chico Moisés

— Boa pergunta. Uma coisa que o senhor ainda deseja na vida, na família...

— É aí onde eu não acredito.

— Como é?

— É aí onde eu não acredito.

(...)

— Eu era só rezando direto e pedindo. Aí não veio, eu digo: “ah, não vem, não”?

Então parei aqui mesmo. Ou não é assim?

— É capaz de ser, né?..

— Ou pode não ser, né? — confunde o personagem.

Chico estudou pouco, pois o pai logo o tirou da escola. Ávido por conhecimento, o personagem sente-se privilegiado por conversar com uma “pessoa sabida”, como se refere ao

diretor. Coutinho retribui, dizendo: “O senhor falou mais, o senhor que é sabido”. O personagem se infla de orgulho com o reconhecimento do realizador. Dias depois, quando o documentarista volta para se despedir, Chico puxa o assunto novamente.

— Acha que sou sabido?

— Acho, responde Coutinho.

— E o que sei eu não disse. Só fiz começar. — vangloria-se Chico.

Outro diálogo longo, que exige uma reciprocidade de Eduardo Coutinho é motivado por Leocádio. No primeiro contato, não quis muita conversa, alegando “não ter pontuação para nada”. Porém, dias depois, cobra do diretor uma resposta para uma questão delicada para o cineasta: a religiosidade.

— O senhor crê em Deus? — questiona Leocádio

— Eu... É complicado isso, né? — responde Coutinho.

— Crê na natureza, né?

— É... Mais ou menos.

— Ou o senhor acha que crer em Deus é ilusão?

— Não, não acho.

— É não?

— Eu não sei. É difícil de saber essas coisas.

— Existirá Deus no céu?

— Se existe? Acho que seria bom, mas não sei, quero saber.

— O senhor acha que vai alguém “pro” céu?

— Também queria saber.

— Como?

— Também queria saber.

— Vai não. “Pro” céu não. Para o Reino de Deus não vai ninguém, não.

— Vai para onde?

— O Reino de Deus é “pra” Jesus e “pros” apóstolos e alguns santos. Alguns santos e mais ninguém.

A conversa ainda se estende um pouco mais. E Leocádio finaliza dizendo a frase: “a reza é uma poesia”. Esse catolicismo rural, de quem convive com o verbo das Sagradas Escrituras, pode ser apontado como uma das influências dessa oralidade. Trata-se de um povo com religiosidade marcante.



**Leocádio: o mais letrados dos velhos do Araçás**

As mulheres mais velhas dedicam-se ou ao ofício de rezadeira ou ao de parteira. Maria Ambrosina Dantas atua como rezadeira da comunidade. Apesar de ser conhecida como Mariquinha, diz a Coutinho que “apelido não vale nada”. Pois se rezar pela pessoa chamando-a pela alcunha, a prece não vai servir. Ela garante que seu desempenho cura “peito aberto, dor de cabeça, dor de dente, olhado, quebranto, ventre caído, triação e mal vermelho”. Ao ser questionada se tem medo da morte, a personagem dá um sobressalto com um “Ave Maria” e devolve a pergunta, conseguindo uma revelação do documentarista. “É claro que tenho”, entrega. A sisudez do diretor, inicialmente, inibe a personagem, que recorre a Rosa comentando:

— Esse homem é tão sério. De onde ele é?

— A senhora gosta de gente séria? — pergunta Coutinho

— Eu não gosto de gente muito séria não. Assim como o senhor é tão bonzinho... Não é de conversar... Fofoqueiro. Mas velho... Velho gosta de prosa.

Coutinho volta dias depois para se despedir de Dona Mariquinha. Quando promete voltar em um ano para mostrar como ficou o filme, ela chora. Para uma senhora com mais de 80 anos, esse período é incerto, pois o tempo carrega um peso diferente. Ela chora e se despede murmurando: “Deus queira que nós ainda se ‘veja””. Outros também refletem se ainda terão vida após um ano e pedem a Coutinho rezar um pai-nosso se eles não estiverem mais na terra.



**Dona Mariquinha: revelação sobre o temor do cineasta em relação à morte**

Quando a equipe volta a Araçás, em novembro de 2005, 14 meses após as filmagens, para exibir o resultado final de *O fim e o princípio*<sup>35</sup>, ficamos sabendo que ao longo desse período dois personagens morreram: Leocádio e Zé de Souza. Este um senhor que ficou surdo e sentia-se só por não ter com quem conversar. A palestra — vocábulo muito utilizado pelos mais velhos para dizer conversa — entre ele e Coutinho é mediado por Rosa, que escreve em um caderno as perguntas. A vista está cansada, mas ainda serve para Zé de Souza ler umas “besteirinhas”. Falou de casamento e de solidão. E não falou muito mais. Já havia palestrado bastante e “o cabra que diz tudo o que sabe fica besta”.

Esses personagens tão carismáticos, cada um a seu modo, não existem mais e o que ficou, como um dos meios de registro de sua passagem na terra, foi o filme. Na pré-estréia da produção no Recife, no Cinema da Fundação, em 17 de fevereiro de 2006, Coutinho falou sobre esse aspecto do documentário: “A gente filma fantasmas, pessoas que existem e depois não existirão mais”.

Essa reflexão remete a Michel de Certeau (2000: 106), quando este fala da escrita histórica como um cenário de “uma população de mortos — personagens, mentalidades ou preços”. Nesse ponto, o cinema documentário e a história possuem essa convergência: a de promover um diálogo entre o presente e o passado. Ambos desempenham o papel de meios de registro para a posteridade. O processo da escrita, seja histórica ou cinematográfica, seria uma forma, segundo Certeau de:

“(...) ‘marcar’ um passado, é dar um lugar à morte, mas também redistribuir o espaço das possibilidades, determinar negativamente aquilo que está *por*

<sup>35</sup> Essa parte consta na seção Extras do DVD do filme.

*fazer* e, conseqüentemente, utilizar a narratividade, que enterra os mortos, como um meio de estabelecer um lugar para os vivos.” (ibidem: 107).

E essa intenção se concretiza por conta, inevitavelmente, da certeza do encontro com a morte que rodeia o pensamento do ser humano e do temor do esquecimento. É preciso deixar os vestígios da nossa existência para os descendentes<sup>36</sup>.

*O fim e o princípio* lida com a nostalgia. Lá estão uma fala que quase não existe mais, uma cultura religiosa ainda arcaica, a vivência de pessoas bem velhas, com mais de 90 anos, que logo deixarão de existir. Porém, não é um filme melancólico, triste. Ao se falar de morte, fica evidente o desejo de vida desses personagens.

### ∴ O narrador

Ao concluir *O fim e o princípio*, o cineasta Eduardo Coutinho se deu conta que em sua obra estava registrado um mundo em vias de extinção. Aquele catolicismo rural, aquele imaginário aquelas expressões, aquele jeito de contar histórias, tudo isso está cada vez mais distante da vida moderna. Essa constatação em muito toca aspectos discutidos nos escritos “Experiência e Pobreza” e “O narrador: considerações sobre a obra Nikolai Leskov”, de Walter Benjamin.

Para Benjamin, a arte de narrar estava por definir. “São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente” (1994: 197), pois se encontra escassa a capacidade de se trocar experiências. O dom de contar histórias está intimamente ligado a uma rica experiência de vida. E o ser humano estava cada vez mais pobre em relação a esse aspecto.

A fim de exemplificar essa teoria, o autor relata a história de um velho que revela a seus filhos a existência de um tesouro nos vinhedos da família. Eles então começam a cavar o solo e nada encontram. Só depois, com a chegada do outono, a produção abundante das vinhas, os filhos percebem que pai havia se referido como tesouro o trabalho. Eles haviam compreendido o significado da mensagem do pai. A experiência havia sido passada no tempo certo.

O autor questiona: “Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração para geração?”. E depois conclui que a humanidade

---

<sup>36</sup> Essa associação entre a perpetuação da memória com a morte teve maior efeito, segundo o historiador Jacques Le Goff, a partir do cristianismo e seu costume de orar pelos antepassados e a inscrição dos nomes dos mortos em obituários. A prática de louvor aos finados trouxe consigo uma nova elaboração de memória. Cf. Lê Goff, p. 447-448.

vem passado por uma miséria incomensurável, talvez a maior de todas, a falta de experiências a serem intercambiadas. Sem isso, não há como contar histórias, dar conselhos, transmitir uma lição de vida. As palavras do dono do vinhedo reverberaram entre os filhos mesmo após sua morte. Walter Benjamin indica, essencialmente, dois tipos de narradores: o que se aventura mundo afora, personificado na figura do marujo, e o que fica em sua terra e se aprofunda em suas tradições, como um camponês sedentário.

E o que leva Coutinho, sempre interessado em boas histórias, encontrá-las nos velhos de Araçás? Eles são os mais experientes do povoado e estão sempre prontos a conversar. Mesmo quando inicialmente estranham as intenções do diretor e são adversos a uma aproximação, à mínima atenção eles se desarmam e se entregam. Pois como diz Dona Mariquinha, “velho gosta de prosa”.

Podemos também distinguir na comunidade da Paraíba dois tipos de narradores: os letrados, que viajam por meio da palavra escrita, impressa em livros antigos como a Bíblia; e os semi-iletrados, que adquirem uma sabedora popular com a vida. Zequinha Amador e Leocádio representam uma parte privilegiada dos velhos de Araçás. Tiveram a oportunidade de estudar e de se aprofundar na prática da leitura. O primeiro exhibe com orgulho seu troféu conquistado em concurso de poesia, com o texto *As mulheres*.

“Elas são flores do jardim da vida / Velha, moça, loiras ou morenas / Casada, viúva, noiva ou pervertida / São os meus olhos quais gentis falenas / A idosa é como uma flor emuchercida / As moças, rosas rubras sempre amenas / Desabrochando a aurora enrubescida / Perfumadas iguais a açucenas / Mulher, raio de luz, felicidade / Menina, moça, ou no fim da idade / Hei de louvá-la seja ela qualquer / Que elas se lembrem de levar no dia / Da minha morte à minha tumba fria / Um cravo, uma saudade, um mal-me-quer”

E com orgulho, encerra sua declamação citando seu nome completo “autor: José Amador Ribeiro Dias”. Já Leocádio recita as passagens das Sagradas Escrituras e cita orgulhosamente escritores, como Camões. Lamenta não poder usar a “palavra certa” — a que consta no dicionário, a língua culta — com todos da comunidade, pois estes não a conhecem.

Ter acesso a esse tipo de cultura em Araçás torna-se uma benção e, ao mesmo tempo, uma exclusão. Pois reina entre os considerados iletrados — o segundo tipo de narradores — o lema “tudo que se sabe não pode ser dito”, aconselhado por Chico Moisés e argumentado por Zé de Souza: “senão o cabra fica besta”. E assim, Leocádio era visto, como um “metido a sabichão” por ser um velho que sabe ler. Esse hiato se apresentou na hora da morte. Muitos lamentaram a partida de Zé de Souza; poucos a de Leocádio.

Coincidência ou não, esses representantes do modelo dos camponeses sedentários de Walter Benjamin, passaram suas vidas na roça, plantando, colhendo e enfrentando secas. Às matriarcas, com mais de 90 anos, foram ainda concedidos os ofícios de rezadeira e parteira. Lidam com a vida e com a parte mais íntima de uma pessoa: suas crenças. Assim, são detentoras de grande sabedoria popular. Sabedoria, dom em extinção, segundo Benjamin, também atrelada à arte da narrativa. Pois somente uma pessoa sábia adquire a faculdade de dar conselhos.

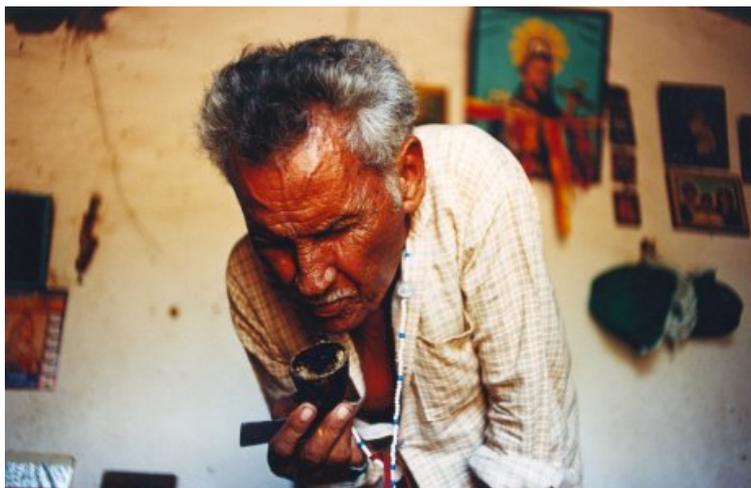
Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário saber narrar a história (sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação) (ibidem: 2000)

Se hoje a ato de dar conselhos recebem desdém e a máxima que “se fosse bom, não seria dado e sim vendido” é por conta da perda dos encontros promovidos pela troca de experiências. Os narradores de *O fim e o princípio* guardam consigo uma solidão. Eles não têm com quem intercambiar vivências. Os jovens não os escutam. A falta de um bom ouvinte é um dos motivos que provoca, conforme Benjamin a pobreza de experiências. A sabedoria dos velhos, por vezes, não é reconhecida entre os mais novos.

Coutinho promove um encontro entre os irmãos Assis, de pouco mais de 80 anos, com Tia Dôra, de 98 anos<sup>37</sup>. Irmã mais velha e madrinha, Dôra também ajudou a criar Assis. Com respeito, o irmão pede a benção a ela, que declama: “Deus te dê boa sorte. O coração de Jesus e o divino Espírito Santo e meu padrinho Cícero te ‘abençoe’ e te ‘proteja’. Te livre de todos os perigos na vida e na morte e te dê anos de vida como deu a Matusalém”.

---

<sup>37</sup> Esse encontro também consta na seção A volta, dos Extras, do DVD de *O fim e o princípio*.



**Assis: reencontro com a irmã Dôra o deixa emocionado**

Depois lamentam o esquecimento e o descaso dos mais novos com eles, que “bolem com o mundo e o fundo, o fundo e o mundo”. Mas se confortam com o tempo, pois este dá velhice e morte a todos, levando-os para “um buraco só”. Também relembram a infância e, emocionados, choram abraçados. Encontram um no outro, enfim, a oportunidade de compartilhar as lembranças, de trocar experiências.

O cineasta Eduardo Coutinho, ao procurar narradores no distrito rural do Nordeste, desejava uma localidade com pouco contato com a televisão, que havia chegado ao Araçás uns dez anos antes. Ou seja, os velhos da comunidade já tinham uma cultura formada, com pouca interferência do veículo de comunicação. Essa condição do diretor volta a remeter a Walter Benjamin, quando este responsabiliza a informação pelo definhamento da narrativa. “A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicação. Em outras palavras: quase nada do que acontece está à serviço da narrativa, e quase tudo está à serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações” (ibidem: 203).

Os personagens de Coutinho ilustram o pensamento de Benjamin. Quando questionados sobre o porquê de uma determinada afirmação, respondem “porque sim”. E se o documentarista insiste em saber a razão, eles repetem “porque sim”. Não há grandes teorias a serem formuladas. Não há a necessidade de se dar uma resposta pronta para as coisas. Cada um que interprete, que busque sua resposta a seu tempo, como os filhos do dono do vinhedo. O desejo por uma compreensão rápida, segundo Benjamin, decorre da informação. Pois nesta ocorre a urgência da novidade. Na narrativa, não. A história pode repercutir durante anos sem perder a vivacidade.

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. (ibidem: 205)

A troca de experiências se dá entre um bom narrador e um bom ouvinte. Somente dessa forma, a história poderá transpassar gerações. E dentro desse contexto, o cineasta Eduardo Coutinho se mostra como um atento interlocutor. Quase não interrompe, não sobrepõe seus conhecimentos, respeita as opiniões alheias (mesmo que não concorde com elas).

E ao realizar o seu filme, ocupa o papel de narrador. Sua narrativa está na montagem das palavras dos outros, que compiladas na edição final da obra, tornam-se as suas palavras. Coutinho tem em *O fim e o princípio* o apogeu de seu exercício como ouvinte de boas histórias, mantém o interesse em conservá-las. Por ter paciência para interromper a fala do outro, ele consegue relatos francos. Talvez muitas daquelas pessoas não tiveram um outro tão atento para escutar suas vivências. Podemos sentir isso pela felicidade de Chico Moisés de encontrar alguém sabido com quem possa compartilhar suas convicções.

O realizador sabe que se interromper perde a fluência da narrativa. Há uma passagem no filme em que Leocádio fala suas histórias, bate acidentalmente na câmera e pede desculpas pelo ato. Coutinho então insiste para ele retomar o assunto. Mas o personagem já tinha perdido o fio da meada e fala coisas vagas, sem a força de antes.

Voluntaria ou involuntariamente, a atuação de Eduardo Coutinho vai convergindo com os princípios de Walter Benjamin até nos detalhes, em como iniciar sua narrativa, por exemplo. “Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica” (ibidem: 205). O cineasta frequentemente abre seus filmes explicando os métodos e as condições de filmagem, ou seja qual foi o seu ponto de partida até chegar nas histórias dos personagens.

Ao contrário da informação, a construção da narrativa é feita artesanalmente, é cria da tradição oral. Não vê o tempo como um elemento a ser desafiado ou driblado, e sim a ser aliado. Pois ela a fortalece. Em *O fim e o princípio*, observa-se uma narrativa construída coletivamente. Há uma cadeia de bons narradores. Porém, suas histórias não teriam o impacto e a emoção apresentados se não houvesse o diretor para alinhavá-las.

Dentro dessa perspectiva, Coutinho desempenha a função de narrador tanto quanto os velhos do Sítio Araçás. Partindo da experiência alheia, pois (utilizando suas palavras)

somente o interessa o que vem dos outros, o diretor vai seguindo a arte da narrativa. O diretor não se preocupa com a veracidade dos relatos. Pouco importa quem mente ou quem diz a verdade – se é que isso é capaz de avaliar –, o que está em evidência é em como a história está sendo elaborada. Podemos compreender esse princípio a partir de uma frase de Santo Agostinho (1980: 204): “Retenho na memória as muitas disputas que ouvi, cheias de erro contra estas verdades. Ainda que falsas, não é falso lembrar-me delas”.

O intento de Eduardo Coutinho não é de mostrar a história tal qual aconteceu, mas como cada um vai elaborando sua própria história. O essencial é que cada um, a seu modo, vai entregando parte de suas vidas. Confiam ao diretor suas histórias, sem saber como elas serão transmitidas ao espectador. Esse exercício máximo do ouvir e do narrar fez com que, em nossa opinião, *O fim e o princípio* seja, do ponto de vista afetivo, o filme mais vigoroso realizado pelo cineasta.

O título do filme recebe inspiração da frase “Mas tudo está acabando agora que o Brasil principia” de Mário de Andrade, ao este se referir ao processo de modernidade do Brasil. Como Eduardo Coutinho achou que “O princípio e o fim” seria óbvio, resolveu inverter os conceitos. Diz o diretor em entrevista ao site UOL: “é como se as pessoas tivessem tanto medo do fim da morte, que quisessem voltar ao princípio. É a morte de um mundo, do catolicismo rústico”. Porém, Coutinho mostra em seu filme que esse mundo do sertanejo nordestino, com forte expressão verbal, que julga extinto, mantém-se vivo. E encontra nos personagens de Araçás meios para ser perpetuar.

### **::: Memória dos velhos**

O tempo e a memória estão intimamente ligados. Esta é movida pelo tempo. E esse movimento leva a freqüente associação entre a memória e a velhice. Pois quem se encontra nessa fase da vida pode olhar bem para o passado. Aos velhos está ligado o conceito de sabedoria. A eles está a incumbência de serem guardiões do passado. O tempo para os idosos possui uma outra dimensão. É irreversível e contínuo.

O filme *O fim e o princípio* ressalta essa inter-relação tão defendida entre a velhice e a memória. E essa, possivelmente, foi a razão pela qual o cineasta Eduardo Coutinho elegeu os velhos do Araçás os mais interessantes do povoado, com histórias mais ricas. O tempo está impresso em tudo neles: na pele, na fala, nos gestos, no olhar. Para o também cineasta Andrei Tarkovski, a memória, por ser tão complexa, é incapaz de ser decifrada em sua totalidade. Ela encontra-se no âmbito espiritual. Ainda de acordo com o diretor, dos três tempos que circunda a vida humana, o passado é o mais real.

Em certo sentido, o passado é muito mais real, ou, de qualquer forma, mais estável, mais resistente que o presente, o qual desliza e se esvai como areia entre os dedos, adquirindo peso material somente através da recordação. (...) O tempo não pode desaparecer sem deixar vestígios, pois é uma categoria espiritual e subjetiva, e o tempo por nós vivido fixa-se em nossa alma como uma experiência situada no interior do tempo. (TARKOVSKI, 1999: 65-66)

Quem teria mais andado pelo passado, senão o velho? Seguindo o pensamento do cineasta russo, poderíamos dizer que uma pessoa idosa tenha vivido mais o real do que qualquer outra pessoa. E o vivido praticamente a grande maior parte de sua vida. O que restaria, então, é a incerteza do futuro. De qualquer forma, o tempo possui uma outra dimensão para eles. O que os levaria a ficar tão consternados diante do prazo de um ano dado por Eduardo Coutinho para sua volta?

Doze meses talvez passem rápido, nem sejam sentidos, para um jovem ou um adulto. Os homens mais novos, na faixa etária dos 50 a 60, ainda brincavam com a possibilidade de não estarem vivos após um ano. Questionavam “será que vou estar vivo?”. Mas mantinham um sorriso faceiro no rosto. Mas nas mulheres mais idosas, com mais de 80 anos, o brilho do olhar mudava. O que é um ano para quem viveu mais de 80? A inconstância do tempo.

Ele vai (re)construindo a memória. Por isso, com o passar da idade, ela vai se esculpindo de formas diversas. De acordo com Ecléa Bosi, a memória dos idosos possui outros contornos em relação a de outras fases da vida. Eles presenciaram mudanças sociais, possuem quadros de referência familiar e cultural bem marcados.

(...) sua memória atual pode ser desenhada sobre um pano de fundo mais definido do que a memória de uma pessoa jovem ou mesmo adulta, que, de algum modo, está absorvida nas lutas e contradições de um presente que a solicita muito mais intensamente do que a uma pessoa de idade” (BOSI, 1994: 60)

Para o adulto, o ato de recordar pode ser uma fuga ou uma contemplação. Não está muito associado às práticas cotidianas. É definida aí uma espécie de distinção, uma vez que ele não ocupa sua mente com lembranças do passado. Já o velho tem em sua mente que viveu a maior parte de sua vida. A idéia do fim está mais próxima. O passado circunda mais os seus pensamentos. “(...) ele está se ocupando consciente e atentamente do próprio passado, da substância mesma da sua vida” (idem).

É claro que a própria concepção de idoso mudou ao longo do tempo. Alguns possuem uma vida tão ou mais ativa do que qualquer jovem. Mas se ativermos aos velhos do filme de Eduardo Coutinho, iremos constatar que eles não desenvolvem outras atividades. Quase não saem de casa. Muitos até recusaram ir à sessão de exibição de *O fim e o princípio* em Araçás para não deixar o lar só. Desempenham o papel de guardiões, seja de suas moradias, seja da memória da comunidade.

A eles, cabe a função social do lembrar. E assim, detém a história da formação do povoado e da família. Eles são os responsáveis por conservar e transmitir as tradições. Porém essa condição não os isenta da parcialidade, do julgamento, do preconceito. Os personagens de Coutinho não oferecem uma memória pura ou original por contarem mais idade. Suas preferências e seus princípios de vida, que tendem a ser mais arraigados, influenciam na ordenação das recordações, que ficam à mercê de seus interesses e de suas ideologias.

Afinal, como lembra Le Goff ser detentor da memória e das tradições de um grupo é também um exercício de poder. Pois influencia na formação da memória coletiva. Não colocamos o uso da palavra poder como algo negativo, que represente uma ameaça ou uma manipulação à elaboração da história da comunidade, mas no sentido de quem possui a autorização para contar as memórias.

E esse papel desempenhado pelos velhos do Araçás, de depositários da tradição, muito tem em comum com a formação da memória em sociedades com pouco contato com a escrita. “A verdade é que a cultura dos homens sem escrita é diferente, mas não absolutamente diversa” (LE GOFF, 1196: 428). A essa cultura estaria ligado o fundamento dos mitos de origem. Os personagens de Coutinho utilizam como simbologia de seus relatos a crença cristã. Quando Leocádio explica ao diretor quem é aceito no Reino de Deus, no que se reconhece como Céu, ele cria seu discurso em cima das Escrituras Sagradas.

Com uma narrativa mais desenvolta, a história tende a ser transmitida não “palavra por palavra”, em uma reprodução mnemônica, mas em uma oralidade mais solta e mais criativa. Por não estarem presos a uma relação de palavras constadas em dicionários ou livros, eles inventam termos para serem comunicáveis. E esse aspecto influencia diretamente em como eles organizam e expressam suas lembranças. Torna-se “uma memória mais criadora que repetitiva”. (ibidem: 430).

A quem sempre se interessou pelo poder da palavra, como o cineasta Eduardo Coutinho, os personagens do Sítio Araçás possibilitaram um grande encontro. Eles têm como aliados na construção de suas memórias o tempo e a cultura da oralidade. Uma oralidade já

rara. Mas que não vai morrer, influenciará outros tipos de narrativas, outras formações de memórias. O ser humano está sempre por se renovar.

### **::: Pedacos de memória**

Por que a memória tem sido um assunto tão discutido ultimamente? Por que a história, antes voltada às “verdades” dos documentos escritos, cede às incertezas e aos fascínios da oralidade? Pierre Nora tem uma explicação enfática: “Fala-se tanto de memória porque ela não existe mais”. De acordo com o pesquisador, a criação de espaços para abrigar e cristalizar a memória, como museus e centros de arquivos, manifestam esse progressivo esfacelamento. Para ele, em consonância com Walter Benjamin, o responsável é a modernidade. O crescimento industrial representou o fim dos camponeses, e com estes a “coletividade-memória”, a construída em grupo.

A narrativa dos velhos de *O fim e o princípio* apresenta convergências com o modelo tradicional discutido por Nora e Benjamin. Ao se assistir ao filme e entrar em contato com as falas dos personagens, o espectador pode sentir um certo lamento por um modo de ver o mundo, de compartilhá-lo e de expressá-lo que se encontram cada vez mais raros. Não desejamos aqui ser injustos com as vantagens do mundo moderno. No futuro, possivelmente também seu declínio será lastimado. Em nossa mente, o passado tende a ser mais romanceado.

Até porque desejamos aqui evitar uma idéia de memória pura, como a defendida por Nora quando diz (1993: 8): “a memória verdadeira, social, intocada, aquelas cujas sociedades ditas primitivas ou arcaicas, representaram o modelo e guardaram consigo o segredo”. A nosso ver, os velhos de Araçás não formam uma sociedade primitiva, apenas ainda têm em si uma oralidade que está ficando mais rara por conta do processo natural do percurso da sociedade. Não se nega a existência de uma nostalgia diante disso, mas não se condenam as novas possibilidades do porvir.

Pierre Nora mostra-se aflito com essa passagem. A “memória verdadeira” não existe mais. Se hoje se menciona a palavra é porque não há outra para substituí-la. Porém, o que se chama de memória seria a “constituição gigantesca e vertiginosa do estoque material daquilo que nos é impossível lembrar, repertório insondável daquilo que poderíamos ter necessidade de nos lembrar” (ibidem: 15).

A necessidade crescente da materialização da memória, através da produção imperativa de arquivos, evidenciaria essa situação. A sociedade não precisaria de lugares para abrigar seus papéis se contasse com sua memória. Os papéis são mortos, trazem consigo uma

história estática. Contrária a essa condição, a memória é viva, rebuliza-se, anda em meio às lembranças e aos esquecimentos. A memória vincula-se à vida, é o absoluto; a história, à operação intelectual, é o relativo. Tudo hoje chamado de memória trata-se, na verdade, de história.

Esse pensamento, um tanto apocalíptico de Nora, que vê a transição como uma ameaça demonstra consonância com a condenação atribuída a Platão em relação à escrita. Esta aprisionaria a palavra e estimularia o esquecimento. Afinal para que exercitar a memória se há o acesso aos escritos? Até mesmo o caráter imagético da escrita é censurado. Pois ao tentar representar a palavra viva, torna-se uma cópia morta, um simulacro. “É a exterioridade da escrita, oposta à visão anterior da alma, que faz dela um *pharmakon* artificial, tanto mais perigoso quanto ele é mais sedutor” (GAGNEBIN, 2005: 53).

Neste trabalho, há a crença da existência da memória, como a propriedade humana de conservar na mente certas informações de passagens da vida. Trata-se de um processo contínuo, no qual as impressões são sucessivamente reconstruídas e atualizadas pelo presente. Acreditamos que a escrita ou a criação incessante de lugares de arquivos contribua para a reestruturação da memória, mas não a mata. Ela é parte constitutiva da formação do ser humano, inundando sua mente e sua alma. Dentro dessa perspectiva, acreditamos assim como o cineasta Andrei Tarkovski (1998: 65) que: “Privado da memória, o homem torna-se um prisioneiro de uma existência ilusória; ao ficar à margem do tempo, ele é incapaz de compreender os elos que o ligam ao mundo exterior — em outras palavras, vê-se condenado à loucura”.

Portanto, a construção da memória forma um indivíduo saudável e equilibrado. Ela não é um processo automático. É preciso selecionar, organizar e ordenar os fatos para que ela insurja. O pensar é essencial nesse ato. É uma forma de se colocar com os outros e com o mundo.

Na música *O vento*, do grupo Los Hermanos, há a seguinte passagem: “não sei, mas sinto que é como sonhar / que o esforço para lembrar / é a vontade de esquecer”. Por mais paradoxal que possa parecer, a memória é constituída a partir dos movimentos contínuos entre o lembrar e o esquecer. Não são adversários, são complementares.

Se cada um pensar na trajetória de sua vida, há mais momentos dos quais não nos lembramos do que o contrário. As sensações podem vir à mente, imagens marcantes podem ser recordadas. Mas o todo do acontecimento está soterrado no esquecimento. Até porque lembrar-se do completo pode causar dor. Se Tarkovski fala do quanto a falta de lembranças

pode afetar a lucidez de alguém, o escritor Jorge Luis Borges aborda a situação oposta: a do excesso de lembranças.

Em seu conto *Funes, o memorioso*, ele relata a história de Irineu Furnes. Após um acidente que o deixou paraplégico, o personagem fica com a percepção e a memória infalíveis. Lembrava-se de tudo nos mínimos detalhes. Não eram meras recordações vagas ou imprecisas, vinham acompanhadas de sensações musculares e térmicas. Sua memória estava viva, como se o momento tivesse acontecido há pouco.

Furnes possuía mais recordações sozinho que “as tiveram todos os homens desde que o mundo é mundo” (BORGES, 1989:94). Sua memória tornou-se, segundo suas palavras, um despejador de lixo. Sem seletividade, sem o leve cerrar das cortinas. Estava lá tudo como se vivo e puro. O personagem vivia às escuras, como se desejasse ver o mínimo possível, como quisesse apreender quanto menos imagens pudesse em sua mente; já que os menores detalhes ficavam impregnados em sua mente. Constata o narrador: “Suspeito, entretanto, que não era muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, é abstrair” (ibidem: 97).

É preciso o descarte e a recombinação de lembranças para organizar a memória. E nesta tarefa, o esquecer é essencial para se evitar a formação do caos. Quando falamos em esquecimento não nos referimos ao processo de apagar completamente as recordações, mas de relocá-las. A relação do lembrar e do esquecer possibilita o sucessivo deslocar. A memória não é um bloco de imagens e sensações pesado e estático. Ela vai passando por constantes desfragmentações. E fica a impressão de cada pedaço ir reocupando lugares distintos ao longo da vida.

Há um trecho no livro *O caminho de Swann*, do primeiro volume da série *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, no qual o narrador fala das diferentes imagens, ao passar do tempo, que ele via criando sobre Swann.

“(…) eu tenho a impressão de deixar alguém para ir ter com outra pessoa diferente, quando, em minha memória, retrocedo do Swann que mais tarde conheci deveras para este primeiro Swann — este primeiro Swann que descobro entre os encantadores equívocos da minha juventude, e o que aliás se parece menos com o outro do que com as pessoas a quem conheci na mesma época, como se em vida sucedesse como em um museu, onde todos os retratos de um mesmo tempo têm um ar de família, uma mesma tonalidade (...)”. (PROUST, 2006: 40)

O tempo vai fornecendo significados distintos para uma mesma situação. O julgamento sobre uma pessoa ou um acontecimento pode resultar, no decorrer da vida, em diversificados veredictos. A imagem que se tem sobre os outros e sobre si mesmo,

frequentemente, varia conforme a trajetória de cada um. E isso é possível porque o presente vai se comunicando com o passado. Dessa forma, as lembranças vão sendo renovadas.

Se o esquecimento é o processo do não-lembrar, por que o temos em mente? Por que não o esquecemos? Essas intrigantes questões, apontadas por Santo Agostinho (1980: 16), revelam as contradições da memória. A memória lembra-se de se lembrar e de se esquecer. Se o fato aparentemente esquecido se abriga na memória, há chances de recuperá-lo.

Porém, uma vez apagado do espírito, não há como se lembrar dele. Mesmo que os outros tentem fazer com que a recordação emerja. Se há a impressão do esquecimento é porque está abrigado em algum lugar. Qual seria senão a memória? De acordo com o autor, a memória não está no corpo e sim no espírito. Ela é o “ventre da alma”.

Os outros são um motivo forte para que o esquecimento não seja completo. Nem nas lembranças, estamos sós. O outro confirma ou desmente nossas recordações, faz lembrar passagens da vida já colocadas no porão da mente. Afinal, o que seriam as recordações da infância sem os pais, os avôs, os tios para ajudar a construí-las?

Nossas lembranças também são construídas de “segunda mão”. A memória é um processo coletivo. “(...) nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimento nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos” (HALBAWACH, 2004: 30).

A elaboração da memória é realizada por meio de diversas negociações: com o presente, com o outro, com si mesmo. Queremos evitar aqui a teoria da memória como instrumento para retratar o passado, como se os velhos estivessem legitimados a contar a história tal como ela aconteceu. A memória oferece como possibilidade a reconstrução da vida. E é essa qualidade exibida nos filmes de Coutinho.

Por que não uso imagens de arquivo? Memória. Eu não trabalho com a História, trabalho com a memória. A memória é absolutamente infiel. O que é a memória? Se eu te perguntar da tua vida hoje, você pode dizer uma coisa; daqui a dois anos vai dizer outra. Porque a memória é sempre no presente, ela é seletiva e toda vez tem que ser reconstruída. Então a noção de verdade e mentira é absolutamente falsa. (BOSCHI; PENNA; CONDÉ, 2003: 7)

Então pode ser a memória um elemento mentiroso do ser humano? Esse ponto não será aqui colocado como o cerne da questão. Se diz a verdade ou a mentira, se representa uma fidelidade ou uma ilusão, pouco importa. A memória revela o ser humano, expõe sua intimidade, marcando os fatos importantes da vida, para o bem ou para o mal. Assistir a um

filme de Coutinho, que tão respeitosa lida com a memória alheia, é um bom exercício para conhecermos o outro e a nós mesmos.

## Considerações Finais

“A História faz-se com documentos”<sup>38</sup>. “Onde não há documentos, não há história”<sup>39</sup>. Assim começava o texto do projeto inicial desta pesquisa, que recebia o título *O Documentário de Eduardo Coutinho — estudo da obra como uma possibilidade de fonte histórica*, que ainda apresentava como encerramento a seguinte proposta:

Tanto nas discussões sobre fontes históricas como sobre documentários, questões como se há a existência da verdade, se há o registro do real, são constantemente observadas. Dados esses pontos em comum, de contrastes e incertezas, por que não aliar o documentário e a história de forma mais concreta? A isso, propõe-se este trabalho, de analisar o documentário sob o ponto de vista histórico.

Desse ponto até o resultado que aqui se encontra, passaram-se mais de dois anos. Nem o título original se mantém mais. Foram conversas, livros, autores e a própria vida que permitiram sempre uma nova leitura ou uma nova possibilidade de discutir o tema. Talvez o plano inicial desejasse fechar questões, afirmar conceitos. Esse que aqui está tem o intuito de manter as possibilidades abertas. Possibilidade é uma boa palavra, porque nela não cabe definições fechadas. É aberta, receptiva, parece apontar novos rumos. E a sensação é de que há sempre algo a dizer, mesmo quando se está na fase final, com a mente cansada.

Mas, nem por isso, pode-se afirmar que o plano inicial de estudo acabou, não existe mais. Ele sobrevive, apenas se transformou. Pois foi quem deu suporte a todas as questões apresentadas ao longo desse trabalho. Foi o passo inicial para todos os desvios que surgiram e acabaram sendo responsáveis pela escolha por outros caminhos.

Estudar a história por meio do cinema foi enriquecedor. Ampliou a minha visão tanto sobre as possibilidades do meio cinematográfico quanto histórico. E o trabalho do cineasta Eduardo Coutinho permite andar por esses caminhos. Pois o próprio se afeiçoa à vertente da história oral e mantém uma curiosidade crescente sobre a memória.

Sua entrega, suas inquietudes abrem uma leque para várias leituras e interpretações acerca das suas obras. O seu método é aparentemente tão liberto. Não segue roteiros, não participa de pré-entrevistas, não usa trilha sonora, não emprega imagens de ilustração nem de

---

<sup>38</sup> MARRÖU, H.-I. **Do conhecimento histórico**. p.61.

<sup>39</sup> BESSELAAR, José van der. **Introdução aos estudos históricos** p.121

cobertura. Mas ele, no final, acaba aprisionando. Não no sentido de sufocar para tirar a liberdade, mas de se fazer mão de recursos para não perder o controle sobre a obra.

Por mais que o casual exista na obra de Eduardo Coutinho, ela não pode se sobrepor ao diretor. É preciso ter as rédeas para se montar a narrativa. Por mais que o diretor ceda voz aos seus personagens, no resultado final do filme é a voz de Coutinho que mais aparece. Pois é ele quem alinhava as histórias, seleciona as consideradas mais interessantes. E nisso há a aplicação de um juízo de valor.

No começo, foi difícil perceber que essas condições não sabotavam uma ética. Na visão ingênua do início da pesquisa esses aspectos significavam manipulação. E essa palavra, na maioria das vezes, vem carregada de negatividade, como quem pratica uma certa maleficência. Mas hoje essas circunstâncias são vistas como escolhas, inerentes ao processo de trabalho, de estudo e de vida de uma pessoa.

Antes havia uma visão cega e apaixonada sobre as obras de Eduardo Coutinho, como se o seu método fosse o mais eficiente para se chegar ao senso comum de vida, de realidade. Agora, observo que essa é somente uma possibilidade, dentre tantas outras. E todas apresentarão, aqui ou acolá, lacunas. E estas não necessariamente devem ser preenchidas. Pois é a impossibilidade de completá-las que alimenta mais questões, mais pensamentos, mais sentimentos.

Não que essa visão ingênua ainda não apareça nas entrelinhas da pesquisa, pois os resquícios persistem. Porém da afirmação do filme de Coutinho como um documento histórico — e daí vem toda a credulidade no alcance do real, na verdade — para a observação da obra do diretor como um meio de comunicação e de relação com certos aspectos discutidos na história, foram vários pré-julgamentos e certezas quebrados.

Porém, o amadurecimento dessa percepção não quebrou o encanto dos filmes de Eduardo Coutinho. Só os fortaleceu. E fez ainda maior consonância com o pensamento do diretor. Pois ele não proclama sua forma de filmar como uma regra a ser seguida. Ele está ciente de sua interferência em relação aos entrevistados. Ele tem ciência de que estes são personagens em suas mãos. Talvez eu, como espectadora, não queria ter.

Ao longo desses dois anos, a riqueza do trabalho do diretor, assim como de seus personagens, ficou mais consolidada. E essa mudança foi possível por conta inserção do ponto de vista histórico. E ela tende a amadurecer ainda mais, a buscar outras questões. E elas farão parte não mais deste projeto, mas de outros que virão.

## **Filmografia de Eduardo Coutinho**

1966: ABC do Amor (2o. Episódio: O Pacto) (ficção, 35mm);

1968: O Homem que Comprou o Mundo (ficção, 35mm);

1970: Faustão (ficção, 35mm);

*Globo Repórter* (médias-metragens) - redator, diretor e editor

1976: Seis Dias de Ouricuri ;

1976: Superstição

1977: O Pistoleiro de Serra Talhada

1978: Theodorico, Imperador do Sertão;

1979: Exu, uma tragédia sertaneja

1980: Portinari, o Menino de Bodosqui;

1964-1984: Cabra Marcado para Morrer (documentário, 35mm)

1987: Santa Marta: Duas Semanas no Morro (documentário em vídeo);

1989: Volta Redonda, o Memorial da Greve (documentário em vídeo)

1989: O Jogo da Dívida (documentário em vídeo)

1991: O Fio da Memória (documentário, 35mm)

1992: Boca de Lixo (documentário em vídeo); (rot/dir); e A Lei e a Vida (documentário em vídeo)

1994: Os Romeiros do Padre Cícero; (documentário em vídeo)

1995: Seis histórias (documentário em vídeo)

1996: Mulheres no front (documentário em vídeo)

1998: A Casa da Cidadania (documentário em vídeo)

1999: Santo Forte (documentário, 35mm)

2000: Babilônia 2000 (documentário, 35mm)

2002: Edifício Master (documentário, 35mm)

2004: Peões (documentário, 35mm)

2005: O Fim e o Princípio (documentário, 35mm)

2007: Jogo de Cena (documentário, 35mm)

## Depoimentos e Entrevistas de Eduardo Coutinho

Exibição de *Peões* no II Panorama de Documentário do Cine Apolo, Recife, PE  
22 de maio de 2005.

Pré-estréia de *O fim e o princípio* no Cinema da Fundação, Recife, PE  
17 de fevereiro de 2006.

*A destreza mágica de Eduardo Coutinho*. Folha de Pernambuco, Pernambuco, 19 de janeiro de 2006. Programa.

*Faço sempre o mesmo filme e nunca é o mesmo*. Diário de Pernambuco, Pernambuco, 13 de março de 2008. Viver. Disponível em:  
[http://www.pernambuco.com/diario/2008/03/13/viver1\\_1.asp](http://www.pernambuco.com/diario/2008/03/13/viver1_1.asp). Acesso em 13 de março de 2008

Entrevista a Silvia Boschi, Luciana Pena e Willian Condé. *Só o presente existe*, Cinestesia, 2ª edição. 04 de maio de 2003.  
Em: <http://www.cinestesia.com.br/not6.asp?ed=2&cod7>. Acesso em 26 de maio de 2004.

Entrevista a Priscilla Santos. *Deixa Falar*. Vida Simples, São Paulo. Edição 40, p.56 e 57, abril/2006.

Entrevista a Ana Maria Galano, Aspásia Camargo, Zuenir Ventura e Cláudio Bojunga. O real sem aspas. Revista Filme Cultura. Edição 47, abril-agosto de 1984. Disponível em:  
<http://www.contracampo.com.br/27/realsemaspas.htm> Acesso em junho de 2006.

Entrevista a Rodrigo Carreiro. Site Cinerepórter. Disponível em  
[http://www.cinereporter.com.br/scripts/monta\\_noticia.asp?nid=1347](http://www.cinereporter.com.br/scripts/monta_noticia.asp?nid=1347). Acesso em janeiro de 2006.

Entrevista a Ruy Gardnier e Bernardo Oliveira, em 2 de dezembro de 1999. Disponível em  
<http://www.contracampo.com.br/entrevistas/coutinho.htm> Acesso em maio de 2004.

Entrevista ao site UOL, em 10 de novembro de 2005. Disponível:  
<http://tc.batepapo.uol.com.br/convidados/arquivo/frames.jhtm?url=http://tc.batepapo.uol.com.br/convidados/arquivo/cinema/ult1743u233.jhtm>  
Acesso: 06 de fevereiro de 2007.

FURTADO, Jorge; XAVIER, Ismail. O sujeito (extra) ordinário. In LABAKI, Amir e MOURÃO, Maria Dora (orgs). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

## Bibliografia

AGOSTINHO, Santo. *Confissões; De magistro*. Tradução de J. Oliveira Santos, A. Ambrosio de Pina, Angelo Ricci. São Paulo: Abril Cultural. 1980 – (Coleção Os pensadores).

ALTAFINI, Thiago. *Cinema documentário brasileiro: evolução histórica da linguagem*. São Paulo, (mimeo), 1999. 24p.

AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da história oral*. 5ª ed – Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

ANDREW, James Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

ARENDT, Hanna. *Entre o passado e o futuro* Tradução de Mauro W. Barbosa de Almeida. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1988.

BALTAR, Mariana. 2004. *Autoridades Eletivas: o lugar do documentário em meio ao universo audiovisual*. Revista Fronteiras – estudos midiáticos. VI(1): 149-167, janeiro/junho 2004. Unisinos.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BERNADET, Jean Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_ e RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e história no Brasil*. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 1994.

\_\_\_\_\_. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2004. — (Coleção primeiros passos; 9)

BESSELAAR, José van den. *Introdução aos estudos históricos*. 4ª ed. São Paulo: Edusp, 1974.

BORGES, Jorge Luis. Funes, o memorioso. Em *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. 5ª edição. São Paulo: Globo, 1989.

BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. – (Coleção História &... Reflexões, 4)

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. 3ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDÉ, Guy e HERVÉ, Martin. *As escolas históricas*. Portugal: Publicações Europa-América, 2003

BRAGANÇA, Felipe. *Nannok, o esquimó, de Robert Flaherty: verdades re-encenadas*. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/sessaocineclube/nanookoesquimo.htm>. Acesso em janeiro de 2008.

CAMPOS, Luis de Castro. *Cinema e História: possibilidades metodológicas*. Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2006. (cd rom)

CARDOSO, Ciro Flamarion Santana. *Narrativa, sentido, história*. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

CARLOS, Maíra de Brito. *Pactos Documentários: um olhar sobre 33, de Kiko Goifman, revela novas possibilidades para a prática documentária*. Dissertação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, 2005. Disponível em: <http://www.ufpe.br/ppgcom/>

CARROL, Noël. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org). *Teoria contemporânea do cinema: volume II*. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes; revisão técnica de Almo Vogel. — 2ª ed. — Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

\_\_\_\_\_. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

\_\_\_\_\_. *Cultura escrita, literatura e história*. Tradução de Ernani Rosa. Porto Alegre/São Paulo: Artmed Editora, 2001.

\_\_\_\_\_. *História cultural: entre práticas e representações*. Tradução de Maria Mauela Galhardo. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1988.

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

CRUZ, Elcy Luiz da. *Terras sem mal: a história e a ficção como promessas de futuro*. Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, 2003.

DA-RIN, Silvo. *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DELEUZE, Giles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

\_\_\_\_\_. *Conversações, 1972-1990*. Tradução de Peter Pal Pelbart Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DIAS, Verônica Ferreira. *Cabra Marcado para Morrer: cinema contando História por meio de histórias (e memórias)*. Doc on-line. Revista digital do cinema documentário, v. 1, p. 1-16, 2006. Disponível em: [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt) Acesso em 16 de janeiro de 2007.

EISESTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Apresentação, notas e revisão técnica de José Carlos Avellar ; tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.

EISESTEIN, Sergei. O princípio cinematográfico e o ideograma. In: *A idéia do cinema*. Tradução de José Lino Grünwald. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Tradução: Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FILHO, Luiz Augusto Rezende. *Documentário e representação: desnaturalizando uma evidência*. Disponível em: [www.mnemocine.com.br/aruanda/rezende.htm](http://www.mnemocine.com.br/aruanda/rezende.htm). Acesso em outubro de 2007.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos, Vol. III*. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Mota; tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

\_\_\_\_\_. *Isto não é um cachimbo*. Tradução de Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin* São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

\_\_\_\_\_. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GERVAISEAU, Henri Arraes. Entrelaçamentos: Cabra Marcado para Morrer, de Eduardo Coutinho. In: CAPELATO, Maria Helena [et al.]. *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007 — (USP: história social. Série coletâneas). p. 219-235.

GUIMARÃES NETO, Regina Beatriz. *Cidades da mineração: memória e práticas culturais: Mato Grosso na primeira metade do Século XX*. Cuiabá/MT: Carlini & Caniato; EdUFMT, 2006.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Tradução de Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro, 2004.

JOLY, Martine. *A imagem e sua interpretação*. Tradução de José Francisco Espadeiro Martins. Portugal: Edições 70, 2002.

JUBERT, Simone. *O sentido da política nos documentários de Eduardo Coutinho*. Dissertação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, 2006. Disponível em: <http://www.ufpe.br/ppgcom/>

KORNIS, Mônica Almeida. *História e Cinema: um debate metodológico*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, ano 5, nº 10, p 237-250, 1992.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: historia psicológica del cine alemán*. Tradução de Héctor Grossi. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1961.

LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução de Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.

LEITE, Sidney Ferreira. *O cinema manipula a realidade?* São Paulo: Paulus, 2003. (Coleção Questões Fundamentais da Comunicação)

LEONE, Eduardo. *Reflexões sobre a montagem cinematográfica*. Seleção e edição de textos de Érika Savernini, Heitor Capuzzo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

LIMA, Luiz Costa. *História, Ficção, Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LINS, Consuelo. *O Documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

LOWENTHAL, David. *Como Conhecemos o Passado*. Tradução de Lúcia Haddad Projeto História, São Paulo: PUC, n. 17, 1998.

LUCAS, Meize Regina de Lucena. *Caravana Farkas: itinerários do documentário brasileiro*. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2005.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Campinas, SP: Papyrus, 1997. — (Coleção Campo Imagético)

MARROU, H.I. *Do Conhecimento Histórico*. Tradução de Ruy Bello. Lisboa: Editorial Áster, s/d.

MATTOS, Carlos Alberto. *Eduardo Coutinho: o homem que caiu na real*. Santa Maria da Feira, Portugal: Festival de Cinema Luso Brasileiro de Santa Maria da Feira, 2003.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. *A questão do herói-sujeito em cabra marcado para morrer: filme de Eduardo Coutinho*. Tempo Social; Revista de Sociologia da USP, São Paulo 6 (1-2), p. 107-126, 2005.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. Tradução de Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. História / Discurso (nota acerca dos dois voyeurismo). In GEADA Eduardo (org.). *Estéticas do cinema*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985.

MIGLIORIN, Cezar. *O dispositivo como estratégia narrativa*. 2005. Disponível em: <http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp> Acesso em dezembro de 2007.

MONTENEGRO, Antonio Torres. Cabra Marcado para Morrer: entre a Memória e História. In: SOARES, Mariza de Carvalho e FERREIRA, Jorge (organizadores). *A História vai ao Cinema*: Record, 2001. p. 179-192.

MONTENEGRO, Antonio Torres. *Rachar as palavras. Ou uma história a contrapelo*. História Unisinos. V.9, n.11, São Leopoldo: Unisinos, 2006, p. 11-13.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena [et al.]. *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007 — (USP: história social. Série coletâneas)

MORIN, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário* Tradução de António-Pedro Vasconcelos. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

\_\_\_\_\_. *Crônica de Um Verão foi tudo cumplicidade*. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/59/morinrouch.htm>. Acesso em 23 de fevereiro de 2008.

MOURA, Maria; LABAKI, Amir (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MOURA, Hudson da Cunha. *Memória & Exílio: o cinema de Vladimir Carvalho*. Dissertação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1996.

NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2005. – (Coleção Campo Imagético).

NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. Projeto História, São Paulo: PUC, n. 10, 1993.

OROZ, Sílvia. *Cinema e História: O centenário do jogo da relatividade e pluralidade*. Humanidades, Brasília: UnB, v.11, n.2, jul 2005.

PENAFRIA, Manuela. *O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico*. Comunicação apresentada no III SOPCOM, VI LUSOCOM, UBI, Abril, 2004. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-filme-documentario-debate.pdf> Acesso: dezembro de 2007.

\_\_\_\_\_. *Unidade e diversidade do filme documentário*. Universidade da Beira Interior, Portugal, 1998. Disponível em: [http://ubista.ubi.pt/~socom/SITECC/tese\\_completa.doc](http://ubista.ubi.pt/~socom/SITECC/tese_completa.doc) Acesso: junho de 2004

PINTO, Luciana. *O historiador e sua relação com o cinema*. 2004. Disponível em: <http://www.oohodahistoria.ufba.com.br/artigos/historiadoreocinema.pdf>. Acesso em: outubro de 2005.

PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2002.

POLLAK, Michael. *Memória, Esquecimento, Silêncio*. Tradução de Dora Rocha Flaksman, Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

\_\_\_\_\_. *Memória e Identidade Social*. Tradução de Monique Augras. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2006.

PUDOVKIN, Vsevolod. *Argumento y montaje: bases de um film*. Tradução de Pablo Taberner. Buenos Aires: Editorial Futuro, 1956.

RAMOS, Alcides Freire. *A historicidade de Cabra Marcado para Morrer (1964-84 Eduardo Coutinho)*. Em: <http://nuevomundo.revues.org> Acesso em 10 de março de 2006.

\_\_\_\_\_. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. Bauru, SP: Edusc, 2002.

RAMOS, Fernão Pessoa. O que é documentário? In: RAMOS, Fernão Pessoa; CATANI, Afrânio (orgs). *Estudos de Cinema SOCINE 2000*, Porto Alegre: Sulina, 2001, pp. 192-207.

REIS, José Carlos. *Escola de Annales: a inovação em história*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tradução de Constança Marcondes César. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

ROCHA, Glauber. Documentários: Arraial do Cabo e Aruanda. Publicado originalmente no Suplemento Literário do Jornal do Brasil. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/15/documentarios.htm>. Acesso em janeiro de 2008.

RODRIGO, Márcio. *O FIM e o princípio*. Gazeta Mercantil, São Paulo, 26 de novembro de 2004. Fim de Semana. p. 1.

SACKS, Oliver. *Um Antropólogo em Marte – sete histórias paradoxais*. Tradução de Bernardo Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SCHVARZMAN, Sheila. Humberto Mauro e o documentário. Em: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus. 2004.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2ª ed, São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus. 2004.

TRUFFAUT, François; SCOTT, Helen. *Hitchcock/Truffaut: entrevistas*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. Tradução de Lolio Lourenco de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TUDOR, Andrew. *Teorias do cinema*. Tradução de Dulce Salvato de Meneses. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução de Maria Appenzeller – Campinas, SP: Papirus, 1994 – (Coleção Ofício da arte e forma)

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história*. Tradução de Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. 4ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. Tradução de José Laurênio de Melo. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995. (Coleção Ponta; v.4)

\_\_\_\_\_. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. (Ensaio da Cultura; 6).

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, 3ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2005.