



**Programa De Pós-Graduação *LATO SENSU***  
**Especialização em Linguagens Artísticas Cultura e Educação**

Campus Nilópolis

Monique Rodrigues da Silva

**O FIM E O PRINCÍPIO:** memória e oralidade no encontro entre o cinema de Eduardo Coutinho e as subjetividades do ser-tão

Nilópolis – RJ  
2018

Monique Rodrigues da Silva

**O FIM E O PRINCÍPIO:** memória e oralidade no encontro entre o cinema de Eduardo Coutinho e as subjetividades do ser-tão

Trabalho de conclusão de curso apresentada como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Especialista *Lato Sensu* em Linguagens Artísticas Cultura e Educação.

Orientador: Prof Dr Tiago José Lemos Monteiro

Nilópolis - RJ  
2018.

Dados essenciais:

Sxxx13

Silva, Monique Rodrigues da

O fim e o princípio: memória e oralidade no encontro entre o cinema de Eduardo Coutinho e as subjetividades do ser-tão / Monique Rodrigues da Silva, Ano de entrega do trabalho à biblioteca. 70p.

Orientador: Dr Tiago José Lemos Monteiro, MS.C ... etc. Trabalho de conclusão de curso dissertação (Especialização em Linguagens Artísticas Cultura e Educação - Programa de Pós-graduação ( ), Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro, 2018.

1. Descritor. 2. Descritor. 3. Descritor. I. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro. Programa de Pós-graduação (Especialização em Linguagens Artísticas Cultura e Educação). II. Orientador Prof Dr Tiago José Lemos Monteiro III. Título.

CDU ... (de acordo com o assunto principal apresentado)

Monique Rodrigues da Silva

**O FIM E O PRINCÍPIO:** memória e oralidade no encontro entre o cinema de Eduardo Coutinho e as subjetividades do ser-tão

Trabalho de conclusão de curso apresentada como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Especialista em Linguagens Artísticas Cultura e Educação.

Data de aprovação: ( ) de ( ) de 2018.

---

Prof. Dr Tiago José Lemos Monteiro – IFRJ

---

Prof. Dr Ângela Maria Da Costa e S. Coutinho - IFRJ

---

Prof. Dr Fernando Ribeiro Gonçalves Brame - IFRJ

Nilópolis – RJ  
2018.

*Dedico este trabalho à memória de Marielle Franco (1979-2018), Eduardo Coutinho (1933-2013) e Rozenir Jorge da Silva (meu pai) (1958-2008). Três pessoas que me ensinaram, de formas diferentes, a ouvir outras histórias diante à complexidade de viver.*

## **AGRADECIMENTOS**

Meus sinceros agradecimentos aos professores brasileiros, que diante deste ofício, tem sido agentes importantíssimos em busca de uma educação que nos emancipe enquanto cidadãos. Agradeço aos meus colegas de turma que permanecem trilhando o caminho do conhecimento como forma de construção de novos olhares sobre o mundo.

Enquanto escrevo estes agradecimentos me vem à memória a luta de inúmeras mulheres negras, que assim como eu, sonham em cursar a universidade, nos mais diversos campos de produção do saber. Muitas alcançaram seus objetivos e outras não. Por isso agradeço às mulheres negras que vieram antes de mim pavimentando o caminho para que eu pudesse fazer parte de um grupo ainda seletivo de mulheres pretas e acadêmicas.

Agradeço muito ao meu pai, Rozenir Jorge da Silva, um homem negro, gráfico, apaixonado pelo seu trabalho, que ensinou a amar a diversidade, me contou inúmeras histórias sobre sua vida e me aguçou a curiosidade por sempre escutar os vários lados de um mesmo acontecimento. É por causa dele que fui estudar Cinema, coisa aliás que ele me incentivou muito, e, da qual se orgulhava.

Não posso deixar de agradecer, ao diretor Eduardo Coutinho, que incansavelmente buscou pessoas, lugares e narrativas muito além do que estava diante dos olhos. Enquanto habitou esta terra, tive o prazer de ouvi-lo, em diversas atividades de debates e sessões de seus filmes. O cinema produzido por Coutinho me serviu como descoberta de identidades que também são minhas.

*“O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê. É preciso transvê o mundo.  
Livro sobre nada - (Manoel de Barros)*

SILVA, M.R.D *O fim e o princípio: memória e oralidade no encontro entre o cinema de Eduardo Coutinho e as subjetividades do ser-tão*. -- -p. (70). Trabalho de conclusão de curso / dissertação. Programa de Pós-Graduação em Linguagens Artísticas Cultura e Educação, Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ), Campus Nilópolis, Rio de Janeiro, RJ, 2018

## RESUMO

Neste trabalho examinamos uma parte da historiografia do cinema documentário brasileiro, numa conciliação com teorias sociais, econômicas, políticas e culturais, refletindo acerca das representações geradas a partir desta linguagem artística. Este foi o eixo principal para investigarmos características subjetivas que compõem a formação sociocultural brasileira, e as diversas formas de imbricação destas características, estão na construção das narrativas documentais. Destaca-se nesta pesquisa a memória e a oralidade como elemento de maior análise. Consideramos ainda, que o foco principal desta pesquisa, se dá a partir da obra de Eduardo Coutinho (1933-2014), sobretudo o filme “*O fim e o princípio*” (2005).

Palavras – chaves: memória; oralidade, Eduardo Coutinho, cinema documentário

## **ABSTRACT**

In this work we examine a part of the historiography of Brazilian documentary cinema, in a conciliation with social, economic, political and cultural theories, reflecting on the representations generated from this artistic language. This was the main axis to investigate the subjective characteristics that make up the Brazilian sociocultural formation, and the different forms of imbrication of these characteristics, are in the construction of documentary narratives. It stands out in this research the memory and orality as element of greater analysis. We also consider that the main focus of this research is the work of Eduardo Coutinho (1933-2014), especially the film "*O fim e o Princípio*" (2005).

Keywords: memory, orality, Eduardo Coutinho, documentary film.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	12
<b>1 PERSPECTIVAS HISTÓRICAS E SOCIOCULTURAIS SOBRE O CINEMA DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO</b>	16
<b>1.1 RELAÇÕES ENTRE ESTADO, NARRATIVAS(S) E O DOCUMENTÁRIO NO BRASIL</b>	21
<b>1.2 VERTENTES ESTÉTICAS DO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO E A QUESTÃO DAS IDENTIDADES</b>	26
<b>2 O PERCURSO TELEVISIVO DE EDUARDO COUTINHO: TECNOLOGIA, INOVAÇÃO E A CONSTRUÇÃO DE UM ESTILO</b>	32
<b>2.1 OS ANOS NO “GLOBO REPÓRTER: DEPURAÇÃO DO OLHAR E DA ARTE DA ESCUTA</b>	38
<b>2.2 MEMÓRIA, ORALIDADE E SUBJETIVIDADE (S) NA OBRA DE EDUARDO COUTINHO</b>	42
<b>3 O FIM E O PRINCÍPIO: O MÉTODO COUTINIANO NA BUSCA PELO SER-TÃO</b>	47
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	62
<b>REFERÊNCIAS</b>	68

## INTRODUÇÃO

*“Nós queremos ouvir histórias, nós queremos ouvir pessoas que falam da vida. Você não tem uma vida, então...” (EDUARDO COUTINHO, 2005)*

Este trabalho se propõe a analisar o cinema documentário em sua condição de agente subjetivo que reflete a diversidade cultural da sociedade brasileira a partir das histórias que narra. Tomando por base os processos de ressignificação do cotidiano por meio da vivência coletiva, analisaremos a representação fílmica como um espelho sociocultural, e também, como parte importante do processo de formação identitária do Brasil. Considerar o cinema brasileiro um espelho analítico para tais representações é reorganizar a produção de arte a partir da sua função social (CANCLINI, 1994), e perceber que a formação sociocultural no Brasil se constrói, também, por meio de sentidos imateriais de grande potência.

Como consequência de um longo processo de hibridação cultural, o documentário brasileiro passa a apresentar personagens, lugares e contextos históricos mais plurais, em função da própria maneira como os povos e culturas foram se encontrando, se reagrupando e ressignificando suas tradições. Esse deslocamento de perspectiva encontra no cinema documentário um caminho de ressignificação do olhar cultural, da produção estética e afetividade nos sentidos, a contemporaneidade nos fornece uma vasta gama de teorias que fundamentam a relevância destas narrativas para a reflexão sobre os processos que nos constituem como sociedade.

Por conseguinte, a genealogia destas representações audiovisuais nos permite investigar as mudanças sociais ocorridas ao longo da história como parte de um processo complexo, que ora segrega e considera dispensáveis, ora promove e valoriza, as trajetórias e valores dos povos que constituem as classes populares. “Este aporte de sentido está relacionado com o próprio fio condutor que os agrupa, ou seja, a ideia de que se constrói uma nacionalidade com base na experiência cinematográfica” (MORETIN, 2012. p.13), e que esta experiência, por sua vez,

possibilitaria um diálogo intercultural, visto que o cinema é o meio no qual essas relações são produzidas, tanto no momento da filmagem propriamente dito, quanto nas etapas seguintes de montagem e exibição.

O contexto sociopolítico de produção do documentário brasileiro definiu os caminhos que este cinema percorreu ao longo das décadas, permitindo que ele incorporasse algumas das características sobre as quais refletiremos neste trabalho. Por um lado, esta condição posicionou o documentário brasileiro em um lugar de validação dos contextos retratados, tornando-se um legitimador dos processos históricos constituintes da relação entre a imagem e o público. Por outro lado, pontuamos que estas condições estavam relacionadas a determinados processos de construção imagética do Brasil, muitas vezes pautados por estruturas econômicas extremamente hierarquizantes e excludentes no que diz respeito à diversidade das representações.

Neste sentido, a representação inicial do Brasil pela estética documental priorizou uma ideia de nação exótica, que tinha na natureza sua fonte de riquezas e grandiosidade. É a partir desta percepção que, no primeiro capítulo, analisaremos o documentário em sua condição de narrativa sociocultural que buscou apresentar o Brasil mais “para fora” do que “para dentro” de nossas fronteiras. Vendo nestas representações a oportunidade de desenvolvimento econômico das classes dominantes, “que se beneficiavam da extrema concentração de riquezas, do prestígio social e do poder, bem como do estilo político que ela comportava.” (FERNANDES, 1960. p. 29), o cinema passa a ser um instrumento de propaganda no qual uma linguagem ainda em experimentação fornecerá um cabedal de conceitos definidos por uma elite social distanciada de uma leitura mais democrática sobre a cultura nacional. Este primeiro ciclo da história do cinema documentário brasileiro pode ser interpretado, assim, como produto de um período no qual a experiência do cinema estava unicamente ligada ao sistema econômico desenvolvimentista definido pelo Estado brasileiro.

A fim de identificarmos a maneira pela qual este cinema se desenvolveu e, com o passar do tempo, expandiu sua própria função artística, social, cultural, educativa, estética e histórica; e a partir de uma percepção sobre as potencialidades das narrativas cinematográficas na legitimação e visibilidade de representações mais diversificadas do cotidiano popular, o segundo capítulo discute o cinema como agente subjetivo e as produções de documentário para a televisão. Adotando como ponto de partida o surgimento do documentarista Eduardo Coutinho neste cenário, será

analisada a expansão estética e de possibilidades narrativas materializada na construção de um outro olhar sobre as culturas brasileiras (sobretudo, das que estão fora do eixo dos grandes centros urbanos). Ainda neste mesmo capítulo, destaca-se o papel desempenhado pelo programa Globo Repórter que, entre os anos 1970 e 1980, trouxe novas histórias e imagens sobre o Brasil para o cotidiano de uma ampla parcela da sociedade. Além disso, é no supracitado programa que o diretor Eduardo Coutinho inicia sua carreira profissional como documentarista, fomentando uma série de experimentações narrativas que definirão novos rumos para a produção de documentário no Brasil, e delineando as características de uma obra pautada pela originalidade, diversidade e perspectiva humanista. Segundo Coutinho:

Filmar sempre o acontecimento único, que nunca houve antes e nunca haverá depois. Mesmo que seja provocado pela câmera. Mesmo que não seja verdade. Sem esse sentimento de urgência em relação ao que estará perdido se não for filmado simultaneamente, para que fazer cinema, atividade no fim das contas lenta, cansativa e pouco rentável? Só se pode subverter o real, no cinema ou alhures, se se aceita antes, todo o existente, pelo simples fato de existir. (COUTINHO, 2014. p.19)

Desde suas primeiras manifestações no contexto audiovisual brasileiro, esta expressão artística que aqui nomeamos como cinema documentário, encontrou na diversidade das culturas um objeto privilegiado. Entretanto, este mesmo cinema documentário, que começou sua trajetória servindo como plataforma de reprodução dos discursos hegemônicos e, por esta condição, ganhou o título de voz da verdade, situou-se, a partir do obra de Eduardo Coutinho, em um novo lugar de existência. Ao longo da segunda metade do século XX, o documentário vai se desvinculando da ideia de “reflexo do real”, passando a dialogar com signos mais subjetivos e transmutando-se em um potente instrumento para a revelação de mundos esquecidos e/ou relegados a um espaço de menor importância.

É pautado por essa ideia de ressignificação das vivências que Eduardo Coutinho vai encontrar seus melhores narradores. No terceiro capítulo, identificaremos na sensibilidade demonstrada pelo realizador uma característica primordial de seu cinema, uma vez que a diversidade cultural é a protagonista destas narrativas, servindo também como recorte para a análise do método aperfeiçoado por Coutinho no diálogo com seus personagens - método este que aproxima mundos e converte as

diferenças socioculturais no maior trunfo para uma profunda relação de troca de experiências.

A ênfase que o documentário vai conferir à construção narrativa a partir da oralidade é o maior ganho a que estas produções podem almejar, na medida em que nos revelam a diversidade sociocultural brasileira em sua forma mais espontânea.

Na minha experiência, verifiquei a extraordinária riqueza das falas dos analfabetos, sobretudo em regiões menos industrializadas. Assim, é mais tentador investigar um pequeno tema do cotidiano no Nordeste, por exemplo, do que um grande tema em São Paulo. Nas regiões de cultura oral, popular, ainda viva, enriquecida com todas as impurezas, mesmo o alfabetizado põe na fala todos os seus recursos de expressão. Este argumento não é uma defesa odiosa da cultura da pobreza, da miséria ou do analfabetismo. Mostra apenas uma contradição, quando o modelo de industrialização brasileiro transferiu rapidamente o indivíduo da cultura oral para a cultura de massa, tal como ela é feita entre nós, sem passar por uma escola digna desse nome. O nome disso é catástrofe. (COUTINHO, 2014. p.19)

O exercício reflexivo e intelectual de ressignificar a sociedade brasileira a partir do cinema produzido por Eduardo Coutinho constitui um esforço de elaboração de novos significantes para a função social da arte e da produção de imagens. O cinema documentário aqui analisado insere-se na vida cotidiana das populações, das classes populares, e apresenta a especificidade das vivências que nos constituem enquanto brasileiros. A obra de Eduardo Coutinho serve de matéria-prima para uma reflexão sobre uma infinidade de características socioculturais que foram e, muitas vezes, continuam sendo menosprezadas em nossa formação; entretanto, como verificaremos neste trabalho, a finalidade última do método adotado pelo realizador é possibilitar que as pessoas por ele retratadas afirmem e legitimem suas vozes. Esta seria não apenas a missão altruísta de sua arte, mas também um apelo para que passemos a nos enxergar livre de rótulos.

## **1 PERSPECTIVAS HISTÓRICAS E SOCIOCULTURAIS SOBRE O DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO**

Refletir sobre o cinema documentário no Brasil contemporâneo, tendo como parâmetro sua importância na formação dos processos socioculturais, implica construir análises que estão para além das definições naturalizantes e / ou estruturantes de gênero e linguagem, pois nesta abordagem consideramos que o cinema documentário serve também como lente para analisarmos aspectos socioculturais na formação da sociedade brasileira. Isto porque o cinema documentário no Brasil nasceu a partir da construção de narrativas articuladoras de sentidos de real e realidade que tinham a ideia de representar a vida cotidiana, em constante descoberta, de um país onde as culturas estão em permanente processo de transformação, e moldou ao longo da história um panorama de filmes que representam as estruturas sociais na construção da hierarquização cultural de classe. Para atender à especificidade narrativa da representação, estruturaram-se métodos fílmicos nos quais a busca de sentidos é construída a partir de verdades pretensamente objetivas, embasadas por uma fórmula que determinou uma direção predominante para a história no documentário, definindo-o a partir de conceitos de verdade que correspondem a um sentido único: a plausibilidade do que é narrado em frente à câmera.

Estas definições tornaram-se movimentos históricos dentro do cinema documentário e delinearão sua estrutura fílmica. Destacam-se neste período no qual a produção de cinema chega ao Brasil, entre o fim do século XIX e início do século XX, filmes como *“Rituais e Festas Bororo”* (1917); *“Despedida do 19º batalhão de caçadores”* (1910); *“Sertões de Mato Grosso”* (1912- 13); *“Cidade de Bebedouros”* (1912); *“Santa Maria Atualidades”* (1913); *“No paiz das amazonas”* (1921); *“Terra*

*encantada*” (1923); “*O que foi o carnaval de 1920?*” (1920); “*São Paulo, a sinfonia da metrópole*” (1929); “*Ao redor do Brasil*” (1932); “*No rastro do Eldorado*” (1923); “*O descobrimento do Brasil*” (1937) dentre outros títulos<sup>1</sup>. Retratando fatos, acontecimentos sociais e militares, estas narrativas introduziram a linguagem da representatividade da vida cotidiana através do cinema para o público brasileiro. É importante ressaltar que, neste período, o cinema era silencioso, e seu didatismo tinha também a função de promover o entendimento do público a respeito do tema abordado. Da mesma forma, este início do cinema nacional alicerçou estereótipos socioculturais e categorizou classes e pessoas em modelos homogeneizados. Para Fernão Pessoa Ramos:

O pensamento analítico que assume a possibilidade de uma definição do campo documentário, trabalha basicamente como dois conceitos centrais: o de “proposição assertiva” e o de “indexação”. O primeiro designa o campo documentário como aquele onde o discurso fílmico é carregado de enunciados, ou afirmações, sobre a realidade. No documentário realizaríamos asserções sobre aspectos diversos do mundo que nos cerca. (...) Por indexação, entenda-se um conceito que aponta para a dimensão pragmática, receptiva, do documentário. A idéia é que, ao vermos um documentário em geral temos um saber social prévio, sobre se estamos expostos a uma narrativa documental ou ficcional... (2008, p.2-6)

Na trajetória do método, as construções narrativas, que conceituamos como linguagem documental, incorporaram novos sentidos e tornaram-se o pano de fundo para interpretação sobre o que é mostrado, sobre quem é mostrado e sobre o que se quer desconstruir a partir da imagem. Por isso, atualmente, o campo teórico dos estudos de cinema e audiovisual volta suas análises para a estética, historicidade e representação que o documentário traz como produção de discurso. Na contemporaneidade, as inquietações que movem os documentaristas estão voltadas para os dispositivos utilizados, buscando o pensamento sobre os contextos da imagem mas também sobre quais caminhos foram percorridos até o resultado final, considerando inclusive o processo de montagem, como parte fundamental para reflexões sobre o filme finalizado. A mescla destes conteúdos busca contextualizar sentidos reais e realidades diversas que, construídos a partir do cinema documentário,

---

<sup>1</sup> Sobre os filmes produzidos neste período, existem diversos estudos que dão conta de um maior panorama de nomes, datas e realizadores. Para informações mais detalhadas ver “Curso de história do documentário brasileiro” (2006) da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; “Panorama do documentário no Brasil” (2006), de Gustavo Soranz Gonçalves; “Espelho Partido” (2010) de Silvio Da-Rin e “Introdução ao documentário brasileiro” (2006) de Amir Labaki.

transfigurou-se em matéria prima para uma nova teoria acerca do documentário e ampliou os olhares em torno da forma narrativa deste cinema.

Por outro lado, tal procedimento descortinou características culturais e expandiu a noção da formação sociocultural no Brasil, tendo como elemento crítico a subjetividade dos diferentes agentes que interferem no processo da realização fílmica, pois a “subjetividade é indissociável de qualquer arte. E o documentário, como arte cinematográfica, é uma obra pessoal de seu realizador” (RODRIGUES, 2010. p.61). Este embora esteja envolvido em muitos processos de deslocamentos, ainda constrói o discurso a partir do seu olhar. Tal contexto une linguagens, cultura e cinema sob novos prismas sociais e expande as leituras teóricas a respeito das representações pelas produções documentais nacionais na edificação dos processos socioculturais contemporâneos, que formam espelhos sobre a sociedade.

Retomando os debates acerca da tradição<sup>2</sup> do documentário, vemos que este conceito é inicialmente apresentado para analisar a produção nacional e sua inserção social e cultural a partir de filmes de registro, que primavam por uma amostragem de fatos, paisagens e pessoas. Tais características alicerçaram este tipo de filme sob a definição de não-ficção, instaurando na percepção do público uma concepção singular para o documentário, e tornando este cinema um campo considerado menos importante na história cultural do Brasil. É importante dizer, contudo, que essa conjuntura é parte do processo histórico social do cinema no Brasil. Por um longo período, esta foi a função do cinema documentário: pautado pela estrutura de construção de uma “verdade”, tornou-se um nicho destinado a explicar acontecimentos da vida em contextos da macro história e, a partir de uma perspectiva unicamente distanciada, legitimar determinados olhares pré-construídos.

Nos primórdios da produção documental, estas narrativas impactaram de maneira incontestável o olhar de realizadores e teóricos, assim como do grande público, apontando para o amplo potencial das estruturas socioculturais brasileiras e estimulando os debates em torno das diferentes camadas que nos formam enquanto sociedade. Ao mesmo tempo, tais filmes sustentavam uma visão totalizante de que aquele grupo retratado correspondia ao todo existente, considerando que, neste momento histórico, o Brasil iniciava a expansão econômica por conta da crescente

---

<sup>2</sup> Ver livro “Documentário no Brasil: Tradição e Transformação”, organizado por Francisco Elinaldo Teixeira (2004), onde são discutidas as maneiras pelas quais a cultura audiovisual associada ao documentário se tornou uma complexa perspectiva de análise sobre a experiência cinematográfica brasileira.

industrialização e avanço do capitalismo, o que gerou a constituição dos “sistemas estruturantes de classes sociais e culturais” (FERNANDES, 1950, p.10).

No Brasil, a partir de 1908, essas narrativas se tornaram conhecidas como “tomadas de vista”<sup>3</sup> e “ eram realizadas por todo o país com temáticas regionalistas, mostrando as belezas, costumes e tradições das diferentes regiões” (GONÇALVES, 2006, p.81). Mesmo assim, as diversas acepções que o filme documentário possibilita geraram novas formas de relação com a produção audiovisual na sua potência de aproximar mundos. Desta forma, a história do cinema documentário, por um lado, apresenta vozes de uma coletividade e de fato expõe questões objetivas e diretas a partir de um ponto de vista, mas, por outro, expõe os sentimentos de grupos e indivíduos, nas suas vivências cotidianas, e aponta novas possibilidades em relação às diversas culturas em pauta. Embora neste momento inicial percebamos que os filmes priorizam um modo de existência em detrimento de outro.

Esta característica, por sua vez, expande a compreensão em torno do micro universo sociocultural de uma parcela da sociedade que, embora seja grande na sua quantidade, é pouco representada na sua singularidade. Sobre este tema, o documentário brasileiro contemporâneo criou novos métodos de percepção, registro e diálogos. Neste cenário, apontamos também como forte característica o papel assumido pelo discurso da imagem que construiu arquétipos, apontando para o ser social, cultural e político, formando no imaginário coletivo os estereótipos naturalizantes para cada modelo, e que este “novo” documentário busca desconstruir. O cinema documentário brasileiro transmuta constantemente seus métodos e, no percurso da história, sua forma foi ganhando heterogeneidade.

Assim, embora as produções mantenham o seu cunho realístico, onde atualmente percebemos que a realidade é construída a partir do processo de filmagem, e que o sentido de verdade já não tem grande protagonismo narrativo, elas são elaboradas para impulsionar no público e sociedade reflexões diversas. Apontamos como exemplo os filmes “*Só dez por cento é mentira*” (2010); “*Cora Coralina. Todas as vidas*” (2018); “*Utopia e Barbárie*” (2009); “*Edifício Master*” (2002) “*Entretatos*” (2004); “*O mercado de notícias*” (2014); “*O prisioneiro da grade de ferro*” (2004), dentre outros, em que as narrativas documentais são construídas a partir do tempo filmado no qual fatos e acontecimentos, ao mesmo tempo em que deixam em aberto diversas interpretações e leituras pelos aspectos da produção documental, revelam um vasto campo de significantes, pela sua abordagem estética e sociocultural.

---

<sup>3</sup> Gustavo Soranz Gonçalves em Panorama do documentário no Brasil. 2006

Faz-se importante, portanto, perceber a estrutura dialética que se forma em torno dos estudos sobre documentário brasileiro, a partir de uma análise da construção da representação do sujeito enquanto ser social.

A abordagem do cinema na sua condição de revelador de uma suposta verdade e/ou de um real objetivo nos impede de perceber que o tempo filmado pode nos dizer muito mais acerca do tema e da forma escolhidos, entretanto o legado que se constrói com os filmes de registro são de extrema importância para analisarmos os processos que se formam neste primeiro cinema. A dicotomia que examinamos nesta análise resulta em admitirmos que a natureza do documentário é essencialmente complexa no seu método e que, assim como os processos culturais que, ao longo da história da formação social brasileira, geraram uma diversidade intangível de ações e costumes, falar sobre o documentário é também ressaltar o deslocamento das perspectivas e a consideração de suas especificidades, enquanto conteúdo histórico / humano. Para refletir sobre o lugar do outro através do documentário, podemos constatar que

(...) se a realidade pulsa no interior do filme documentário, assim o faz, fundamentalmente, por elementos estéticos tomados como marcas tradicionais de tal gênero, pois historicamente assim foram utilizados e trazem em si a memória dessa história de usos e sentidos. É uma reunião de formulações, discursivas e históricas, que imputa às obras o valor documental e atesta sua aparente unidade enquanto realidade.” (RODRIGUES, 2010. p.63)

Com o passar do tempo, as formas contemporâneas do documentário pluralizaram sua essência em uma gama ampla e múltipla de significados culturais, que tratam a existência humana e cotidiana como um espelho profundo de representações híbridas e resultantes de um longo processo de transculturalidade, articulando características das culturas que pensamos como sendo “brasileiras”. E esta condição dá ao campo do documentário brasileiro um novo papel para as análises socioculturais que visam combater os estereótipos configurados nos primórdios deste cinema no Brasil. Considerando que estes valores culturais estão imbricados em uma série de estruturas sociais, econômicas, políticas e afetivas, a seguir, apresentaremos conceitos, representações e uma historiografia do documentário brasileiro em diálogo com uma perspectiva sociocultural acerca das justaposições entre memórias e identidades.

Em função do exposto, este trabalho analisará o cinema documentário enquanto campo de fruição artística e estética, mas sobretudo, no âmbito de sua

contribuição para os debates socioculturais que colocam em evidência os parâmetros epistemológicos para a condição multicultural do devir humano. Sobretudo, o cinema aqui analisado neste primeiro tópico tem maior construção narrativa a partir da história do cinema enquanto formador de opinião, valores e sentidos de realidades. Embora este primeiro cinema tenha sua relevância sociocultural e histórica para o Brasil na sua busca por um conhecimento identitário, como veremos adiante, estas narrativas foram igualmente responsáveis por reforçar diversos lugares comuns, enraizando preconceitos sociais e reforçando as estruturas desiguais das classes populares.

## **1.1 RELAÇÕES ENTRE ESTADO, NARRATIVAS(S) E O DOCUMENTÁRIO NO BRASIL**

Neste período compreendido como a primeira fase do cinema documentário, e definido por alguns pesquisadores, como estando situado entre o fim do século XIX e início do século XX, época que assinala a chegada do cinema no Brasil, as produções eram realizadas de acordo com um caráter experimental e didático, como forma de construção de um perfil homogeneizado e objetivo sobre as culturas brasileiras, então<sup>4</sup> consideradas a partir de perspectivas folcloristas sobre costumes e tradições. Financiadas, em sua maioria, pelo governo, ou por um pequeno grupo de colonos e empresários pautados por interesses financeiros, as temáticas socioculturais se articulavam a partir de uma tentativa de exaltar a função das políticas públicas em atividade no país. Ganham destaque “as políticas indigenistas e agrícola da República que visavam ordenar a exploração das riquezas em território nacional ainda carente de balizamento” (Da- Rin, 2006, p.26), gerando uma enorme demanda no campo audiovisual. Outro enfoque estava direcionado às políticas educativas<sup>5</sup>; trata-se, aqui, do período “coadunado com novos estudos sobre a Era Vargas” (1930-1945) (NUÑEZ, 2006, p.41), em que inúmeros realizadores dedicaram seus trabalhos à produção de filmes denominados educativos. Subsidiados pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), criado em 1936 pelo governo Getúlio Vargas (e em funcionamento até 1966), foram produzidos uma infinidade de curtas e longas metragens. Naquele

---

<sup>4</sup> Importante perceber que os conceitos socioculturais foram sendo cunhados à partir do crescimento econômico das elites que primavam pelos hábitos e tradições herdadas. Ressaltar, através do cinema, que o modo de vida das diferentes estruturas sociais foi também um “investimento” visando o desenvolvimento econômico.

<sup>5</sup> Neste período a educação foi considerada um fundamental para a construção de uma nova sociedade que visava o distanciamento dos modelos escravocratas. O movimento denominado *Escola Nova* surge em 1924 como metodologia para uma escola gratuita, laica e igualitária.

momento, a “sociedade brasileira é vista como uma massa amorfa a ser modelada por uma elite intelectual (que detém um conhecimento científico) integrando o indivíduo a elementos mais gerais” (NUÑEZ, 2006, p.41). Assim, questões coletivas e / ou atividades que representavam a experiência de grupos e classes sociais à margem daqueles que interessavam às elites econômicas, foram entendidas como subdesenvolvidas, posto que “o Estado foi escolhido como agente para a idealização, implantação, e coordenação de uma reforma geral da sociedade brasileira através da educação. (NUÑEZ, 2006, p.42).

“Na primeira fase, não encontramos uma elevada importância aos narradores ou personagens que realizam as experiências. O relevante é o assunto em si, e não expressa o conteúdo. Ou seja, a figura do professor, do cientista ou quem conduz a experiência no filme não é significativa (...). Assim, mesmo em filmes sobre festividades ou cerimônias oficiais, não encontramos a preocupação em construir imagetivamente a cerimônia criando um vínculo entre autoridades e o povo (...) Por outro lado, os filmes sobre a natureza brasileira ( fauna, flora, minerais, céu) manifestam um assombro devido a sua complexidade e tamanho. Por sua vez, os filmes históricos baseiam-se na emulação, ou seja na figura dos heróis que consolidaram a nossa pátria. (NUÑEZ, 2006, p.47)

Para este momento histórico do cinema documentário que conceituamos como sendo de viés educativo, destacaram-se ações e realizadores cuja missão era a de associar suas produções aos conteúdos predeterminados pelas instituições governamentais como relevantes para “educar” e moldar a nova sociedade que se idealizava. Dentre essas ações, estavam a já citada criação do INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo), que se somou às iniciativas como a “Caravana Farkas” e a série “Brasilianas”, marcos significativos para a experiência cinematográfica que vão delinear, em um futuro próximo, o surgimento de estéticas narrativas propriamente nacionais.

Sobre a Caravana Farkas, a historiografia do documentário brasileiro ressalta a virada estética e narrativa que ela provocou com a realização, durante o ano de 1964<sup>6</sup>, de quatro documentários nos quais a forma e a construção da abordagem diferenciavam-se de todos os filmes produzidos até ali. A partir de um aporte mais diversificado sobre a cultura, os filmes “*Memórias do cangaço*” (Paulo Gil Soares); “*Nossa escola de samba*” (Manuel Horácio Gimenez); “*Subterrâneos do futebol*”

---

<sup>6</sup> Alguns estudos datam setembro de 1964 e março de 1965 como o período de realização dos títulos supracitados, pela Caravana Farkas. Entretanto, outros filmes, de “menor” impacto, foram produzidos concomitantemente à este período; para maiores detalhes, ver “A série Farkas” em “Introdução ao documentário brasileiro” de Amir Labaki. São Paulo: Francis, 2006.

(*Maurice Capovilla*) e "*Viramundo*" (*Geraldo Sarno*), trazem um olhar mais humanístico e com maior engajamento social a respeito das vivências das classes populares, inaugurando uma corrente de filmes nos quais "todas as filmagens foram voltadas para a compreensão e o debate da realidade brasileira, por meio do registro das transformações que as manifestações de cultura popular estariam sofrendo devido à substituição de comportamentos e valores "tradicionais" por outros, "modernos", fruto da urbanização e industrialização das cidades litorâneas."(MNEMOCINE). Neste contexto, a noção de cinema educativo é modificada pela compreensão de que as características socioculturais no Brasil eram extremamente amplas e complexas, e que o processo narrativo exigia a busca por uma perspectiva mais autoral sobre a ideia de nacionalidade, com base na função social do cinema. A partir da redefinição dos parâmetros sobre quais seriam as matrizes culturais brasileiras, essa concepção nacionalista é potencializada pela lógica da diversidade.

Ampliar o alcance do cinema, até então de registro e educativo, foi o primeiro passo para reforçar sua importância social. Diversos pólos passaram a incorporar as produções documentais em suas atividades, tornando-o um elo entre as demandas institucionais, as buscas pessoais de seus realizadores e a transformação social e estética da cultura popular em protagonista da identidade que se buscava diversa na sua constituição. Segundo Amir Labaki:

Foi na interpretação educacional, e não na interpretação política e estética, que o filme documentário encontrou uma 'demanda'; logo se tornou financiável. Este ponto é de grande importância na apresentação do filme documentário como uma contribuição fundamental para a informação governamental e também para a teoria educacional. Tornou-se financiável porque, por um lado, foi ao encontro da necessidade do governo de um meio atraente e dramático que pudesse interpretar as informações do Estado. Por outro lado, foi ao encontro da necessidade de educadores de um meio atraente e dramático que interpretasse a natureza da comunidade. Um proporcionava o público; o outro, o patrocínio. Assim fechava o ciclo econômico." (2006, p.38)

A série *Brasilianas*, por sua vez, narra o universo do cancionista popular e está diretamente ligada à carreira do cineasta Humberto Mauro (1897-1954) que, à frente do INCE, realizou 357 filmes onde "predominam os temas científicos (*Combate à lepra no Brasil; Vitória-régia*), com incursões pela cultura popular e pelo folclore (*Ponteio*), e também o perfil de vultos históricos (*Bandeirantes; Euclides da Cunha*)" (LABAKI,

p.40.2006), trazendo à tona os temas rurais e intimistas que caracterizavam sua visão de mundo, construída a partir da infância no interior de Minas Gerais.

Além do já mencionado processo de realização, a série *Brasilianas* vai promover, para a geração seguinte, uma ruptura definitiva no que concerne à função sociocultural do cinema. “*Brasilianas* são a quintessência do documentarismo mauriano, que afirmava buscar com seus registros ‘o reencantamento do mundo’. O Brasil de Mauro é um país mítico. Um país rural, harmônico, idílico, em que o homem e a natureza convivem em absoluta paz...” (LABAKI, p.40. 2006). Os filmes da série *Brasilianas*: “*Chuí chuá e casinha pequena*” (1945); “*Azulão e pinhal*” (1948); “*Aboio e cantigas*” (1954); “*Engenhos e usinas*” (1955); “*Cantos de trabalho*” (1955); “*Manhã na roça: o carro de bois*” (1956) “*Meus oito anos – Canto Escolar*” (1956), partilham desta experimentação narrativa buscada por Humberto Mauro, a partir, também, da chegada dos aparelhos de captação de som. “Os filmes, com seus sons e ritmos, constituem um inventário para a eternidade; trazem como aspiração a possibilidade de reter o tempo nas imagens, de um mesmo movimento reproduzir o passado, produzir o presente e projetar o futuro, pois constituem simultaneamente memória e utopia.” (SCHVARZMAN, 2000, p.261) Assim, o cinema documentário une a imagem ao som, produzindo uma nova escritura social e cultural brasileira, e abrindo caminho definitivo para novas estéticas e subjetividades nos processos de produção de sentido.

As ideologias culturais e humanísticas que cercam as realizações documentais começam a ganhar novo impulso estético, e os realizadores passam a compreender que sua função está para além do registro que até ali moveu o documentário. A partir das experiências práticas e do intercâmbio cultural promovido pela produção documental, o método e a linguagem vão buscar sentidos narrativos para expressar os sentimentos das vivências diversificadas e subjetivadas através da lente do cinema. Com esse avanço, que aponta para um ineditismo e inventividade, os filmes produzidos pela denominada Caravana Farkas se desdobram em outros dezenove títulos: “*A Cantoria; Jornal do Sertão*”; “*Padre Cícero; Frei Damião*”; “*A Mão do Homem*”, “*Os Imaginários; Vitalino/Lampião*”; “*Casa de Farinha (mandioca)*”, “*Erva Bruxa (tabaco)*”, “*O Engenho (rapadura)*”, “*A Morte do Boi (gado)*”; “*Cariri (estrutura agrária)*”; “*A Beste*”, “*A Vaquejada*”, “*O Homem de Couro*” e “*O Rastejador*”; “*Jaramataia*”; “*Visão de Juazeiro*” e “*Viva Cariri!*”. Compreendendo o período entre 1969 e 1970, essas narrativas apresentam uma leitura singular sobre o Brasil popular; mais adiante, veremos que esta experiência abre caminho para os movimentos cinematográficos brasileiros, como o Cinema Novo, Cinema Marginal e o Cinema de

Resistência, que se denominam de maneira diversa mas que partem desta fórmula desenvolvida pela Caravana Farkas.

A partir de uma perspectiva contemporânea, podemos pensar que este primeiro cinema documentário foi patrocinado com o intuito de promover uma ideia de nação brasileira pautada estritamente por conceitos e símbolos de uma classe detentora de valores culturais distanciados do cotidiano do povo que buscava retratar; visando a exaltação de um grupo seletivo de pessoas, costumes e tradições, definido a partir do conceito de elite social e, com isso, reafirmando a centralidade do poder econômico, cultural e social a partir destes paradigmas. Este distanciamento contribuiu para o discurso “de índice acabado da realidade; o cinema se transformou quase sempre e de forma persistente para os que perfilaram a regra em retrato retocado da vida.” (HEFFNER, 2006, p.22); mesmo no âmbito do cinema educativo, que tentou uma abordagem com maior representatividade, estas características aparecem como fator de reafirmação de inferioridade de algumas culturas em comparação a outras. “Os filmes são pensados para o aprendizado, mas não como extensão estruturada de um programa que as escolas cumpriam ou como material didático e pedagógico, e sim para uma audiência maior, que variava de filme a filme, já que o Instituto procurava suprir desde carências básicas de estudantes e analfabetos adultos até a documentação da pesquisa de ponta.” (SCHVARZMAN, 2000, p.274)

Títulos como “*Amazonas, o maior rio do mundo*” (1918); “*Bandeirantes*” (1940); *Um apólogo- Machado de Assis* (1939); “*O despertar da Redentora*” (1942); “*Aspectos do Interior e das Fronteiras Brasileiras*” (1932); “*Mato Grosso em Revista*”, “*Museu Imperial de Petrópolis*”; “*Céu do Brasil*” (1936), entre outros, mostram o avanço da função do cinema e abrem espaço para conceituação de diferentes modos de enunciação: “a do chamado cinema científico, pioneiramente etnográfico, por um lado, e o registro militar e oficial, por outro.” (LABAKI, 2006, p.36). Tal produção impulsiona mudanças na percepção da importância do investimento no cinema, possibilitando também um constante processo de hibridismo narrativo, ora alternando o educativo/científico, ora construindo a imagem do Brasil em condições objetivas, como os filmes sobre os atos cívicos, em outros momentos, ainda articulando múltiplos graus de subjetividades, como é o caso da narrativa sobre o escritor Machado de Assis, o que nos faz analisar este período como sendo caracterizado por uma forte correlação onde tema e experimentação no processo de realização do filme.

A prática documental de registro evoluiu para uma produção prolífica de documentários sociais, agregando uma nova geração de profissionais e abrindo

caminho para a estruturação da diversidade em torno das culturas e identidades ao redor do país. O constante fluxo de mudanças sociais provocadas pelos avanços industriais levou os realizadores das produções do cinema de caráter educativo a transmutar sua linguagem em um cinema mais subjetivo e identitário. Esse ciclo de filmes, realizadores e estéticas do primeiro cinema documentário instaura no Brasil uma busca por representações que correspondam à tão exaltada diversidade de povos e culturas que aqui estão em diálogo. A seguir, analisaremos como a geração posterior ao Estado Novo atuou no cinema documentário, construindo narrativas de ruptura e resistência aos modelos até ali produzidos, lançando novas estéticas e ampliando o sentido de documentário e identidade brasileiros.

## **1.2 VERTENTES ESTÉTICAS DO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO E A QUESTÃO DAS IDENTIDADES**

As linguagens, estéticas e percepções instauradas pela produção de documentário no seu período inicial solidificaram a noção de cinema enquanto força social e cultural, mas também seu papel no aperfeiçoamento de uma categoria artística que começava a buscar meios de expressão, conhecimento e desenvolvimento de suas visões pessoais. Neste ínterim, surgem novos processos de interação entre os realizadores, impulsionando o campo de atuação e os interesses acerca do impacto causado pelo cinema documentário nacional, e também no âmbito internacional, onde as transformações sociais e políticas afetam as artes em sua dimensão de fomentadora do pensamento crítico. Ainda fortemente relacionado aos financiamentos institucionais e governamentais, mas com a maior presença de um discurso autoral, os realizadores passaram de uma mentalidade puramente estatal para a construção de projetos que articulavam percepções múltiplas sobre a questão das identidades e subjetividades estabelecidas através do cinema.

Neste período, que compreende as décadas de 1960 e 1970, uma série de intercâmbios possibilitam a circulação internacional, no âmbito das escolas de cinema, de uma nova geração de profissionais do audiovisual, que tencionavam revolucionar o fazer cinema documentário no Brasil, utilizando o capital humanístico como ferramenta principal. Influenciados pela efervescência cultural que culminou no surgimento de movimentos cinematográficos, a produção de documentário brasileiro ganha novos objetivos. Transmutam-se a linguagem e as denominações do cinema, e este passa a ser identificado pelas expressões Cinema Novo; Cinema Direto / Verdade; Cinema de não ficção, cujo caráter didático de outrora perde importância e passa a ser o pano de

fundo para a articulação de perspectivas socioculturais mais vastas e heterogêneas. Esta característica marca também “um fato linguístico que revela, claramente, o intenso jogo de estratégias no âmbito de uma política de representação cinematográfica ora acirrando a oposição dos termos realidade/ficção, ora os relacionando mutuamente, ora os lançando no campo de uma indiscernibilidade.” (RODRIGUES, 2010. p.62)

Importante ressaltar que o movimento denominado Cinema Novo surge, majoritariamente, dentro do eixo artístico Rio de Janeiro/São Paulo (destacando o diretor Glauber Rocha, na Bahia) onde borbulham as principais iniciativas de financiamento devido não apenas à proximidade do INCE, como também à atuação de uma instituição pública federal nomeada Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional<sup>7</sup>, que promoveu seminários e encontros sobre cinema, investiu na formação técnica e artística de um seleto grupo de profissionais e custeou a compra de equipamentos de câmera e som até então inexistentes no Brasil. Estes fatores viabilizaram a aquisição de uma gama de informações e conhecimentos que estimulou o empenho desta categoria em criar algo genuinamente brasileiro no contexto artístico/cultural.

Entretanto, a despeito da produção concentrada no Sudeste, as temáticas buscadas por esses novos diretores demonstravam interesse pelas regiões do Nordeste (por exemplo, na ênfase dada à imagem do sertanejo), pelas culturas compreendidas pelos intelectuais como populares, seguindo uma tendência que também corroborava os interesses governamentais. Veremos mais adiante que os filmes produzidos foram inicialmente e na sua maioria, consoante esta proposta, e é somente quando o cinema documentário expandiu sua estética e percepção crítica que os temas tornaram-se mais complexos na sua forma e abordagem.

O Cinema Novo torna-se a primeira manifestação oriunda deste contexto de realizadores que trazem consigo atributos e sentimentos sobre o Brasil como uma nação que tem a urgência de olhar para si mesmo. O tema, a técnica e a estética se fundem ao conceito do cinema documentário e convergem para uma linguagem denominada Cinema Verdade, que se torna um parâmetro para sua produção. Assim, “mais do que um estilo, portanto, o Cinema Verdade inaugura uma nova ética dentro do documentário, marcada pelo noção de reflexividade”.(RAMOS, 2004, p.83)

---

<sup>7</sup> Criado por decreto presidencial assinado em 30 de Novembro de 1937, é atualmente o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Ao adicionar novos prismas ao seu método, o documentário reafirma seu caráter plural; estes novos alinhamentos entre abordagem, sistemas de produção, construção estética e solidificação do cinema como instrumento para a formação identitária e sociocultural, abre caminho para que essa geração de profissionais do audiovisual passe a teorizar sobre o próprio cinema. Igualmente afetados por movimentos estrangeiros, como a Nouvelle Vague Francesa e o neorrealismo italiano, passam a exercer uma visão crítica sobre a política nacional, criando a primeira grande transformação da função social do cinema. Até aquele momento, os filmes documentários produzidos cumpriam a função de validar o papel do Estado como edificador do povo, de exaltar as “belezas” naturais brasileiras e o processo industrial em desenvolvimento; a partir do Cinema Novo, o Estado passa a ser questionado sobre este mesmo papel, e ao mesmo tempo, a arte cinematográfica representada pelo documentário passa a abordar o povo, as culturas populares e as diversidades culturais sob um prisma mais aprofundado.

Os cinemanovistas vão debater os modelos vigentes de produção do documentário, mas também vão dedicar seus esforços para o desenvolvimento de uma linguagem pautada pela possibilidade de ruptura e pela redescoberta dos conceitos de povo brasileiro, das culturas populares e suas narrativas, uma vez que “naquele momento<sup>8</sup>, o Cinema Novo precisava refletir todas essas influências do mais avançado cinema estrangeiro, para que a ânsia de inovar em estilo e técnica fosse focada num objetivo mais de buscar uma identidade para o cinema nacional...”(RODRIGUES, 2010, p.67). Os formatos que são propostos pelo movimento destes diretores constitui um passo à frente no processo de complexificação da linguagem documental, pois.

“Com a possibilidade de gravação do som direto, as entrevistas passaram a ser utilizadas desenfreadamente, e a fala do entrevistado passou a ser denominada a voz da experiência. Muitos acreditavam que este mecanismo tornava inquestionável a veracidade do que era dito, o que de fato é questionável, gerando infundáveis discussões sobre linguagem documental até os dias atuais. A câmera na mão provocava oscilações, tremores; ela se locomovia com o caminhar do fotógrafo, a luz era natural, estourada e portanto, na maioria das vezes deficiente. Vários filmes fizeram da falta de condições e de estrutura um elemento de sua estética.” (RODRIGUES, 2010, p.68)

---

<sup>8</sup> Trata-se aqui do ano de 1962, onde ocorreram diversos encontros internacionais para estudo e profissionalização de trabalhadores do audiovisual.

Neste momento de apropriação e união de técnicas e linguagens para ressignificar o contexto sociocultural retratado pelo cinema, a experiência da realização fílmica se torna, também, um agente de transformação social e cultural para os realizadores, uma vez que, ao adentrar e relacionar-se com o cotidiano destas realidades denominadas “outras”, os núcleos de produção dos filmes foram igualmente impactados no âmbito das suas percepções e perspectivas sobre a cultura. As estéticas narrativas que surgem com o documentário no Cinema Novo logo abrem caminho para uma busca pela identidade nacional, que pudesse abarcar um novo sentido de pluralidade cultural, amplamente debatida e colocada em xeque por esta geração de documentaristas, por conta das insurreições políticas que começam a sinalizar tempos de intensas reviravoltas, quando a ligação entre a arte cinematográfica e a função do Estado se tornam, pouco a pouco, conflitantes e antagônicas.

Sob este signo, destacam-se os filmes: “*Garrincha, alegria do povo*” (Joaquim Pedro de Andrade 1963) ; “*Maioria Absoluta*” (Leon Hirszman 1964-66); “*Viramundo*” (Geraldo Sarno 1965); “*Viva Cariri*” (Geraldo Sarno 1969); “*Opinião Pública*” (Arnaldo Jabor 1967); “*Liberdade de Imprensa*” (João Batista de Andrade 1967) e “*Integração racial*” (Paulo César Saraceni 1963).

O Cinema Novo, que buscava retratar, identificar e mostrar novos ideários sobre o povo e as culturas nacionais, nomeia, na sua forma teórica, outras correntes conceituais para os filmes produzidos a partir do movimento. Surgem assim os chamados modelo sociológico, documentário artístico, documentário jornalístico e cine-documentário, em que cada produção documental terá características semelhantes na sua macro realização, entretanto se diferenciando nos aspectos “menores” e específicos de abordagem. Este leque de filmes traz à tona inúmeras reflexões sobre memória, história e identidades, retratando a coexistência de várias culturas dentro de uma mesma estrutura social. Estudos sobre a historiografia do documentário brasileiro, citam os filmes: “*Congo*” (Arthur Omar, 1972); “*Lavrador*” (Paulo Rufino, 1968); “*Indústria*” ( Ana Carolina, 1968); “*Tarumã*” (Aloysio Raulino, 1975) ; “*Jardim Nova Bahia*” (Aloysio Raulino, 1971); “*Porto dos Santos*” ( Aloysio Raulino, 1978); “*Espaço Sagrado*” (Geraldo Sarno, 1975); “*A iniciação num terreiro Gege-Nagô*” (Geraldo Sarno 1976); “*Greve de Março*” (Renato Tapajós, 1979); “*Os queixadas*” (Rogério Corrêa, 1978); “*Di/Glauber*” (Glauber Rocha, 1977); como as narrativas que exprimem, de maneira mais consistente, esta busca pela diversidade das vozes e atores sociais que constitui a formação sociocultural e que neste período

era quase inexistente enquanto matéria. Esta é uma lacuna que o cinema documentário ajuda a preencher quando vai construir registro e representações a partir da subjetividade dos agentes atuantes.

Segundo Jean Claude-Bernardet em seu livro “Cineastas e as Imagens do Povo”, “o modelo sociológico e as diversas tendências posteriores: 1) deixam de acreditar no cinema documentário como reprodução do real, [preferindo] tomá-lo como discurso e exacerbá-lo como tal; 2) quebram o fluxo da montagem audiovisual e desenvolvem uma linguagem baseada no fragmento e na justaposição; 3) opõem-se à univocidade e trabalham sobre a ambiguidade.” Com isso, “não é difícil perceber, no inventário dessas metamorfoses, todo um trajeto histórico da forma-documentário que vai do discurso mimético-reprodutivo ao artefato, ao metacomentário, à intervenção deliberada e ostensiva do cineasta.” (TEIXEIRA, 2004, p.36). Assim, as linguagens narrativas tornam-se, também, manifestações em função de uma nova ordem, para além dos processos formativos e estigmatizantes e a partir da qual, em união com os movimentos sociais e políticos, os realizadores de documentário enfrentam a ditadura civil militar e os seus processos de cerceamento.

Gerando uma profunda interrupção no campo das artes em geral, mas sobretudo na produção de cinema no Brasil, uma vez que estes filmes eram ligados aos financiamentos públicos-privados, a Ditadura Militar provocou uma estagnação neste processo que almejava uma maior diversidade em termos de representação cinematográfica. Porém, o processo de produção passou a ser canalizado para o cine-jornalismo, tendo como principal plataforma os canais de televisão, que passam a configurar os meios preferenciais de distribuição, por conta do crescente acesso da população a esta tecnologia de comunicação. Neste cenário, os temas, a abordagem e a estética passaram a ser controlados e determinados por uma elite política/empresarial que, distante da noção de identidade cultural diversificada, ordena a construção de novos métodos de dominação social, e a potência do cinema como arte formadora passa a ser utilizada de forma a disciplinar as classes populares.

Os produtores de cinema que migraram para a televisão encontraram um terreno novo a ser trabalhado, tanto no âmbito técnico dos equipamentos dos quais a televisão dispunha e que eram os mais modernos para a época, quanto na forma e linguagem que o documentário passaria a articular. Os programas “*Hora da Notícia*” (TV Cultura) e “*Globo Repórter*” são os pioneiros no investimento em produções deste gênero, lançando no mercado importantes registros para analisarmos os contextos sociais em que as classes populares circulavam. Os programas intitulados: “*Seis dias*

*de Ouricuri*” (1976); *“O pistoleiro de Serra Talhada”* (1977); *“Theodorico, Imperador do Sertão”* (1978); *“Exu: uma tragédia Sertaneja”* (1979) e *“O menino de Brodósqui”* (1980), incorporam as marcas deste sistema e vão trazer a assinatura do documentarista Eduardo Coutinho, que durante o movimento do Cinema Novo iniciou sua trajetória profissional em diversas produções, alternando as funções de roteiristas e de diretor de filmes institucionais. Sua chegada ao Globo Repórter, em certa medida, inaugura a utilização de determinadas marcas estilísticas e posicionamentos ideológicos, que contribuirão sobremaneira para a expansão do campo do documentário nacional .

A seguir analisaremos a maneira como o documentário de Eduardo Coutinho, e sobretudo o filme *“O fim e o princípio”* (2005) alicerçam uma narrativa que altera a condição hegemônica do cinema documentário brasileiro. Considerando estética e memória emotiva como eixos principais na construção de uma representação que abarca as classes populares e o sertão sob um prisma mais amplo na sua concepção enquanto cinema e construção sociocultural, ao mesmo tempo em que reflete, na tela, “coisas que parecem comuns e eternas, e se revelam estranhas e imperfeitas” (BERNARDET, 1984, p.49), a obra de Eduardo Coutinho traz à tona a subjetividade e o sentimento das coisas cotidianas e coletivas, aspectos que aparecem na formação deste documentário como uma peculiaridade buscada pelo diretor e encontrada na individualidade de cada pessoa - personagem, mas que também podemos analisar sob as perspectivas das identidades que embora parte constituinte da formação sociocultural brasileira foram por muito tempo destituídas de seu valor simbólico, retornando contudo como grande protagonista no cinema produzido por Eduardo Coutinho.

## **2 O PERCURSO TELEVISIVO DE EDUARDO COUTINHO: TECNOLOGIA, INOVAÇÃO E A CONSTRUÇÃO DE UM ESTILO**

Neste capítulo, analisaremos inicialmente como a popularização do documentário na televisão, durante a década de 1970, impulsionou novas perspectivas socioculturais no cotidiano de um público que começa a se formar tendo como parâmetros o referencial de desenvolvimento socioeconômico vivido pelo Brasil de então. Tais narrativas foram introduzidas em um período no qual o regime civil-militar ecoou fortemente no cotidiano das classes populares e médias. Por um lado o desenvolvimentismo industrial era sinônimo de progresso e distinção social<sup>9</sup>, por um outro a inserção do documentário na televisão expande a linguagem narrativa e apresenta novos símbolos identitários. Considerando o microuniverso das famílias que pautam a construção de significantes de modernidade pelos programas de televisão, esta contextualização é de extrema importância para analisarmos as mudanças socioculturais, que irão impactar de diversas formas a produção de cinema no Brasil, entre as décadas de 1970 e 1980.

Porém a mudança mais significativa sobre a qual vamos refletir é a consolidação de um novo estilo de documentário, iniciado com as produções do Globo Repórter, que tinha como realizador Eduardo Coutinho. Como diretor deste programa ele desenvolverá percepções particulares dentro da linguagem televisiva hegemônica, que definirão a entrevista como encontro e o personagem como sujeito da narrativa, singularidades que posteriormente marcarão sua trajetória no cinema documentário brasileiro.

---

<sup>9</sup> Conceito apresentado por Florestan Fernandes no livro “Mudanças Sociais no Brasil”. 1960

Assim, seguindo por novos caminhos, que vão ao encontro da chegada do documentário na televisão e da mudança cultural que este meio de comunicação massiva traz consigo, sobretudo no âmbito de seu impacto junto às classes populares, a produção destas narrativas ganha ampla circulação nacional, principalmente a partir dos anos 1970 e do programa Globo Repórter, assinalando também uma fase de intensa produção na carreira de Eduardo Coutinho. Consuelo Lins, em “O documentário de Eduardo Coutinho” analisa que “o trabalho na televisão foi uma verdadeira escola. Ali aprendeu a fazer documentário, exercitou sua relação com o outro e, durante os nove anos que permaneceu no programa, teve a certeza de que era aquilo que queria fazer na vida”. (2004, p.20)

Pautado por uma lógica desenvolvimentista, que abarca a construção de sentidos identitários para a perspectiva socioeconômica e cultural, do Brasil de então, o campo de produção, realização e distribuição de documentários encontra uma possibilidade de existência na televisão, na medida em que o regime da ditadura civil-militar instaura um período de censura e rupturas do cinema nacional e o Brasil passa a ser pensado para ser essencialmente composto por metrópoles industrializadas. Muito embora a Rede Globo de Televisão controlava grande parte dos meios tecnológicos de produção, bem como as equipes técnicas e artísticas, a ela vinculadas no âmbito deste tipo de produção os depoimentos fornecidos por Eduardo Coutinho em diferentes momentos de sua carreira, sinalizam que a equipe dispunha de uma certa liberdade de criação para a realização dos programas, contribuindo para que o fazer documentário destes profissionais fosse um campo de experimentação narrativa e estética.

Outro debate significativo é aquele que constrói uma separação entre cinema e televisão a partir do paradigma arte *versus* comércio, respectivamente, situando os profissionais do audiovisual em dois campos distintos. Cabe notar, que nesta mesma época e em diversos contextos internacionais, o cinema atravessava uma fase na qual a presença de novos suportes tecnológicos, como o vídeo, fornecia um novo fundamento para a lógica e a estética de produção produzindo determinados impactos sociais. “O vídeo instaura novas modalidades de funcionamento do sistema das imagens. Com ele estamos diante de uma nova linguagem, de uma nova estética” (DUBOIS, 2004, p.28). Sob esta condição o realizador vai explorar as possibilidades a fundo, em cada filme que realiza, mas que está edificada pela sua experiência na televisão. A inventividade torna-se o dispositivo principal deste cinema, pois cabe ao realizador “encontrar sempre novos meios de furar o bloqueio... Temos que inventar

outro tipo de coisa. É mais complicado, porque teremos de mexer com outros meios de comunicação. O desafio hoje é no audiovisual. Amanhã teremos de entrar no negócio da televisão, no negócio do vídeo, teremos de entrar em todas.” (COUTINHO, 1986. p.59)

Diante da obra de Eduardo Coutinho na televisão podemos afirmar que um fator de grande importância é sua noção de tempo narrativo. Diferente do que é proporcionado pelo cinema linear, clássico narrativo, como a estrutura dos filmes analisados no primeiro capítulo, a experiência do vídeo vai ensinar que o tempo para acessar o personagem se constrói dentro de uma temporalidade subjetiva e distinta, este aprendizado determina, para Coutinho, seu estilo de fazer documentário. Uma vez que esta vivência gera a percepção de que o indivíduo carrega em si histórias particulares, (o que definimos neste trabalho como memória emotiva), e o tempo da conversa entre documentarista e personagem é o que vai permitir que essa memória aflore, são precisamente essas histórias que Eduardo Coutinho considera essenciais para o cinema que produz. Segundo ele, “ as pessoas têm um tempo, têm um passado, mas para isso vir à tona tem uma temporalidade, que precisa estar no plano, na edição. Esta dimensão está no conteúdo e na forma, na memória e no plano.” (COUTINHO, 2008. p.71)

Os filmes produzidos no período do Globo Repórter: “*Seis Dias em Ouricuri e Superstição*” (ambos em 1976), “*O Pistoleiro de Serra Talhada*” (1977), *Uauá, Sertão da Bahia, Sertão de Canudos* (1977); “*Theodorico, Imperador do Sertão*” (1978), “*Exu, uma tragédia Sertaneja*” (1979) e “*Portinari, o Menino de Brodósqui*” (1980) são narrativas que apontam para contextos socioculturais, centrados ou girando em torno de uma pessoa / personagem, assim construindo para o público, o imaginário das identidades a partir de um modelo de indivíduo ou situação. Percebemos que esta estrutura assume formas diversas na maneira como dialoga com público, embora não deixe de funcionar como uma pedagogia simbólica e intrínseca ao espectador na medida em que, este modelo “aparece quando descobre a potencialidade de singularizar personagens que corporificam as asserções sobre o mundo.” (BEZERRA, 2014. p.13)

Para Eduardo Coutinho, esta experiência impactou de forma significativa na concepção dos filmes que realizou fora da televisão, o que ocorrerá oficialmente a partir dos anos 1980, e tendo como fundamento principal a história que é contada a partir da lembrança daquela pessoa. É importante perceber que, em parte substancial de sua obra posterior, a história narrada surge quando o personagem

confia ao cineasta memórias quase inéditas, e na qual o sentimento de compartilhar uma histórias, como uma espécie de confissão a ser feita, torna-se um traço de estilo do realizador. Voltaremos a esta abordagem mais adiante. Por agora nos cabe reafirmar, a partir das leituras efetuadas, que este período de intenso trabalho na televisão produziu em Coutinho um sentimento de realização profissional, e sensibilizou o documentarista para as percepções sobre o sujeito que conta sua história, sobre a maneira como conta e sobre os sentimentos que aparecem nesse processo de encontro e entrevista. Nas palavras do próprio documentarista:

Foi uma experiência extraordinária. Aprendi a conversar com as pessoas e a filmar, aprendendo ao mesmo tempo as técnicas da televisão, de filmar chegando, filmar em qualquer circunstância, pensar em usar depois de uma forma diferente. (LINS, 2007. p.20)

Dentre os filmes deste período o que mais se destaca é *“Theodorico, o imperador do sertão”* trazendo como eixo central a figura de um fazendeiro e político que narra diante da câmera, sua trajetória de dominação de uma população de estado extrema pobreza, e que trabalha e mora em suas terras. Articulando uma ponte entre sertão e cidade este episódio inicial do Globo Repórter aponta para uma classe social, embora em seu diálogo como linguagem audiovisual conversa com outra, na medida em que o Globo Repórter, tinha como público uma classe com maior poder aquisitivo, assim observa-se que o diálogo entre as duas classes sociais distintas, passa a construir a subjetividade a partir da qual o documentário se estrutura. Este será o principal caminho que Eduardo Coutinho percorrerá em sua trajetória: conversar com pessoas e filmá-las como forma de apresentar novas histórias, mas sobretudo de criar novas relações sociais, aproximando mundos distintos, mesmo que essa não seja uma motivação explícita do diretor. Sobre Theodorico, o imperador do sertão, Consuelo Lins analisa que:

O que interessa ao cineasta não é definir o personagem à revelia dele, nem tratá-lo como um fenômeno da realidade, dotado de rígidos traços típico-sociais. O que interessa é a visão de mundo do personagem, o ponto de vista específico que ele tem sobre o mundo e sobre si mesmo. É o próprio major que, nos diálogos com Coutinho, com os seus empregados e amigos, revela e fundamenta sua razão de ser, sem que o filme precise expressar simpatia ou antipatia, acordo ou desacordo, nem fazer avaliações conclusivas sobre o que está sendo dito. (LINS, 2004. p.24)

Neste ponto torna-se importante enfatizar que é este “lugar do outro”, da representação da alteridade como linguagem narrativa, que o cineasta buscou sistematicamente na sua interação com os personagens. Esta característica vai sendo aperfeiçoada por Eduardo Coutinho ao longo de cada filme. O dispositivo, que é filmar a relação aparece como meio entre as histórias que encontrou a partir do deslocamento e o documentarista em construção. Embora essa seja uma formulação contemporânea do cinema , que vai considerar as subjetividades dos agentes envolvidos (realizador, montador, personagens) como parte significativa do processo fílmico, podemos afirmar que, já no seu período inicial no Globo Repórter, Coutinho construía a subjetividade do personagem em seu diálogo com o público. E o cinema documentário que nasce com a função de registrar eventos e acontecimentos, educando e informando o espectador, agora amplia seu conteúdo para registrar e refletir sobre aspectos socioculturais e humanos.

Outro ponto de reflexão que merece destaque em nossa abordagem do episódio inaugural do Globo Repórter, é o encontro de Coutinho com o sertão. *Theodorico*, o filme narra um Brasil geograficamente distante da população urbana de classe média, destas narrativas televisivas e que a princípio apreende com certo distanciamento o sentido do ser e viver no sertão. De acordo com esta concepção reducionista, ainda levemente presente em *Theodorico*, o cenário do sertão e os que o habitam são meros estereótipos do subdesenvolvimento das classes populares. Entretanto o sertão aparecerá com características muito diferentes em obras posteriores, como “*Cabra marcado para morrer*”(1964-1984) e “*O fim e o princípio*” (2005), destacando singularidades em um amplo leque de histórias. Os apontamentos estéticos e narrativos que aqui fazemos serão desenvolvidos a partir do filme “*O fim e o princípio*”, porém considerando a obra como um todo, se faz necessário ressaltar o sentido de complemento de histórias entre essas narrativas.

Sendo esta como uma análise atual sobre a construção do legado de Eduardo Coutinho, não significa que existiu no realizador uma intenção ou ligação entre os contextos socioculturais e narrativos abordados a partir do sertão. Entretanto torna-se relevante este destaque pois as histórias e personagens aparecem equivalentes enquanto conjunto da obra. De maneira cíclica os personagens do sertão se equivalem nas histórias que narram, no espaço geográfico que habitam, entretanto carregam singularidades e reinvenções de si mesmo e desses lugares.

Essa capacidade de Coutinho em descobrir os traços da realidade na própria maneira com que a pessoa constrói seu imaginário para a câmera é o que faz do

filme uma das obras documentais mais importantes do país. Registro histórico e atemporal de um homem ícone, Teodorico é um raro filme de observação do imaginário de poder arcaico dos coronéis nordestinos. (BRAGANÇA, 2012)

Os dispositivos de Eduardo Coutinho são construídos a partir do encontro com seus personagens em um espaço e tempo, determinados como parte da linguagem conceito explorados pelo cinema e transformados pelo diretor, constituindo assim uma geografia simbólica muito particular, da qual surge uma outra leitura possível para o sertão. Considerar *“Theodorico, o imperador do sertão”*, uma obra de ruptura é perceber que tal produção de sentidos se dá de forma a “naturalizar” o deslocamento geográfico como meio de decodificação dos diversos processos de subjetividades cambiantes que Eduardo Coutinho, posteriormente vai definir como espaço do vazio. O “espaço do vazio” se afirma como característica essencial para o documentário deste realizador, pois é no vazio do documentarista que a história narrada ganha espaço, permitindo assim que os domínios da memória, da oralidade e do reencontro do personagem assumam primeiro plano. Este dispositivo coutiniano é fruto direto da sua experiência com o Globo Repórter.

O documentarista procura estar “vazio”, livre de opiniões sobre o entrevistado, para mergulhar em seus sentimentos. A conversa procura fazer um movimento de abertura para o outro e de atenção ao que está sendo dito, com a intenção de entrar na singularidade da história de uma vida, (LINS, 2004. p.52)

É sob o prisma da originalidade que o realizador surge no cenário da televisão e do documentário, trazendo ao cinema brasileiro histórias e perspectivas de grande relevância para os processos de reorganização e compreensão de nosso diverso tecido social em âmbito macro acerca de leituras possíveis de serem construídas sobre o Brasil.

Seguindo esta perspectiva, podemos afirmar que os primeiros anos no Globo Repórter alicerçaram para Eduardo Coutinho conceitos muito intrínsecos de ética na relação com o entrevistado, do lugar da escuta sensível, e principalmente livre de valores morais, a consciência do tempo como elo entre a memória e a oralidade, e por fim, o compromisso com o ato de fazer cinema como um contorno da singularidade, no sentido de que “ as pessoas são muito mais do que aparentam, e podem atrair um interesse insuspeitado pelo que dizem e fazem...” (XAVIER, 2009. p.30)

## **2.1 OS ANOS NO “GLOBO REPÓRTER”: DEPURAÇÃO DO OLHAR E DA ARTE DA ESCUTA**

A história do documentário no Brasil é composta por muitos caminhos narrativos que vão sendo tecidos de acordo com os meios de produção que se apresentam como suporte para realização dos filmes. Nesta seção analisaremos o documentário partindo da relação entre sua construção com mercado televisivo, constituinte da formação de Eduardo Coutinho como documentarista, e a maneira como esta construção de narrativas aponta novas configurações sociais para o Brasil, no âmbito do seu redescobrimento cultural. Apontaremos, também, a relevância destas produções no que diz respeito ao entendimento do público para com novas classificações sob as quais o documentário será englobado.

Com o desenvolvimento tecnológico dos processos de produção para a televisão, entre os anos 1970 e 1980, documentários endereçados a este meio passam a ter a paradoxal função social de “unificar” o público e dialogar com a heterogeneidade, sem contudo, perder de vista tanto o lugar mercadológico que ocupavam, quanto o sentido de veracidade jornalística, que embasava os pilares do Globo Repórter e fazia jus à ideologia da ditadura civil-militar vigente no Brasil. Tais filmes passam a retratar o Brasil em sua dimensão mais cotidiana, interior, enfatizando a força do tema. Cada episódio tratava de um assunto específico, podendo ser o mais diferenciado possível, adentrava a partir de várias vozes e desenhava uma pluralidade de versões, seguindo uma noção de lógica e veracidade mas com um leque subjetivo. Ao contrário do primeiro cinema documentário com seu cunho narrativo linear, neste período o tema abriu caminho de expansão para a linguagem e o método, tornando-se

parte central do processo. Para o processo narrativo de aprendizado de Eduardo Coutinho, a partir da experiência de filmar para a televisão, é o tema que vai materializar a percepção da singularidade da história narrada, assim como é o lugar ocupado pelo narrador / personagem que vai permear todo o universo de interesse deste realizador.

Em Seis dias em Ouricuri, por exemplo, há um plano sem cortes, de três minutos e dez segundos, no qual um nordestino fala sobre as diferentes raízes que foi obrigado a comer durante a seca porque passou. “Um plano como esse desapareceu da televisão” diz Coutinho. “E 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”. (LINS, 2004. p.21)

O trabalho de Eduardo Coutinho no Globo Repórter consiste em um longo processo de apuração do olhar, de uma percepção mais sensível do diretor em relação aos seus personagens, cujas esferas narrativas convergem para a(s) personagem(ns) sobre a narrativa que a história retrata. Durante sua fase no Globo Repórter, ele apreende como razão de ser do cinema o olhar atento às diferenças e sua potencialização como parte fundamental do filme. Instaure-se a verdade da filmagem que não tem uma relação direta com o factual do jornalismo, entretanto, apropriado dos fatos, reconta suas impressões sobre tais acontecimentos. Conforme já mencionado, embora estas produções estivessem submetidas aos processos mercadológicos da televisão, a subjetividade do jovem diretor em formação, já se faz muito presente nas obras. Em entrevista Coutinho aponta que:

(...) isso daí é importantíssimo (*sic.*) porque revela a contingência da verdade que você tem, entende? É uma contingência que revela muito mais a verdade da filmagem que a verdade da verdade, inclusive porque a gente não está fazendo ciência, mas cinema. (Coutinho, 2014. p.22)

Tais elementos narrativos, estéticos e subjetivos tecem um emaranhado de personagens que o diretor vai apresentando como protagonistas, cuja função, de mediação entre a narrativa e o espectador, convertem o diretor em aparente observador da história. Ainda que continue ocupando um lugar de poder, nesta relação o máximo empenho de Eduardo Coutinho é de se destituir desta posição de autoridade em prol da obtenção da melhor história possível, entendendo como melhor, a narrativa que se constrói nessa relação. O impacto destas obras é definidor para a inserção e

permanência do programa na grade fixa da emissora, assim como o interesse das classes populares e média em relação a estas narrativas. As mudanças socioculturais promovidas pelo Globo Repórter são compreendidas no contexto do microuniverso e no cotidiano das pessoas, onde subjetivamente perfis distantes estão em relação, mediadas pelo aparelho televisivo, entretanto em contato. Posterior a este período inicial do Globo Repórter analisamos que uma parcela da sociedade moldou sua percepção e valores tendo como ponto central, os filmes exibidos deste programa. A televisão no Brasil ganha incontestável participação na vida cultural dos cidadãos por despertar e compartilhar singularidades ao mesmo tempo que traz a ação cotidiana como destaque.

Sua experiência no Globo Repórter dura nove anos sendo atravessada por relações complexas que conferem ao diretor um outro eixo estruturante para os seus filmes posteriores: a relação ética com seus personagens. Como parte de uma busca pelas relações intercambiáveis que constituem a condição humana em suas diferentes esferas, sobretudo sociais e econômicas, Coutinho estabeleceu como primordial a tentativa de ser digno da confiança que as pessoas depositam nele ao dividirem com o realizador partes das suas experiências de vida: Para ele se torna essencial “devolver a imagem que captei dessas pessoas a elas mesmas, durante ou depois da filmagem” (COUTINHO, 2004. p.25). A postura que adota no já citado “*Seis dias em Ouricuri*”, reflete muito desta postura ética na relação com o personagem e com o território do sertão. Sendo o sertanejo fortemente estigmatizado pela condição de pobreza e exclusão do protagonismo narrativo da história “oficial”, o filme direciona seu olhar para a imagem e voz das vidas que ali vivem, trazendo como foco narrativo a existência para além da pobreza. A maneira como as pessoas estão no filme traz para o primeiro plano a ideia de re(existência).

Quando questionados sobre sua percepção acerca da postura do realizador, diversos personagens dos filmes de Eduardo Coutinho manifestam o sentimento de estarem diante de um padre ou em um processo semelhante à confissão religiosa<sup>10</sup>, em certa medida corroborando seu discurso de que o documentarista “tem que criar condições para usar tanto o mais íntimo modo de aproximação quanto o mais distante, para chegar a algo que seja surpreendente.” (OHATA, 2013. p.20)

---

<sup>10</sup> Sobre estes depoimentos ver o filme “*7 de Outubro*” do diretor Carlos Nader, onde Eduardo Coutinho é confrontado a refletir sobre alguns de seus personagens e traz a fala sobre a comparação à confissão e a reportagem “*Reencontros*” de Anna Virginia Balloussier, que conversa com outros personagens que fazem esta mesma comparação entre o diretor e um padre.

Na elaboração das histórias sobre o outro, o surpreendente, se constrói pela sensibilidade e pela integridade da dimensão complexa da vida, na qual o olhar e a escuta encontram na alteridade seu pilar. Os personagens de Eduardo Coutinho, ou os outros que ele se propôs retratar, são fabulações de si mesmo, intermediados pela câmera e pela generosidade do diretor. Estes outros edificam novos constructos sociais que passam a legitimar a memória coletiva considerando que esta é “entendida como passado vivido construído pela sucessão de acontecimentos/momentos marcantes na vida do grupo, da nação, do país, e que possibilita a construção de uma narrativa sobre o passado.” (RODRIGUES, 2006, p.05)

Sob os significantes da memória coletiva as histórias narradas vão reconfigurar as identidades e “instaurar algo novo e peculiar, o *devenir* de uma outra possibilidade de existência no mundo” (BEZERRA, 2014, p.13). Com isso os filmes levantam perguntas importantíssimas de serem colocadas como paradigmas de pensamento acerca das culturas que nos formam enquanto brasileiros. A memória e a história oral são os ingredientes das classes populares, e andam paralelas à continuidade histórica destes. Delas emergem atributos que perpetuam no tempo a história do cotidiano, traços genuinamente encontrados nessa população, que tem ânsia por contar suas experiências. Em uma entrevista intitulada “*A pessoa se completa no que diz*”<sup>11</sup> Eduardo Coutinho reflete intensamente sobre o método da entrevista e escuta do outro. O diretor analisa que contar suas memórias é legitimar a vida, para o contexto dos representados por esse cinema, talvez essa seja sua oportunidade mais profunda para essa legitimação. Podemos afirmar que a oralidade serve como enzima das “atividades humanas, artísticas ou criativas ou de conhecimento que exigem contato direto face a face? A história oral só é feita a partir de conversas, pessoas que falam sobre a história de vida delas, memórias diversas...” (COUTINHO, 2003. p.105). E ainda, refazer os caminhos da memória pela escuta sensível pode ser o elo mais humano de representar novas relações e outras formas de experiências culturais?

O cinema que observa o outro sem conceitos estabelecidos se configura na vanguarda das narrativas sobre as pessoas, estas são labirintos que entre uma lembrança e outra, nos fazem refletir acerca de uma urgente pluralidade no protagonismo das narrativas documentais. Olhar o outro pelos caminhos deixado através da obra de Eduardo Coutinho é, sem dúvida, reorganizar os lugares socioculturais na sociedade que experienciamos, mas é sobretudo perceber que a História é um ciclo contínuo de ausências. “A força do documentário é que ele é

---

<sup>11</sup> Entrevista publicada originalmente na revista virtual *Cinestesia*, em 2003 e republicada na coletânea *Encontros* em 2008.

imperfeito, é lacunar, é fragmentado, é precário. E nisso ele é completo.” (COUTINHO, 2005. p.143)

## **2.2 - MEMÓRIA, ORALIDADE E SUBJETIVIDADE(S) NA OBRA DE EDUARDO COUTINHO**

“As palavras escondem segredos e armadilhas, que implicam hesitações, silêncios, tropeços, ritmos, inflexões retomadas diferenciadas dos discursos. E gestos, franzir os lábios, de sobrancelhas, respirações, mexer de ombros etc.” (COUTINHO, 2004 p.18). É sob essa simbologia que emerge, do ato da fala, a originalidade tão discutida no cinema de Eduardo Coutinho. A centralidade do encontro e conversação é fundamental para o entendimento do lugar da oralidade no processo de filmagem, durante o qual a partir dos discursos tecidos vão sendo deixadas pistas, para que o diretor alcance o personagem e posteriormente, o público estabeleça um diálogo com aquelas histórias.

Seguindo esse procedimento constróem-se depoimentos tão arrebatadores que Eduardo Coutinho diz que “tem discursos que só nascem porque eu estou lá filmando” (2004, p.126). São memórias sensíveis e subjetivas reinventadas pelo ato da filmagem, ou construída a partir dela. São também parte fundamental para a compreensão do êxito deste cinema, isto porque os personagens de Eduardo Coutinho são, na maior parte das narrativas, pessoas oriundas das classes populares, que têm na oralidade a essência da sua formação sociocultural. A percepção do ser humano enquanto ser essencialmente composto de memórias e histórias, que são cíclicas e ressignificadas a partir dos contextos em que habitam, determina a oralidade como razão de ser e estar no mundo. Sobre esta condição Eduardo Coutinho diz que “contar

a vida, sua história é uma forma de legitimar-se” (COUTINHO, 2014). Essa legitimação simbólica que acontece a partir do encontro entre o cineasta e seu personagem traz à cena uma gama de conexões igualmente simbólicas para a pessoa que conta.

Outro ponto significativo de reflexão que permeia a oralidade, como agente formador das subjetividades na cultura brasileira, parte de analisarmos a maneira como as histórias foram passadas entre gerações, durante um longo período de tempo, formando um hibridismo nos contextos culturais. Nomeia-se a linguagem cultural tendo como base as narrativas formadoras de uma cultura, no caso do Brasil das várias culturas que formam as culturas populares<sup>12</sup>, e que são reorganizadas a partir do ato de contá-las. Vimos que os primeiros cinemas utilizaram essa característica tendo os mais variados suportes, ora tecnológicos, ora conceitual, ora experimental. Entretanto o cinema de Eduardo Coutinho transforma os indivíduos neste suporte, suas experiências e memórias fazem parte de um ciclo simbólico que visa encontrar, no aparentemente superficial, o elo humanístico entre as diferentes experiências. A narrativa oral configurada pela memória emotiva existe nos lugares intangíveis. É no cerne da memória emotiva que o personagem, ao entrar tão profundamente nele, traz para o encontro sua mais potente história. No que corresponde essa parte do método do documentarista no delicado processo da filmagem, este é um aprendizado ainda em torno dos seus primeiros filmes, mas que também corresponde ao meio sempre autoral do diretor diante do ato de filmar como um todo, que igualmente está sempre aberto e em transformação.

A mais comum dessas transformações ocorre na narração de histórias e, de modo geral, na transposição artística de experiências individuais. Mas não necessitamos da forma do artista para testemunhar esta transfiguração. Toda vez que falamos de coisas que só podem ser experimentadas na privacidade ou na intimidade, trazemo-las para uma esfera na qual assumirão uma espécie de realidade que, a despeito de sua intensidade, ela jamais poderia ter tido antes. A presença de outros que vêem o que vemos e ouvem o que ouvimos garante-nos a realidade do mundo e de nós mesmos; e embora a intimidade de uma vida privada plenamente desenvolvida, tal como jamais se conheceu antes do surgimento da era moderna e, do concomitante declínio do domínio público, sempre intensificará e enriquecerá grandemente toda a escala de emoções subjetivas e sentimentos privados, essa intensificação sempre ocorre à custa da garantia da realidade do mundo e dos homens. (ARENDR, 1958. p.61)

---

<sup>12</sup> Encontra-se nesse contexto uma mescla entre as culturas afrobrasileiras e indígenas, que tem na oralidade sua centralidade enquanto perpetuação de tradições e costumes.

Esta intensidade é uma condição perseguida como função da história narrada, é igualmente intrínseca ao cinema, seja na esfera política, estética, histórica, cultural, social (embora o diretor não demonstrasse interesse pelas definições) e profundamente filosófica, aqui destacando-se pela aproximação sentimental criada com o trajeto que os dispositivos fílmicos traçam até as memórias narradas. Na história oral, o que vale é o conhecimento originário de um processo em profundo diálogo com as subjetividades do personagem, que se torna um protagonista (popular) e, por esse motivo, autoriza sua fabulação como sujeito da narrativa.

O aparato do cinema documentário possibilita que determinada narrativa, embora formulada no tempo presente, também se construa como memória. Mesmo os primeiros filmes do Globo Repórter já apresentam esta estrutura de modo incipiente, e, hoje essas narrativas são fontes de grande valor para análises socioculturais, por apontar a reflexão a partir destes sujeitos e sua visão de mundo, tornando estas reflexões mais apropriadas no seu sentido de identidade e vivência. Títulos como “*O pistoleiro de Serra Talhada*” (1977) e “*Exu, uma tragédia sertaneja*” (1979) apontam o início desse processo complexo que concebe a oralidade como função subjetiva, na edificação histórica do Brasil, se propondo a discutir determinada temática ou território a partir das múltiplas vozes que constituem seu entorno, articulando experiências ora pessoais, ora coletivas. A curiosidade e o encantamento que Eduardo Coutinho demonstra possuir em relação a seus personagens, favorecem o protagonismo das memórias compartilhadas que a coletividade agrega como acontecimentos de domínio público<sup>13</sup>. Esta análise acerca do acontecimento público, coexiste nas culturas baseadas na oralidade, como forma de garantia da sua própria presença no mundo, quando acompanhamos os personagens nas suas epopéias diante da câmera, esta é também uma maneira de eternizar-se, sendo esta uma necessidade da condição humana Hannah Arendt discorre que:

Ao agir e ao falar, os homens mostram quem são, revelam ativamente suas identidades pessoais únicas, e assim fazem seu aparecimento no mundo humano, enquanto suas identidades físicas aparecem, sem qualquer atividade própria, na conformação singular do corpo e no som singular da voz. Essa revelação de “quem”, em contraposição a “o que” alguém é -os dons, qualidades, talentos e defeitos que podem exibir

---

<sup>13</sup> Conceito apresentado por Hannah Arendt no livro “A Condição Humana” 1958, onde a filósofa analisa a esfera da vida pública como uma série de acontecimentos compartilhados.

ou ocultar -, está implícita em tudo o que alguém diz ou fala. (ARENDR, 1958. p.224)

Em suma, a oralidade nos filmes de Eduardo Coutinho se torna o elo entre memória, história e identidade, entretanto outro ponto relevante que este trabalho destaca, é a percepção de que a tradição oral é uma construção subjetiva das culturas populares que serve como ingrediente principal no processo de construção e edificação das histórias experienciadas por uma parcela da sociedade brasileira, que se relaciona com os fatos e acontecimentos de maneira muito mais emocional, e igualmente utilizam as emoções como matéria prima no processo de passar adiante a história. As ressignificações emocionais, motivadas pelo cinema como, por exemplo, contar suas experiências como lhes convém, confere o sentimento de legitimidade igualmente subjetiva e de um profundo valor acerca da sua existência, este é, sem dúvida, o maior ganho que o cinema de pessoas, proposto por Eduardo Coutinho traz para a história do cinema documentário brasileiro.

Os filmes dessa terceira fase<sup>14</sup> de Coutinho chamam a atenção, portanto, para a maneira como as pessoas comuns relatam momentos de suas vidas de maneira relativamente improvisada, a partir da interação com o diretor no momento da filmagem. Não importa se o que falam é verdade ou mentira, ficção ou realidade, pois o que está em jogo não é tanto o que se diz, mas uma capacidade de convencimento, certa maneira peculiar de saber contar a memória do presente, misturando razão e sensibilidade, revelação e imaginação, fato e versão. (BEZERRA, 2012. p. 404)

Por fim analisamos que a palavra tem força narrativa, existindo como fundamento da memória, mas também como meio de codificar a oralidade para que as experiências sejam perpetuadas por gerações e gerações, e que assim, a experiência do existir tenha um sentido na sua pluralidade de percepções. Contar suas vivências traz a legitimação subjetiva para os personagens de Eduardo Coutinho, mas também, agrega para a história social do cinema um panorama de memórias e vozes não protagonizadas até a chegada do diretor. E ainda:

Estaria aí a base de nossa partilha do sensível, aquilo que compartilhamos, o que é próprio e o que é comum

---

<sup>14</sup> Muitos estudos indicam a terceira fase começa a partir do filme “*Santo Forte*” 1999, por ser o filme que apresenta uma nova estrutura no processo da filmagem e na composição narrativa dos personagens, considerando que a partir deste filme Eduardo Coutinho vai aprimorando o método até “*Jogo de Cena*” (2007).

em uma comunidade, ou seja, o mundo ao qual pertencemos, mas também aquilo que dividimos, que excluimos, pois, nos mostra Rancière<sup>15</sup> (2009), os recortes que a partilha define sempre pressupõem lugares exclusivos, competências e incompetências, legitimidade ou invisibilidade, quem pode ou não pertencer à comunidade e nela ter voz, nossa percepção do que é ruído e do que é linguagem, do dizível e do indizível, do humano e do não humano. (CERNICCHIARO, 2016. p.19)

A memória é construção deste indizível e invisível dos sentimentos que carregamos enquanto seres humanos, que se constroem por meio das relações que edificamos durante a vida cotidiana, a oralidade se apresenta como parte desse compartilhar coletivo que nos forma subjetivamente enquanto sociedade.

---

<sup>15</sup> Relaciono aqui aos estudos sobre filosofia, política e estética acerca das suas reflexões sobre o ser humano ser capaz, através da linguagem, de pertencer a uma comunidade e definir seus valores sociais a partir dela. Para maiores especificidades ver “Boca do lixo e a escuta dos restos sob a história” de Ana Carolina Cernicchiaro. 2016.

### **3. O FIM E O PRINCÍPIO: O MÉTODO COUTINIANO NA BUSCA PELO SER - TÃO**

Neste capítulo, analisaremos como o método de filmagem de Eduardo Coutinho se consolida, aperfeiçoa e ressignifica a própria forma do cinema, a partir dos personagens do filme “*O fim e o princípio*” (2005). A maneira como ele opera a linguagem cinematográfica e as relações sentimentais que são tecidas durante a filmagem/encontro potencializam as problematizações contemporâneas trazidas pelas teorias do cinema, que pensam o documentário como ação realística ou um reflexo da sociedade. Uma vez que estas teorias investiga matizes, formas e pluralidades, considerando as pessoas sua maior potência, e paradoxalmente seu lugar de não definição. Visto que as histórias narradas para o diretor partem do processo de reorganização das memórias, ampliando a percepção de que a vida cotidiana está imbuída de experiências fantásticas, considerar a fabulação como construção realística torna-se uma importante parte do método do cineasta. Outro pilar do dispositivo coutiniano presente neste documentário é o desejo de captar a essência e a complexidade do próprio ato de filmar. Assim, ao mesmo tempo em que estes personagens são agentes sociais contando suas vidas, neste espaço fílmico eles se tornam representações de si mesmos ampliadas para a arte, o cinema e a sociedade.

Entretanto, antes de adentrar o universo dos personagens, é preciso refletir sobre o método definido pelo diretor, que se torna parte importante da reformulação contemporânea do documentário, incorporando um espírito de vanguarda para este cinema.

“Inventar a vida humana é uma tarefa de permanente desconstrução. Aos olhos rápidos do cotidiano, a vida humana aparenta muitas vezes ser algo estático, imóvel em suas convicções e perspectivas, ancorado em certezas que se desafiadas ou destruídas, mostram-se vazias de um significado maior tornando aparente a fragilidade sobre a qual repousam.” (MARTINO, 2014. p.17)

A partir disso, o desafio a que o documentarista se propõe consiste em utilizar esta aparente fragilidade, que estigmatizou o sertão como lugar da precariedade social, para reconfigurar a imagem do ser no sertão, em sua condição de sujeito detentores de saberes e experiências tão extraordinários que a complexidade do outro nos proporciona reflexões profundas sobre a “capacidade incomum de captar a vida como ela é” (NICHOLS, 2014. p.117).

Logo no início do filme, o diretor explicita e define a estratégia adotada, ao informar para o espectador que o filme consistirá em uma busca. Eduardo Coutinho instaura a não-expectativa diante daquele espaço filmado do sertão, como também sobre as pessoas e suas histórias. Para quem assiste, cabe acompanhar como serão os encontros. A partir disso, o documentarista está livre para oferecer seu melhor momento e disponibilizar toda sua atenção ao fator subjetivo que motiva e sensibiliza as pessoas que são os protagonistas dos filmes. Esse é o método do vazio: o espaço que Coutinho abre nele mesmo para ser preenchido pela diversidade do outro, e que também se afirma como uma maneira de diálogo com a diferença - forte característica da sociedade brasileira que perpassa toda a narrativa do filme. Somente quando apreendemos a estrutura subjetiva criada pelo método, é que somos capazes de perceber as nuances que estão situadas em uma dinâmica relacional, segundo a qual pessoas provenientes de diversos contextos estão coexistindo em torno de uma história e, assim, formando novos referenciais socioculturais através da arte. “O fim e o princípio” produz, assim, uma espécie de metalinguagem contemporânea que alinha tempo, espaço, construção histórica e memória, em um mesmo sentido, uma vez que “o cinema não apresenta apenas imagens, ele as cerca com um mundo.” (DELEUZE, 2005. p.89)

O sertão, as memórias reinventadas e o documentarista se encontrarão no interior da Paraíba, em São João do Rio do Peixe, para tecer uma rede sensível de histórias sobre ser-tão, e sobre ser fim e princípio ao mesmo tempo. O filme confere protagonismo a uma população idosa que tem na memória seu principal sentido, uma

epistemologia de outros saberes não racionalizados pela cultura urbana. No texto *O Narrador*, Walter Benjamin discorre sobre a oralidade, considerando que o bom narrador é, também, “aquele sujeito que conhece como ninguém seu lugar e suas tradições” (1987, p.195); para tal, é preciso apreender o tempo da experiência, e é nisso que “*O fim e o princípio*” se ancora. Contudo, “em outros termos narrar implica também em dar conselhos úteis, em orientar o interlocutor, fornecendo ensinamentos e sugestões para o dia-a-dia (1987, p.199-202), significa situar o outro no seu mundo”. “*O fim e o princípio*” é sobre esses deslocamentos que o bom narrador, que percorreu um longo período de vida, propicia ao contar uma história.

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. (BENJAMIM, 2008. p. 198)

Porém, antes de chegar aos narradores oficiais de Araças, Eduardo Coutinho encontra Rosa, uma professora daquela localidade que se torna uma espécie de guia da equipe, por ser vista pelos seus pares como alguém de confiança, tanto por ser reconhecida por eles como por conta do ofício que desempenha, avalizando e legitimando assim seu lugar social na cultura letrada, pela pertença afetiva de que desfruta junto aos moradores que a viram nascer e crescer, e pelos quais ela demonstra imenso respeito. Rosa transita entre os dois mundos, rural e urbano, e coexiste na complexidade que demanda um esforço contínuo para se entender a linha tênue separando os dois lugares. A professora se transforma no fio condutor entre o documentarista e os personagens de Araças, afirmando-se como uma personagem importantíssima nesse contexto.

Embora certo olhar generalizante tenda a vê-la mais como uma coadjuvante, consoante uma análise mais profunda, Rosa carrega a incumbência de provocar, de forma sutil, o evocar das memórias. Uma vez que o começo das narrativas parte dela, seja por uma ação prática (entrando na casa de um personagem, sendo benzida pela outra, ou tomando a benção dos mais velhos), seja pontuando acontecimentos longínquos dos quais os personagens quase não se lembram mais, a atuação de Rosa favorece a emergência dos vestígios de memória que possibilitam a Eduardo Coutinho aproximar-se dos outros narradores. Rosa é parte de uma estrutura sociocultural muito comum nestes territórios, incorporando a figura da mediadora, que a despeito de ter se

perdido, ainda subsiste exercendo uma força motriz na luta pela permanência das culturas orais, tanto no interior quanto nos subúrbios e periferias. São figuras como Rosa que carregam, simbolicamente, a subjetividade da memória coletiva, valorizando a oralidade dos mais velhos e suas histórias, e construindo possibilidades para que essas narrativas não se percam ao longo do tempo. Para o filme, Rosa é o dispositivo da ação e do ato de filmar.

Como sugere o próprio diretor, Rosa conduz de maneira intuitiva a narrativa até os personagens, e nos apresenta Zefinha, rezadeira, 94 anos, cuja história se constrói a partir de um ritual de reza, tradição cultural/espiritual muito presente nos tempos passados, mas que perdeu sua legitimidade com a popularização da medicina tradicional. Entretanto, a cura, nesse processo, se dá pela palavra de fé, pela condução entre o sagrado e o humano que permeia a vivência das curandeiras, existindo somente na oralidade. Quando perguntada se ela poderia falar sobre sua vida, Zefinha conta rapidamente sua história de peregrinação diante da precariedade do sertão e diz que “não tem muita lembrança”, mas as palavras da reza, ela guarda intactas na memória. Esta personagem concentra muito do que pautará o encontro com os outros habitantes do sertão, um misto entre tradição cultural e subjetividades que, ressignificadas pela filmagem, nos situa em um território imaginário e emocional. O método do diretor está a serviço da linguagem mas também buscando, pelos personagens, a melhor maneira de existir.

As tentativas de encontrar boas histórias esbarram na dureza da vida no sertão. Rosa, que nesta altura assume o papel do diretor e conduz de forma direta as entrevistas, acentua a dificuldade deste método de abordagem, enfatizando que falar sobre a vida é, também, reavivar as dores do percurso, e muitos não estariam dispostos a fazer este caminho. Neste ponto, configura-se um grande ensinamento ao documentarista: é preciso criar elos sentimentais para que a memória rompa o bloqueio da dor e reencontre as histórias emocionais do cotidiano. Atento a isso, Eduardo Coutinho decide redirecionar as gravações para os habitantes que compõem o círculo familiar de Rosa e,

Ao restringir as filmagens ao sítio Araças, Coutinho toma as rédeas das entrevistas, e as personagens até então ocultas começam a nascer com suas *performances*, e o projeto do filme, efetivamente, passa a ser uma realidade. Não parece exagero considerar *O fim e o princípio* a mais fascinante obra de Coutinho. Primeiro, porque coloca em evidência a dimensão do acaso como um poderoso combustível para o documentário. Mas também pela habilidade do diretor em redimensionar o trabalho e, com

muita sensibilidade, antever o excepcional na vida aparentemente banal dos sertanejos. O risco inerente ao *dispositivo* usado poderia não gerar um filme, mas acabou por transformá-lo num documentário divertido e questionador sobre a existência humana. (BEZERRA, 2014. p.68)

Contudo, outra construção do indefinível se desenha diante da câmera. Para apresentar o território e seus possíveis personagens, Rosa esboça um mapa do lugar; tendo como ponto inicial sua casa, ela traça a geografia do espaço a partir das pessoas e, ao nomeá-las, recupera fragmentos da personalidade dessas pessoas, apontando a maneira como a memória coletiva configura as relações sociais, pois ao falar sobre alguém tornamos a experiência comum e formamos valores a partir delas. O dispositivo fílmico possibilita essa leitura ampliada sobre as relações que se tecem a partir da história do outro, porque está a serviço de descobrir quais histórias existem ali. “Tudo é um mistério, e não existe resposta para nada” (COUTINHO, 2014).

Nesta etapa, o filme mergulha nos personagens e nos apresenta Mariquinha. Ela diz que “*Velho gosta de prosa*”, e embora seja de idade avançada, suas lembranças são nítidas e se desenvolvem sem pudores diante da câmera. Ela também atua como interlocutora entre os que estão atrás da câmera, lançando novas perguntas ao responder às que lhe são feitas, entrelaçando as narrativas e criando a história do presente. Mariquinha afirma seus quereres e possui uma característica muito peculiar aos personagens de Eduardo Coutinho: a liberdade das palavras. Pela idade avançada, permite-se dizer o que pensa e enxerga de forma muito pessoal a legitimação que possui naquele lugar. “Com um jeito próprio de narrar como verdadeiros artesãos da palavra e dos gestos, atravessados por uma moral cristã arcaica” (BEZERRA, 2014, p.117), afirma que todas as experiências da vida fazem parte de uma construção própria do ser e estar vivo, não existindo, portanto, uma moral vazia, apenas a constatação de que a vivência é muito mais sentida do que explicada.

A expressividade dos sentimentos marca cada encontro, o que nos leva a Assis, autor da frase “*A vida é um parafuso que só quem destrói é Jesus*”. Assis apresenta, na maneira de falar, um traço cativante do sertanejo, que é o de utilizar os ditados populares para relacionar a ação à vida cotidiana. Suas falas baseiam-se em suas conquistas e na maneira como percebe a vida; “sensível e cordato, Assis talvez expresse, em palavras e gestos, a gratidão de todos pela escuta atenta e o interesse sincero de Coutinho. A cena na qual revela que a equipe ‘*deixa saudade na gente*’,

desejando *'felicidade grande'*, é repleta de simbolismo, uma composição poética do tempo e sentimento” (BEZERRA, 2014. p.118). Neste ponto, voltamos à reflexão sobre o método e a maneira como a narrativa oral se configura como um caminho de legitimação da vida, considerando que esta ainda é, para uma parcela da sociedade, uma oportunidade singular de reorganização de si, de perpetuação da sua experiência do viver, sendo o cinema um instrumento para estas realizações. Esse é o subjetivo da coletividade, o ponto de inflexão que, por meio da oralidade, apresenta novos seres sociais.

A imagem seguinte é a de uma senhora tecendo algodão silenciosamente, formando fios de linha em um plano que liga um personagem ao outro e que, na leitura poética desse tempo fílmico, nos permite entrelaçá-lo com nossas próprias memórias. Esse é mote principal do vazio buscado por Eduardo Coutinho, que consegue, com essa ação, materializar o espectador dentro daquele sertão.

Rita e Zeca formam o primeiro casal que aparece no filme para falar do amor romântico; para ela, é mais válido *“morrer do que passar meio dia de intriga com ele”* e, para ele, *“mais velho uma coisinha não tem problema não”*. É a configuração dos sentimentos codificada pela potência do sentir; expressão de valores que fazem parte da vida dos dois e que, compartilhados diante da câmera, ganham uma força extraordinária. Mais adiante, veremos Zeca dizer que *“É só na palavra”* que as relações são construídas no sertão, transmitindo “a honestidade como um valor moral de toda uma longeva tradição oral, na qual a palavra vale tanto quanto um contrato. Personifica, portanto, a memória de um tempo em extinção.” (BEZERRA, 2014. p.119)

E chegamos em Leocádio, talvez o personagem que articule o maior número de subjetividades em todo o filme. Diante da câmera, ele performatiza muitas identidades culturais e sociais, nas quais o corpo se afirma como linguagem tão expressiva quanto a própria fala. Leocádio atesta que existe *“tanta palavra escrita em vão”*, e problematiza o processo de relativização dos significantes das palavras. Este personagem assume o discurso o épico na sua construção oral, pois todas as suas falas são pautadas pela suposta objetividade de um fato histórico, que entretanto pode ser verdadeiro ou não. Alfabetizado, Leocádio entende esse processo como um fator de distinção dos demais habitantes de Araçás. A sabedoria apreendida pela leitura é um passaporte que legitima sua fala, pois a verdade que chega até ele, através da leitura, seria incontestável. Durante uma entrevista, intitulada 7 de Outubro, Coutinho reflete que:

Como ele se enquadra, no momento em que ele fica fazendo com os braços, entende? É absolutamente

incrível. E simplesmente ele ali, entre outras coisas, ele fala o que é uma coisa maravilhosa. Ele simplesmente desenvolve a teoria da língua adâmica do Benjamim. Quando ele tem essa coisa maravilhosa, quando ele fala que tem a palavra boa e a palavra ruim e etc... Tem o mito da Torre de Babel (...) Ele tava dizendo que naquele tempo a palavra era coisa, que a língua adâmica é esta, hoje com todas as línguas a palavra é um signo, não quer dizer nada. (COUTINHO, 2014)

Essa reflexão do diretor é muito importante para pensarmos sua obra, como um todo, no que tange à simplicidade da oralidade de seus personagens. A palavra é registro de uma verdade construída pelo encontro, pela realidade daquela ação e pelo fundamento da memória, e dita com as palavras que aquela pessoa aprendeu, nos transportando para a linguística de um outro Brasil. A construção coletiva de narrativas, que embasa a tradição oral, tem maior produção de sentidos do que de significados. Essa condição nos possibilita analisar, também, a maneira como a produção de cultura das classes populares foi subjugada por não atestar verdades factuais, e pelo preconceito de que a forma de falar de um determinado povo é menos válida do que de outro. O modelo hierarquizado de cultura, que valida a cultura oficial como a que deve ser a representação do país, não considerou as subjetividades desses atores sociais como meio de produção destes conhecimentos.

O personagem chamado Vigário é uma personificação desta subjetividade apresentada acima. Seu nome de registro é Geraldo, embora atende pelo apelido de Vigário pela vontade de sua mãe em torná-lo padre. Nele, a ideologia cristã é tão internalizada, que sua fala vem pautada pela conduta bíblica, ao afirmar que “*onde tava o bem tava o mal*”, um juízo de valor muito forte, entretanto atenuado pela comicidade com que expressa seus sentimentos diante do mundo. Vigário carrega uma certeza sobre a vida que esbarra na percepção de que os caminhos são traçados para além das suas vontades, por um Deus que tudo define e que observa a humanidade em todas as suas ações. Ao narrar, coloca os acontecimentos da vida em uma balança subjetiva, na qual construções que pautam sua existência e das quais ele se orgulha em seguir, como o bem e o mal, o certo e o errado, estão em constante equilíbrio. A cosmovisão do sertão de Araças é permeada por essa fé cristã, e pelo sentimento de que aquele Deus é justo, restando aos habitantes a função de seguir pelos mesmos caminhos. Entretanto, apresentam-se como livres dos dogmas o que os torna extremamente responsáveis pelo o que pensam e falam, potencializando a certeza de uma vida simbólica muito pulsante.

O sertão de São José do Rio do Peixe que Eduardo Coutinho filmou transborda de uma vontade inaudita pela subjetividade narrativa, e nos permite perceber que “dentro de nós há uma coisa que não tem nome. Isso é o que somos. Do que necessitamos é procurar dar nomes a essa coisa: talvez lhe possamos chamar, simplesmente, humanidade.” (SARAMAGO, 1995, p.175)

Os personagens se tornam grandes artesãos da narrativa, do tempo e do método buscado pelo diretor no início do processo fílmico. E o filme acompanha a dinâmica proporcionada pelo acaso, que viabiliza acontecimentos incríveis, como o cortejo que passa diante da câmera, louvando Nossa Senhora Aparecida, em um dia absolutamente cotidiano, com velas e cantos. Um recorte do tempo mítico e das relações entre palavra, memória e permanência que perpassam todo o filme, e que constituem o grande ingrediente encontrado pelo diretor na sua liberdade pela busca e, sobretudo, na ética sentimental que se edifica na relação com os personagens. A câmera estática vê passar por ela essas pessoas e permanece ali, registrando aquele episódio do sertão. Quanto mais o cortejo se distancia, mais desfocado vai ficando aquele registro; entretanto, e somente por isso, ele ainda é uma imagem nitidamente forte, pois como afirmou Eduardo Coutinho ao longo da sua experiência de filmar, “o passado contado é muito mais intenso do que o passado vivido” (COUTINHO, 2014), porque a memória adiciona sentimentos à oralidade. Contudo, neste contexto do ser-tão, o método de documentar através do cinema também se torna um agente do contar.

A dualidade como uma característica da vida marca presença no instante seguinte do filme, por meio da personagem Maria Borges. Parteira, apaixonada pelo ofício de trazer vidas ao mundo, Maria diz que “*se chegar aqui e disser já já, ora se eu não vou! Vou!*”. A personagem relata uma vida muito simples, que cumpre como uma missão cotidiana, sem maiores expectativas, como se já pudesse prever o roteiro dos dias; são, assim, os coadjuvantes que pouco interferem na história, que mais observam o passar da vida, que ao fim e ao cabo se mostram mais capazes de grandes atos de generosidade diante da necessidade do outro. Ao longo da narrativa oral, encontramos muitas figuras semelhantes à Maria Borges, que socorre a todos sem nem perceber suas necessidades, “por que na diversidade da condição humana, com suas várias capacidades humanas, foi precisamente a vida que predominou sobre todas as outras considerações.” (ARENDDT, 1958. p.392)

Importante destacar aspectos sobre a prosódia da fala que acompanha os personagens deste filme, e que em alguns momentos nos desloca do entendimento

sobre o que está sendo dito por eles, trazendo para o espectador a sensação do desconhecido, de algo que está distante, mas que ao mesmo tempo nos desperta uma curiosidade em entender. Essa é uma característica muito comum do processo de formação cultural, sobretudo no cotidiano dos territórios rurais onde a oralidade é mais presente, uma vez que as palavras, como já apontamos, existem mais na sua estrutura original ou do que no seu significante mais objetivo. Este constitui um aspecto muito discutido no âmbito dos estudos sobre a tradição oral, visto que, durante um longo período, os responsáveis pelos registros das (assim denominadas) histórias do cotidiano transcreveram e modificaram as palavras que ouviam para o seu significado definido pela cultura letrada.

Quem nos faz refletir sobre esse processo é o personagem Zequinha Amador que, abordado por Rosa na primeira vez em que recebe o diretor e a equipe em sua casa, se mostra reticente sobre a proposta de uma conversa do cotidiano (ROSA, 2005). O personagem nega o interesse em participar, mais por desconfiança do que por falta de vontade, e Rosa serve como uma espécie de tradutora desta fala, uma vez que quase não entendemos o que Zequinha diz. Entretanto, do que ele murmura, entendemos como fragmento a frase “*precisa ser uma coisa polida, uma coisa mais ou menos*”, que é sua opinião sobre a entrevista solicitada por Rosa. Essa é a dimensão da veracidade como legitimação da sua história pois, por algum motivo, Zequinha sabe que ao narrar, ele precisa fazê-lo com o maior sentido de verdade possível, porque aquela é uma oportunidade singular. Mais adiante, sua fala reforça essa ideia, quando ele pergunta a Coutinho, “*Vocês são cineastas, são?*”, e sorri. A partir disto, está consolidada a relação entre eles, e Zequinha se transforma no contexto do filme. Tanto que, por meio dele, chegamos à Lice e Lica, suas irmãs: três pessoas em um mesmo contexto, compartilhando a mesma casa sob um ar de nostalgia, e que têm no bordado (Lice) e na poesia (Zequinha) uma forma de expressão subjetiva da vida. À Lica, que aparentemente é a mais velha entre os três, resta o silêncio, o gesto e um longo mergulho no abstrato, em um tempo que existe na particularidade de algumas pessoas que passam pela vida, mas sobre as quais nunca sabemos de fato o que pensam e sentem. Os três irmãos são mapeados “com sutileza pelo cineasta, tais vestígios compõem um painel” (RODRIGUES. 2012 p.159) de fragmentos intensos de uma subjetividade ora materializada, ora narrada e ora gestualizada. Essas características são impossíveis de serem fixadas pela tradição letrada, cabendo ao cinema registrá-las. Assim, “a abordagem certamente não esgota as potencialidades da imagem em movimento, mas busca pensar fatores preponderantes no uso social

dessa imagem, tendo como referência a dimensão da “tomada”. (RAMOS, 2005. p.159)

O plano seguinte, do boiadeiro tocando o gado na imensidão de um pasto que é o seu quintal de casa, com um céu azul baixo e cortado por nuvens branquíssimas, mostra a dimensão da importância do cinema também no campo da fruição estética e, conseqüentemente, da arte e dos contextos da cultura para a formação de olhares que desconstróem estereótipos, ao revelarem uma realidade distante. Para Canclini:

Talvez, uma das funções da arte seja, como disseram os surrealistas, manifestar no real o maravilhoso. Mas, pensamos também que uma das tarefas básicas da arte latino-americana atual é descobrir no maravilhoso o real. (1984, p.04)

Chegando na metade do filme, a narrativa apresenta novas relações e o diretor, agora mais íntimo daquele contexto, aborda de forma direta seus personagens. Conhecemos Tia Dôra, uma mulher do sertão, que estrutura sua narrativa através da vida como mãe e esposa, um dado inédito até aqui, uma vez que as mulheres que nos foram apresentadas antes apontaram perspectivas outras para além da estrutura familiar. Tia Dôra, entretanto, vestida de preto em referência ao luto pelo marido falecido há muitos anos, quando perguntada sobre a possibilidade de um novo casamento, responde que *“meu coração se trancou até o dia do juízo, pra casamento”*, contando a seguir a história da vida de trabalho pesado durante todo o período em que precisou sobreviver para criar as filhas, e ressaltando que preferiu trabalhar duro a depender de outro homem para seu sustento. Tia Dôra deixa registrada a força da mulher do sertão, e das estruturas familiares que compõem este modelo, reproduzidas ao longo da história social das classes populares, e encontrando na figura da mulher sua principal fonte de sustento. O diretor termina essa conversa com um plano aberto da personagem sozinha, sentada em silêncio, imagem esta que é a representação de uma grande parcela da sociedade brasileira.

À medida que os personagens ficam mais à vontade diante do documentarista, e a relação entre Coutinho e o sertão se intensifica, o ritmo do filme muda. Agora, o diretor não hesita diante do inesperado; ele e o aparato cinematográfico que o acompanha registram com familiaridade o espaço-tempo de Araças. Assim conhecemos Vermelha, que é parente de Tia Dôra. Vermelha está sentada na rede em uma posição lateral e é filmada nesse enquadramento durante todo o tempo da conversa. Ela sustenta uma fala direta, explicitando seus gostos e vontades, sendo a primeira que se mostra mais queixosa (por conta de uma insônia, entretanto, e não

pela sua condição de vida). O passado surge no relato como tendo sido muito bom, já o presente nem tanto. Quando perguntada, por Rosa, se gostaria que os filhos casassem, ela diz *“minha filha, dizia dos antigos, mais só que mal acompanhado”*, pois essa também é a sua condição. Quando Vermelha não ocupa mais a imagem, o filme mostra sua casa, em silêncio, do lado de fora, a partir de um plano aberto. Ela se complementa como parte do lugar; o elo construído entre a personagem e seu espaço é subjetivado pela solidão. “Quando a imagem é necessária, ela é maravilhosa.” (COUTINHO, 2009. p.09)

A ruptura provocada pelo surgimento do próximo personagem é intensa. Nato é um sujeito de muitas histórias, muitas andanças e muitos aprendizados; narrador eloquente dessas histórias, ele deixa uma infinidade de aprendizados para o diretor, que quase se perde na vastidão deste ser. Pelas palavras de Nato, *“ói, o homem vai pra um banco de colégio, ele aprende muita coisa, mas as coisas matuta, se aprende no campo, porque vai convivendo, vai vendo, vai aprendendo...”*. Tal perspectiva nos remete a Walter Benjamin, em suas análises sobre a natureza do bom narrador, nas quais ele destaca que uma de suas qualidades essenciais é o senso prático da vida cotidiana, que durante o processo narrativo configura-se como uma *dimensão utilitária*; podendo consistir “seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida - de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos.” (BENJAMIN, 1994. p.200), e este personagem - Nato - reúne todos os atributos acima em uma só fala.

Outro ponto de virada na narrativa, que se dá em consonância com as relações afetivas criadas, é proporcionado pelo depoimento de Neném Grande. Quando questionado por Eduardo Coutinho acerca de acontecimentos pontuais que compreende como parte dos hábitos dos sertanejos, o próprio personagem passa a citar outras pessoas como ponto de referência, para validar sua fala. Esse é um hábito muito peculiar dessa população, que legitima seus desejos de conhecimento a partir das referências trazidas pelo outro; é a memória coletiva que se ressignifica na tradição oral. O que é popularmente conhecido/narrado pela frase *“os antigos é que contam”* é carregado dessa experiência prática e mítica ao mesmo tempo, e que configura a memória coletiva como uma parte significativa daquelas construções socioculturais.

Revela-se bastante pertinente o jogo que a própria montagem do filme constrói a partir da ordem em que apresenta os personagens e suas histórias. Ora vemos um ser prático, objetivo, cheio de histórias e construções que acompanhamos, com as

quais nos divertimos, aprendemos e nos reconstruímos enquanto espectadores; ora vemos outra construção do ser, mais reflexiva, subjetivada, que arrasta o tempo por uma memória desgastada, por uma fala pausada, de quem escolhe a palavra para usá-la de forma certa. Este sertão é um microuniverso da vida cotidiana, comum a muitos brasileiros, cujos dias, às vezes, se apresentam como sendo mais acelerados, enquanto outros são mais naturalizados no *sensu comum* (ARENDR, 1958), cercados por acontecimentos ao mesmo tempo comuns e inimagináveis. Essa parcela da sociedade observa a vida e sua interferência diante dela se constrói de maneira muito mais forte nas microrrelações cotidianas, em comparação às grandes esferas sociais, que definem os valores culturais, entretanto são essas vivências carregam uma maior substância simbólica e emocional, que constitui a diversidade da formação sociocultural da sociedade como um todo. Analisamos a oralidade e a memória do ser no sertão, mas ela transpassa todas as esferas da subjetividade em cada um de nós.

“Mas é do homem que se trata! E o homem em si, quando será questão!? Alguém no mundo elevará sua voz?

Pois é do homem que se trata, em sua presença humana; e de uma ampliação do olhar aos mais profundos mares interiores.

Vamos! vamos! testemunho do homem!”  
(ASSOULINE, 2008. p.02)

“A necessidade de ser ouvido é a mais profunda, ou uma das mais profundas necessidades humanas” (COUTINHO, 2014); quem ilustra esta perspectiva é o personagem Zé de Souza, um senhor que se encontra sentado em uma cadeira de balanço, embaixo de uma árvore situada no meio de um grande terreno. Para o diálogo com Coutinho, Zé de Souza se comunica a partir das perguntas que Rosa escreve em um caderninho, pois ele tem uma deficiência auditiva e pouco enxerga. Quando fala, diz que passa a maior parte do tempo ali, e sua emoção é nítida ao perceber o filme como espaço para sua existência. No contexto de uma cultura/vivência cujo cotidiano se estrutura principalmente em torno da oralidade, a deficiência física se afirma como um lugar de isolamento. O dispositivo de “*O fim e o princípio*” é tão singular que, a despeito de Zé de Souza viver uma situação de aparente invisibilidade, sua importância narrativa é a mesma de todos os outros personagens que apareceram antes, pois o filme consegue capturar a essência do que é o sentimento da solidão para Zé, a despeito de sua suposta deficiência. A comunicabilidade humana encontra, neste documentário, muitas formas de recriar o

outro, e “pontua melhor a importância da construção simbólica realizada pelo cinema para a consolidação de determinadas imagens.” (MORETINN, 2012. p.20). Ao final da conversa, percebemos uma pessoa grata, que diz que *“o cabra que diz tudo o que sabe fica besta”* e vai embora. Mais uma vez, o inesperado perpassa o sertão e a câmera captura a imagem e o som de um carro de propaganda de remédio, que também anuncia um comício político, materializando em imagem carregada de simbolismo a história do sertão que Tia Dôra anteriormente havia narrado: *“de tudo no mundo há, de tudo no mundo existe.”* É em torno deste tudo que *“O fim e o princípio”* se constrói.

Esse tudo é ressignificado por Chico Moisés, 57 anos, um dos personagens mais jovens do documentário (sobretudo em comparação aos demais, que estão beirando os 90). Chico Moisés é desconfiado, possui um sorriso nervoso e, em seu discurso, alterna pausas e falas diretas. Desvia o olhar a todo tempo, como se procurasse as respostas fora do campo, talvez como forma de convencer a si próprio. Coutinho pergunta se ele tem algum sonho, e Chico Moisés concede uma das mais incríveis respostas do filme: *“em que significado, sonho?”* A partir daí, sua fala se torna mais solta, revelando uma pessoa descontente com a vida por conta da saúde, e apontando estranhamentos em ser *quente e frio* - sua forma de traduzir uma suposta instabilidade emocional, neste sertão em que as inquietações parecem nascer de uma eterna busca por equilíbrio. Porém, as inquietudes deste personagem possibilitam um amplo leque de leituras nas quais cabem muitos significados. Chico Moisés parece estar desconfortável diante da câmera e este sentimento pode ser interpretado em função das muitas ausências a que o sertanejo está submetido. O que este personagem não consegue verbalizar é parte de um sistema onde a exclusão é condição dada; neste cenário, o imprevisto determina quem sobreviverá. Para o método documental que Coutinho apreendeu como dispositivo fílmico desta narrativa, sua condição de um “mascate cultural”, como ele mesmo se define no início do filme, é algo transitório, mas para os habitantes no sertão este é um estado imutável. Esta é a grande angústia que Chico Moisés tenta expressar, e com a qual o diretor lida de forma tão generosa que consegue trazê-lo de volta várias vezes ao longo do filme. Os questionamentos são inúmeros: *“E quem é o mundo? Somos nós”*, *“Eu não vou mais, senão vou longe...”* e finaliza *“só disse o que aconteceu, o que não aconteceu não disse”*. O não dito é algo com que o diretor, assim como os espectadores, terão que lidar.

A câmera observa e registra a família de Rosa na cozinha, como que se inserindo neste cenário do cotidiano. No início do filme estavam todos do lado de fora como visitantes, e agora são parte do cotidiano dos personagens, como os amigos e a infinidade de pessoas que estão ligadas a eles por algum laço parental. O diretor opera em si algo que faz parte da esfera sentimental, não verbalizado, manifesto em uma pulsão de vida que opera justamente a partir dos sentimentos e que encontra um meio de existir através do processo fílmico, no qual tanto sua concepção da vida, quanto o cinema produzido por ele, se ressignificam em instantes. A lacuna do vazio para esta escuta sensível que Coutinho abre em si, é preenchida pela necessidade do outro, por “aquela coisa eu sei que foi bom, eu sei que foi um momento feliz, entende? E eu espero que o público que veja um dia, anos depois, veja e fale: Pô, é um momento feliz.” (COUTINHO, 2012)

O passeio feito pela câmera, acompanhando Coutinho e Rosa, no interior da casa, é de foro muito íntimo e nos conduz até a parte da frente do terreno, quando vemos Nato trazer um galão de água e exibir diante da câmera, como um troféu, uma conquista, em um momento de profundo lirismo, e que remonta à relação do sertanejo com a natureza.

Nos últimos dias de gravação Coutinho dedica um tempo para despedir-se dos amigos que fez durante as 4 semanas que habitou Araças. O diretor e a equipe já são percebidos como parte daquele lugar mítico. Coutinho acompanha Assis fazendo fogo com o “*boinho, porque pra trás não tinha fósforo, não*”. O afeto se verbaliza entre muitos desejos de felicidade e na esperança de revê-los “daqui um ano, quando o filme estiver pronto” (COUTINHO, 2005). Ao despedir-se, Antônia conta breves histórias do dia anterior. Vigário chega com o sol se pondo, e profere um dito popular, cedendo lugar na cena à Leocádio que, no seu misto de firmeza e fé, diz ser como o vento e faz uma série de indagações sobre crença, morte e lugares santos. O “até breve” de Coutinho é só mais um dia no longo escorrer dos tempos em Araças.

O adeus à Mariquinha é mais denso inicialmente, ela aparece pela primeira vez de pé, fumando um cachimbo Coutinho mostra a ela uma fotografia sua exatamente assim, de pé com seu cachimbo, mas o que mais chama sua atenção é a beleza do cachimbo. Quando o diretor se despede, eles estão dividindo o mesmo enquadramento, e Mariquinha lamenta profundamente o fim daquela relação de cumplicidade. “*É assim mesmo, Deus queira que nós ainda se veja*” ela diz, chorosa.

Por último, Chico Moisés, que na despedida parece ser outro personagem,, chega sorridente e falante. Performatiza o tempo todo diante da câmera e obriga ela a

se movimentar, mudando o enquadramento e dirigindo a ele mesmo a ação, a fala. Teatralizando afirma que “*e o que sei não disse, só fiz começar*”, fazendo do diretor um cúmplice. Chico Moisés é um dos filósofos do sertão, que pensa e repensa o mundo e os sentidos que ele produz, muito embora a vida cotidiana não dialogue com a suas expectativas. Mas a chegada do cinema e daquele “*peçoal que anda pelo mundo*” constitui uma forma de milagre, que traz para Chico Moisés outras relações emocionais e desperta certo sentido na sua condição existencial.

Os últimos minutos do filme são reservados ao retorno da família de Rosa, que na sequência em questão está almoçando e conversando, ecoando outra fala do diretor na qual ele sustenta: “aí é uma coisa que eu acho, que meus filmes vêm o mundo com olhar feliz. Todo o contrário do que eu sou e é por isso que são importantes pra mim” (COUTINHO, 2014). Eduardo Coutinho saiu em busca de pessoas que quisessem contar suas histórias para fazer um filme sobre o sertão, contemplando os mais diversos sentidos que essa experiência pudesse ter, mas o ser-tão que ele encontrou estava muito além do que poderia imaginar.

Vemos as coisas mesmas, o mundo é aquilo que vemos, fórmulas desse gênero exprimem uma fé comum ao homem natural e ao filósofo desde que abre os olhos, remetem para uma camada profunda de “opiniões” mudas, implícitas em nossa vida. Mas essa fé tem isso de estranho: se procurarmos articulá-la numa tese ou num enunciado, se perguntarmos o que é este *nós*, o que é este *ver* e o que é esta *coisa* ou este *mundo*, penetramos num labirinto de dificuldades e contradições. (PONTY, 2003. p.15)

O sertão de São João do Rio do Peixe, filmado por Eduardo Coutinho, constitui o fim e o princípio de coisas intangíveis, de sentimentos de um mundo que se configura pelas relações sentimentais construídas a partir da história do outro, e que irremediavelmente nos afeta. Esse lugar, entre lacunas que o cinema documentário deste realizador propõe, é o espaço e o tempo para o conhecimento de uma outra forma de existir no mundo, que vai além de um sentido objetivo estabelecido entre culturas. Este fim e princípio identificam que ser-tão é parte de um processo de abertura e relação humanística entre pessoas que encontram, nas suas diferenças em habitar o mundo, um lugar novo para gerar humanidades, que vão ressignificar o processo do existir como um todo.

O espaço, o tempo das coisas são farrapos dele próprio, de sua espacialização, de sua temporalização, não mais uma multiplicidade de indivíduos distribuídos

sincrônica e diacronicamente, mas um relevo do simultâneo e do sucessivo, polpa espacial e temporal onde os indivíduos se formam por diferenciações. As coisas, aqui, ali e agora, então não existem mais em si, em seu lugar, em seu tempo, só existem no término destes raios de espacialidade e temporalidade, emitidos no segredo da minha carne, e sua solidez não é a de um objeto puro que o espírito sobrevoa, mas é experimentada por mim do interior enquanto estou entre elas, e elas se comunicam pelo meu intermédio como coisa que sente. (PONTY, 2003. p.113)

O cinema do encontro, a arte da escuta, o método da entrevista, a ação da oralidade e os sentimentos da memória recriam, sim, uma nova contextualização sobre as histórias das culturas populares no sertão, ao mesmo tempo em que apontam a maneira mítica e humana com que essas pessoas vêm existindo ao longo de tempos imemoriais. A possibilidade do inexistente e do acaso que o diretor apontou como dispositivo fílmico gerou, para *“O fim e o princípio”*, um documentário onde a linguagem do cinema é reagrupada pelo eixo humano e potente da oralidade e de sentimentos que só puderam ser contados porque o cinema estava lá, (re) existindo.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Ao final deste trabalho, podemos considerar a história do cinema documentário brasileiro como uma fonte aparentemente inesgotável de análises sob as mais diversas perspectivas, sobretudo no que diz respeito às múltiplas possibilidades de reflexão acerca da formação brasileira, considerando as especificidades de nossos hábitos sociais, culturais, territoriais e artísticos. Desde o surgimento do cinema até os dias atuais, foram inúmeras as narrativas que nos contemplaram enquanto agentes socioculturais de nossa própria história, e que, pela via da diversidade cultural, (re)contextualizaram os processos de formação identitária do povo brasileiro. Isto porque, conforme discutimos ao longo desta pesquisa, a produção de sentidos por intermédio da linguagem do cinema, bem como todos os aspectos simbólicos que circundam sua realização, possuem como referencial a vivência humana, ressignificada ao longo do tempo, em contextos complexos e, sobretudo, a partir de diferentes percepções, sugerindo “sob as mais variadas óticas, um resgate das identidades nacionais e a possibilidade do conhecimento de assuntos diversos.”(RODRIGUES, 2010, p.63).

O cinema como manifestação artística sempre foi considerado um mecanismo potente de diálogo e representação. No contexto desta pesquisa, identificamos a maneira como as políticas de Estado utilizaram o documentário como instrumento para os mais variados fins e, sobretudo, para uma manutenção das relações de poder institucionalizadas, que se utilizaram da produção de filmes documentários como um meio de validação ideológica. No entanto, por mais que essas produções pioneiras tenham atuado como instrumento de governos com vistas a um suposto crescimento econômico a partir da exploração das riquezas naturais, atualmente estas mesmas

narrativas podem nos servir como um espelho para pensarmos as formas como nos (re)apropriamos desses recursos e, mais ainda, como instrumentalizamos as novas gerações a pensar de forma crítica a produção de imagens e representações ao longo da história (servindo, por exemplo, para nos situarmos geograficamente em nossos territórios e percebemos que estes passam por um extenso processo de expropriação). Com isso, o cinema de registro, denominados por muitos como primeiro cinema documentário, funcionaria como uma espécie de alerta sociocultural acerca das riquezas ambientais brasileiras, e da maneira como elas nos favorecem e nos identificam como país.

Visto que o foco de tais narrativas residia no registro de ações e atividades ligadas ao cotidiano, por sua vez transformado a partir de diversas inovações tecnológicas no âmbito da produção cinematográfica, este mesmo cotidiano se constrói sob o signo da realidade e do real, fazendo destes significantes sua estrutura subjetiva mais pulsante. Com isso, o título de “voz da verdade”, conceito sustentado por muitos realizadores, tornou-se um parâmetro na história do cinema documentário. Este modelo perdurou durante todo o primeiro ciclo do cinema documentário nacional, configurando uma espécie de tradição, e produzindo títulos ao mesmo tempo importantes para a compreensão de seus contextos culturais de produção, e que funcionam como sintomas dos mais diversos processos de hierarquização social. Esta dualidade do cinema documentário brasileiro vai se ampliar e tensionar novos horizontes narrativos.

Assim como todo processo artístico e cultural sujeito a hibridações diversas, também o cinema documentário vai, posteriormente, encontrar novos campos de expressão e produção de sentidos. Em um segundo ciclo desta história, portanto, os filmes passam a incorporar uma nova função, servindo como veículo educacional e informativo, e deixando de lado o caráter publicitário das primeiras produções. Esta “nova” função do cinema se consolida com a percepção (do Estado e, por extensão, dos realizadores), acerca da capacidade de convencimento a partir da imagem. Este período é caracterizado por um entendimento do cinema como instrumento para outras relações de poder, que vão influenciar os processos educacionais de uma parcela da sociedade, aí abrangendo as classes populares. Ressaltando a complexidade destas construções, este modelo vai favorecer a produção uma série de estereótipos sociais que vão intensificar, no decorrer da história, estigmas e preconceitos socioculturais.

No período em questão, as produções são financiadas quase que exclusivamente pelo Estado, por meio da criação de inúmeras iniciativas institucionais, das quais se destacam o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE); Associação Brasileira de Educação (ABE); Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (atual IPHAN); Museu Nacional de Belas Artes (MNBA); Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos (INEP); Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), entre outros, cujo objetivo era “educar” a população brasileira, em sintonia com as políticas públicas desenvolvimentistas que compreendiam a educação como um meio de saída da nossa condição “primitiva” e de entrada na “civilização”. Estes conceitos foram amplamente instrumentalizados pelo Estado Brasileiro a partir da Era Vargas (1930-1945), para definir a condição das classes populares e, posteriormente, as metodologias educacionais a elas direcionadas.

Com isso, o cinema documentário passou a exercer uma influência primordial nos contextos socioeducativos, apoiando sua produção, narrativa e estéticas em uma ideologia que visava a construção imagética de um Brasil “autêntico”. As noções de identidade brasileira e do cinema como instrumento ideológico impactaram significativamente o mercado de filmes documentários, ao mesmo tempo em que favoreceram o estabelecimento de novas relações entre a produção documental e as culturas nacionais, algo que se consolidará na geração seguinte.

Afinal, segundo Vargas, o cinema não era o livro de letras luminosas? Em suma, a principal intenção do cinema não é seduzir os nossos corações, mesmo que a sua intenção última seja seduzir nossas mentes? Afinal de contas, o caráter ideológico (mesmo que seja sob uma capa de pedagógico) do cinema deve -obrigatoriamente- passar pelo estético. Aliás este foi justamente o esforço do Cinema Novo: conciliar o ideológico com o estético. (NÚÑEZ, 2006. p.48).

A partir dos anos 1960, com a resignificação em torno do pensamento sobre o que era a cultura brasileira, novos posicionamentos diante destas questões socioculturais entraram na pauta principal do país, e também se manifestaram no âmbito da produção de imagens e narrativas audiovisuais. Esta foi a busca das gerações que se articularam em torno de movimentos como Cinema Novo, Cinema Marginal e Cinema de Resistência, nos quais a inovação estética, a busca pela originalidade e a crítica política, respectivamente, instituíram novos paradigmas para as produções. Neste contexto, o Cinema Novo e o Cinema Marginal assumirão um papel de protagonismo, uma vez que estes são produzidos por uma classe social com maior poder de influência diante dos mecanismos públicos de financiamento, e

sobretudo se comparados ao Cinema de Resistência, que foi essencialmente produzido nas periferias e subúrbios, em contextos marginalizados e cujo principal objetivo era denunciar a violência de Estado (este cinema, contudo, fomentou não só a produção de um vasto número de filmes, como também a criação de cineclubes que existem até hoje<sup>16</sup>).

Dentre os movimentos acima citados, o mais popular foi o Cinema Novo, por sua capacidade criativa de driblar a censura e de se reinventar em diferentes cenários. Os cinemanovistas vão promover o experimentalismo estético no âmbito da linguagem, e assim refletir sobre cultura, identidade, memória e a noção de povo brasileiro. Alguns diretores envolvidos neste processo de intercâmbio cultural e profissional, promovido como forma de conhecimento para o aperfeiçoamento das técnicas cinematográficas, destacam este período como sendo um dos mais diversos em termos de produção. O Cinema Novo também enfrentou a censura imposta pela ditadura civil-militar, que, a partir de 1968, com a instauração do Ato Institucional nº 5 (AI-5), assume sua forma mais crítica e violenta, impondo uma drástica redução de muitas atividades artísticas, dentre elas a produção cinematográfica de documentários, paralelamente à extinção dos movimentos artísticos.

Entretanto, muitos diretores encontraram formas alternativas de driblar a censura, e um desses caminhos se deu por meio da produção televisiva. Neste contexto, destacamos o surgimento efetivo do documentarista Eduardo Coutinho, nome atuante no contexto do Cinema Novo, e que encontrou no programa Globo Repórter sua principal fonte de experiência na realização de filmes para a televisão. Eduardo Coutinho é um dos documentaristas que propôs as mais inventivas renovações de linguagem para o cinema documentário no Brasil. Sua sensibilidade e capacidade de percepção acerca do outro são algumas das principais características que vamos encontrar em seus filmes, desde os primeiros projetos para o Globo Repórter (*Theodorico, o imperador do sertão, 1978*) até seu último documentário (*Últimas Conversas, 2015*)<sup>17</sup>.

O foco desta análise incidiu sobre o filme “*O fim e o princípio*” (2005), que traz o sertão nordestino, seus personagens e as histórias de vida de sua população como protagonistas. Refletir sobre o cinema de Eduardo Coutinho é perceber que as pessoas foram sua principal fonte de interesse, pois o ser humano, nas suas

---

<sup>16</sup> Para maiores especificidades ver ASCINE-RJ (Associação de Cineclubes do Rio de Janeiro)

<sup>17</sup> Importante ressaltar que o filme “*Últimas Conversas*” (2015) foi editado e finalizado por Jordana Berg e João Moreira Salles, material que o cineasta Eduardo Coutinho deixou inacabado.

contradições existenciais, sempre fascinou o diretor durante sua busca cinematográfica por histórias. O método constantemente desenvolvido por ele permite inúmeras leituras socioculturais e filosóficas que abarcam tanto o cinema como representação do real, quanto a sua capacidade subjetiva de reflexão. Adotando a ética como principal parâmetro de abordagem, Coutinho vai construir, a partir do interior da Paraíba (mais precisamente, da cidade de Araçás), uma representação sobre a função do ser simbólico, integrante de um tempo mítico e fundamental, na formação sociocultural do povo brasileiro. Os personagens de *“O fim e o princípio”* configuram o elo perdido entre as instâncias humanas e afetivas que nos formam enquanto sujeitos. A figura do sertanejo, que foi estigmatizada, ridicularizada e desumanizada, é resgatada neste documentário com grande dignidade.

Ao adentrar o sertão de São João do Rio do Peixe, segundo ele mesmo, como um mascate oferecendo seus olhos e ouvidos às pessoas para que elas contem suas histórias, Coutinho nos alerta sobre a urgência por um cotidiano com mais diálogo e abertura à diversidade. Protagonizar o outro ou, de acordo com as palavras do diretor, legitimar as pessoas através da escuta é uma das principais formas de interação humana, característica de uma cultura oral que perdeu espaço diante do protagonismo conquistado pelas culturas letradas e midiáticas. Neste trabalho, discutimos inúmeras questões acerca do cinema documentário de Eduardo Coutinho e da maneira como sua obra constitui o retrato e a voz de uma parcela da sociedade que movimenta, na vida cotidiana, a diversidade de quem somos enquanto país, mas que, paradoxalmente, não se enxerga como parte das narrativas hegemônicas, ou mesmo das culturas legitimadas como importantes.

Procuramos apontar a subjetividade da fala, a emoção dos encontros, o acaso configurado em linguagem, a diferença como compreensão dos tempos, para relacionar a experiência fílmica com a vida cotidiana, que pede urgência em nos escutarmos como sociedade. Talvez essa tenha sido a função máxima deste cinema e deste diretor, que se viu como um intermediário entre os diversos narradores que encontrou, e o cinema como arte da narrativa.

Finalizo este trabalho sob o signo da figura emblemática de Dona Mariquinha, que no seu diálogo com Eduardo Coutinho, falou, chorou, sorriu, fumou e redesenhou toda sua história para nos mostrar um ser-tão profundo e generoso. Vejo esta personagem como nós, os intelectuais populares que encontram no povo e nas culturas do cotidiano novos significantes e novas formas de nos (re) descobrirmos diversos.

## REFERÊNCIAS

ADES, Eduardo. *A 73 mil léguas da lua*. In: \_\_\_\_\_. *Jean Rouch. Eduardo Coutinho. O outro e eu*. Instituto Moreira Salles (org), 2009. 35-38.

ARENDET, Hannah. *A condição humana*. 11.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2010.

ASSOULINE, Pierre. *Henri - Cartier Bresson: o olhar do século*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.

CANCLINI, Néstor Garcia. *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Editora Cultrix. 1984.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CERNICCHIARO, Ana Carolina. *Boca do lixo e a escuta dos restos sob a história*. In: \_\_\_\_\_. *Eduardo Coutinho em narrativas*. Votorantim (SP): Provocare, 2016. 228p.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 3. ed. São Paulo. Editora Brasiliense. 1987.

BEZERRA, Cláudio. *A personagem no documentário de Eduardo Coutinho*. Campinas, SP: Papyrus, 2014.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRAGANÇA, Felipe. (org.). *Encontros / Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido: Tradição e transformação do documentário*. 1.ed. Rio de Janeiro. Azougue Editorial. 2004.

DELEUZE, Gilles. *A imagem movimento*. São Paulo. Editora Brasiliense, 1983.

DUBOIS, Phillippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FERNANDES, Florestan. *Mudanças sociais no Brasil*. 4.ed. São Paulo: Ed. Global. 2008.

GONÇALVES, Gustavo Soranz. *Panorama do documentário no Brasil*. Universidade Estadual de Campinas. 2006. Disponível em <http://bocc.ubi.pt/~doc/01/doc01.pdf>. Acesso em 12. mai.2018.

HEFFNER

LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2007.

LUNA, R. BOUILLET, R. BRAGANÇA, G. ADES, Eduardo (org.). *Curso de História do Documentário Brasileiro*. Rio de Janeiro, 2006.

MOURÃO, M. D. LABAKI, Amir. (org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas - SP: Papyrus, 2005.

NUÑEZ

PONTY, Maurice Merleau. *O visível e o invisível*. 4.ed. São Paulo. Editora Perspectiva, 2014.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. 2 ed. São Paulo: Summus, 2004.

OHATA, Milton. (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MARTINO, Luís Mauro Sá. *A compreensão como método*. Comunicação, diálogo e compreensão / Organiza-dores Dimas A. Künsch, Guilherme Azevedo, Pedro Debs Brito, Viviane Regina Mansi. – São Paulo: Plêiade, 2014. 309 p. Disponível em: [http://www.academia.edu/35351671/Comunicação\\_diálogo\\_e\\_compreensão](http://www.academia.edu/35351671/Comunicação_diálogo_e_compreensão). Acesso em 01. Mar. 2018.

MORETTIN, E. NAPOLITANO, M. KORNIS, M.A. (org.). *História e Documentário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Cinema Verdade no Brasil*. In:\_\_\_\_\_. Documentário no Brasil. Tradição e Transformação. 2 ed. São Paulo: Summus, 2004.

RODRIGUES, Donizete. *Património Cultural, Memória Social e Identidade: uma abordagem antropológica*. Universidade da Beira Interior. 2012. Disponível em: <http://www.ubimuseum.ubi.pt/n01/artigos.html>. Acesso em 24. Set. 2018.

RODRIGUES, Flávia Lima. *Uma breve história sobre o documentário brasileiro*. Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. 2010. Disponível em: <https://seer.cesjf.br/index.php/cesRevista/article/view/664/0>. Acesso em 20. Set. 2018.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo. Companhia das letras. 1995.

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e o documentário*. In:\_\_\_\_\_. Documentário no Brasil. Tradição e Transformação. 2 ed. São Paulo: Summus, 2004.

SILVA, M.C.C. MARTINEZ, M. AZOUBEL, Diogo (ed.). *Eduardo Coutinho em narrativas*. Votorantim (SP): Provocare, 2016. 228p.

XAVIER, Ismail. *Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna*. In:

## FILMES

7 de Outubro. Direção Carlos Nader. Coordenação de produção: Karolina Benevides e Kátia Nascimento. Rio de Janeiro. 2013. (60m.) digital. sonoro. color  
O fim e o princípio. Direção Eduardo Coutinho. Produção: Maurício Andrade Ramos, Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. Paraíba/ Araças. 2005. (110m.) digital. sonoro. color