

Estética da subtração: o lugar de autor no documentário de Eduardo Coutinho

Mariana Duccini Junqueira da Silva

Doutoranda em Ciências da Comunicação - ECA-USP

marianaduccini@uol.com.br

Resumo: Este artigo propõe uma análise da construção do lugar autoral, segundo uma perspectiva enunciativo-discursiva, em três documentários de Eduardo Coutinho: *Santo Forte* (1999), *Peões* (2004) e *O Fim e o Princípio* (2005). Para esta proposta, interessa-nos depreender de que maneira a autoria emerge, em vista de uma disposição de autoridade/autorização que se perfaz pela assunção de algo que, segundo as formulações de Jean-Louis Comolli, advém como possibilidade e, ao mesmo tempo, como risco do exercício do documentário: a emergência do real.

Palavras-chave: Eduardo Coutinho, autoria, *Santo forte*, *Peões*, *O fim e o princípio*

Resumen: Este artículo propone un análisis de la construcción del lugar del autor, según una perspectiva enunciativa-discursiva esbozada en tres documentales de Eduardo Coutinho: *Santo Forte* (1999), *Peões* (2004) e *O Fim e o Princípio* (2005). Para esta propuesta, nos interesa deducir de qué manera emerge la autoría, en vista de una disposición de la autoridad/autorización, lo que representa la hipótesis de algo que, según las formulaciones de Jean-Louis Comolli, se presenta como una posibilidad y, al mismo tiempo, es un factor de riesgo para el ejercicio del documental: la emergencia de lo real.

Palabras clave: Eduardo Coutinho, autoría, *Santo forte*, *Peões*, *O fim e o princípio*

Abstract: This paper proposes an analysis of the emergence of the authorial stance, according to an enunciative-discursive approach, in three documentaries directed by Eduardo Coutinho: *Santo Forte* (1999), *Peões* (2004) and *O Fim e o Princípio* (2005). We attempt to understand the operations which make feasible an author standard by dealing with the principles of both authorization and authority. This statement, in Coutinho's films, appears as an exercise which is developed, according to Jean-Louis Comolli's appointments, at risk of the real.

Keywords: Eduardo Coutinho, authorship, *Santo forte*, *Peões*, *O fim e o princípio*

Résumé: Cet article propose d'analyser la construction de la place de l'auteur, selon une perspective discursivo-descriptive, dans trois documentaires d'Eduardo: *Santo Forte* [Saint-Fort] (1999), *Peões* [Les pions] (2004) e *O Fim e o Princípio* [La fin depuis le début] (2005). À partir de ces exemples, nous chercherons à déduire comment l'auteur se constitue en s'appuyant sur une double disposition d'autorité et d'autorisation, et, ce qui se présente comme une possibilité, l'émergence du réel, constitue en même temps, selon Jean-Louis Comolli, un facteur de risque de l'exercice du documentaire.

Mots-clés: Eduardo Coutinho, auteur, *Santo forte*, *Peões*, *O fim e o princípio*

“Longe da ficção totalizante do todo, o cinema documentário tem, portanto, a chance de se ocupar apenas das fissuras do real, daquilo que resiste, daquilo que resta, a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita”

(Jean-Louis Comolli)

Para além de uma representação presumivelmente imediata de um dado da realidade, o exercício do documentário cinematográfico não se perfaz em vista de um alhures do mundo. Materialidade discursiva, o documentário releva dos tensionamentos de um *estar no mundo*, em que as posições subjetivas, as disputas por sentidos e as vontades de verdade (Foucault, 2002) são continuamente encenadas e reenencenadas – antes mesmo, legitimadas –, em vista da própria dinâmica das práticas sociais. Emergem, assim, o papel e o valor de uma verdade situada: por detrás da perspectiva instrumentalizante ou ingênua de objetividade, haveria um ponto de vista a ser documentado.

Tal ponto de vista, entretanto, não se estrutura de maneira unívoca, autocentrada, a não ser como efeito de sentido: enunciar(-se) pressupõe a ocupação de um lugar nas redes do discurso, valendo-se da autoridade que se institui, pelas práticas humanas, a partir mesmo desse lugar. O ato enunciativo, como instalação de um sujeito (“quem fala”), pressupõe, ainda, uma condição de reversibilidade (“com quem se fala”) e uma possibilidade de configuração de atores de enunciados, alheios ao viés interlocutivo do eu-tu (“de quem se fala”). Nenhum enunciado, além disso, pode circular de maneira independente de uma esfera de atividade social, posto que nenhum estrato dessa atividade prescinde de uma existência na linguagem. Nesse âmbito, cada campo social elabora/atualiza seus enunciados segundo convenções socialmente estabilizadas – formulação que Bakhtin (2008: 262) identifica à noção de gêneros do discurso.

Heterogêneos por sua própria constituição, os gêneros representam patamares, sempre reconfiguráveis, que garantem o sentido dos enunciados, em vista da legitimação deles em uma esfera social. Talvez seja apenas nessa perspectiva que se possa falar do cinema documentário sob a visada de um gênero discursivo, uma vez que, conforme relembra Comolli:

“As condições da experiência fazem parte da experiência. Ao abrir-se àquilo que ameaça sua própria possibilidade (o real que ameaça a cena), o cinema documentário possibilita ao mesmo tempo uma modificação da representação (...). Os filmes documentários não são apenas “abertos para o mundo”: eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo. Eles se entregam àquilo que é mais forte, que os ultrapassa e, concomitantemente, os funda” (Comolli, 2008: 179-70).

Na perspectiva desse autor, a instabilidade própria à experiência constituiria, portanto, a força expressiva e irreduzível do documentário. Algo que resta inapreensível adviria, assim, como a possibilidade e, ao mesmo tempo, o risco de se enunciar *dentro* desse gênero: a emergência do real. Da ordem do inominável, do não imediatamente simbolizável, o real diz respeito ao resto, ao que escapa ao alcance do sujeito. Falta ou dissimetria inconciliáveis, são da ordem do real o *continuum* totalizante (e

verdadeiramente ilusório), bem como a epifania do instante que desvanece. Na experiência analítica, o real é sempre o choque com alguma coisa, uma interrupção por meio da qual se remete ao sujeito aquilo que ele diz, o momento em que encontra sua própria fala enunciada, a exemplo do silêncio do analista (Lacan, 1953-2005: 45).

A dimensão essencialmente real do documentário, nesse viés, transcende – ao mesmo tempo em que antecede – o âmbito de uma intenção programática de leitura (Odin, 1984), uma instrução documentarizante baseada em uma realidade ontológica do referente (ou mesmo da densidade empírica do enunciador), do qual o filme adviria como testemunho. É precisamente nessa imbricação que se faz instigante pensar no estatuto da autoria nos filmes documentários: não mais sob a ótica da instrumentalização de um efeito de objetividade, mas, sobretudo, nas disposições em se lidar com esse real da ordem do inapreensível.

Importa, então, considerar a dimensão do encontro: relação suscitada pelo ato de filmar, de colocar em cena: emergência de uma *verdade do filme* – não anterior ou posterior a ele. É, portanto, em sua relação com a alteridade (genericamente denominada aqui de “objetos do filme”, à luz do célebre questionamento de Nichols, 2005: ‘O que fazer com as pessoas?’) que a instância autoral se estrutura. O potencial de autoridade/autorização tangente à autoria nos documentários será, neste percurso, analisado sob a perspectiva de um lugar que se ocupa, em função das motivações do gênero, conforme apresentado até aqui: de que maneiras o autor (ora entendido em sua compleição enunciativa) empreende um efeito de legitimação a partir da “calibragem” disso que resta, excede e não se presta a reduções – o real do filme?

Como objetos deste estudo, selecionamos os documentários: *Santo forte* (1999), *Peões* (2004) e *O fim e o princípio* (2005), de Eduardo Coutinho. A escolha faz-se em vista de duas especificidades principais. Tributários da filiação que considera uma verdade específica ao filme, não preexistente a ele, os trabalhos de Coutinho expressam o adensamento, no cinema brasileiro, de uma tendência que explicita o processo de realização como forma de se garantir um lugar e um propósito para o documentário – algo que se torna emblemático com a obra fílmica de Jean Rouch. Além disso, a diversidade temática entre os três filmes que constituem o *corpus* advém como um elemento favorável para pensarmos na constituição da autoria sob a perspectiva do tensionamento identidade-alteridade, sem que o assunto do documentário, por si, seja determinante nas modulações acerca do *outro filmado*.

Como eixo comum, os três documentários têm por base, no plano estético, a recorrência quase irrestrita à fala dos personagens, com poucas intervenções diretas do realizador – algumas dessas intervenções, efetivamente, prestam-se apenas a realçar a dimensão fática da comunicação, realçando o vínculo necessário à interlocução como própria condição documentária na obra de Coutinho. A opção por uma câmera prioritariamente fixa, enquadrando os entrevistados, viabiliza a possibilidade de que eles fabulem suas experiências, no intuito de construir uma *mise-en-scène* de si mesmos (Comolli, 2008: 53). Em vista disso, são freqüentes os longos planos “silenciosos”, em que as trocas puramente verbais não acontecem: forma de catalisar a aparição de um real que fende a cena, instaurando a verdade irreduzível que une o campo ao extracampo.

Em nome de uma análise da autoria sob o universo da enunciação, é necessário dizer, tais estratégias inferíveis nos documentários não podem ser pensadas sob a ótica ingênua de um certo arrefecimento do potencial de autoridade intrínseco ao lugar-autor. Reconhecendo-se na dinâmica autoral um inquestionável poder do *eu* que enuncia (em nosso caso, que sustenta a câmera, ainda que, por vezes, metaforicamente), trata-se de situar as escolhas desse sujeito enunciadador como artifícios de reconhecimento e estabilização de seu posicionamento, assim como de legitimação de um tipo específico de documentário. Nesse âmbito, tornam-se comuns as investidas auto-reflexivas, em que a própria condição de realização é tematizada como materialidade de conteúdo nos filmes.

***Santo Forte*: expressividade do que não se reduz ao olhar**

Abordando a diversidade religiosa brasileira, *Santo forte* (1999) tem como personagens alguns moradores da favela Vila Parque da Cidade, localizada na Gávea (zona sul do Rio de Janeiro). A origem do projeto refere-se à ocasião da missa celebrada pelo Papa João Paulo II, no Aterro do Flamengo, em 1997: o intuito era o de filmar os habitantes da Vila Parque da Cidade, que então assistiam à missa pela TV, apreendendo as reações e as fabulações deles. Em vista da expressividade do material captado, o projeto complexificou-se, o que estimulou o realizador e sua equipe a voltarem ao lugar para desenvolver o filme em questão.¹

Os 11 personagens que compõem o documentário narram experiências relativas a diferentes orientações religiosas. O método da entrevista, com a ritualização característica desse gênero (pergunta e resposta), engendra a participação dos atores sociais, modulado, entretanto, por poucas intervenções explícitas do diretor. A encenação da fala é, assim, matéria-prima das filmagens. Postos diante da câmera, os personagens instauram uma auto-representação suscitada pela especificidade do encontro, em remetência à figura autorizada do realizador, mas, além disso, aparentemente conscientes da dimensão do acontecimento fílmico: participam dele pelo reconhecimento de protocolos – sobretudo no que diz respeito à colocação em cena de um tom marcado pelo respeito em relação ao transcendente.

Trata-se de um respeito calcado na pretensa proximidade em relação a certas entidades religiosas. As personagens narram suas negociações com os “santos” – na maioria, entidades da umbanda –, ora pacíficas, ora conflituosas: exigem deles benefícios materiais e simbólicos, são por eles repreendidos (a exemplo de Carla, dançarina de boate que detalha as “surras de santo” que levara quando era adepta do umbandismo), têm experiências epifânicas relativas a incorporações (caso de André, que narra, emocionado, um contato com a mãe, já falecida, por intermédio da mulher dele). A experiência religiosa é, muitas vezes, figurativizada sob o signo da ambivalên-

1. Para um detalhamento destas informações, ver: Consuelo Lins, *O documentário de Eduardo Coutinho – televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2004.

cia: mais de um personagem se autodeclara “católico apostólico romano” – ou mesmo ateu – para, em seguida, abrir-se ao filme pela fabulação de suas estórias místicas partilhadas com entidades que, como os seres humanos, são conduzidas por suas paixões.

A instância autoral em *Santo forte*, longe de propor a superação dessa ambivalência, joga com ela como recurso estético-expressivo. São emblemáticos, nesse sentido, os (raros) planos de curta duração que trazem imagens populares de espíritos da umbanda, como as de pretos velhos. Prenhes de um silêncio denso, esses planos vêm entremeados às falas das personagens: momento em que a experiência fabulada chega a tal limite que as palavras se tornam insuficientes. O choque dos *interditos* atesta, pois, a emergência do real. É pela negação deliberada em se domesticar esse real – admitindo-se ultrapassado por ele – que o lugar-autor se estrutura: assim como nem tudo pode ser dito, nem tudo pode ser dado a ver. É notável que, além da estatuária umbandista, alguns espaços vazios também componham essas “imagens pregnantes”, perturbando a continuidade da fala das personagens pela instauração de um silêncio revelador. Marca de algo que não se retém via racionalidade, apenas se experimenta – como o encontro místico com o sagrado –, esse momento epifânico *está no filme*, é por ele provocado, mas, paradoxo radical, atravessa a materialidade fílmica, para além dela mesma.

A montagem visível, ao incorporar ruídos de diferentes naturezas, denota uma opção estética que, desarticulando o efeito de transparência, faz rememorar a todo instante o estatuto do documentário enquanto tal. Problematizando a níveis extremos a objetividade (reconhecidamente impossível pela instância autoral), o filme lança-se a estratégias auto-reflexivas, que englobam desde a presença explícita daqueles que enunciam o documentário (realizador, membros da equipe, equipamentos, alusão ao exercício da filmagem) até as formas de negociação mais evidentes com o *outro filmado*: o fato de cada entrevistado ter recebido R\$ 30,00 para participar do projeto, cedendo ao realizador o direito de exibição de imagem.

Essa explicitação da montagem é também tributária de figurativizações poéticas no documentário, para além de intervenções meramente pragmáticas que mostrem ao espectador “as regras do jogo”. Nesse sentido, cabe destacar a seqüência em que o personagem Alex canta uma música cujo refrão diz: “Saravá, seu Tranca-Rua, que é dono da gira, que é dono da rua”, seguida por um plano que acompanha os movimentos de pés que caminham pela mata.

Por uma disposição metonímica (relação de partes visando a uma totalidade), naturaliza-se a percepção de que o personagem teria seus caminhos guardados pelo Tranca-Rua, quando, então, a montagem desfaz esse efeito de parência, denotando que o personagem que anda pela mata não é Alex, mas Taninha, pai de Carla. A câmera então, alterna-se entre o plano médio e o primeiro plano, para dar conta da auto *mise-en-scène* do personagem. A expressividade de sua fala e de seu olhar modula uma trajetória de vida marcada por internações em hospitais psiquiátricos e pela falta de amigos, motivada pela desconfiança. É com um tom resignado que Taninha expressa sua devoção à umbanda (a despeito da condição de “católico apostólico romano”, tão repetida no decorrer do documentário), dizendo que “Todo mundo precisa de uma proteção na vida”. Esse efeito de sentido viabilizado pela instância autoral vem

reafirmar que, assim como a montagem fílmica, os caminhos em relação ao transcendente não são transparentes nem lineares: antes, mostram-se ambivalentes e mesmo dúbios, forçando-nos, muitas vezes, a percorrer as trajetórias (experiências sensitivo-sensoriais) de outrem, incorporando-as às nossas próprias crenças.

A cena final do documentário traz um plano-sequência de pouco mais de um minuto de duração, que se restringe ao espaço do quarto da personagem Thereza, na favela Vila Parque da Cidade. É a noite de Natal – e é também a última vez que os personagens vão aparecer, o que motiva um sentimento de despedida, algumas vezes insinuado pelo realizador.

A verdade situada, inerente ao filme, não há de ter outro destino senão o óbvio: desvanecer-se ao final do encontro, uma vez que é ele sua condição de existência. A câmera, então, varre o pequeno quarto em toda a sua extensão, explicitando a presença de bebês que dormem. O movimento é embalado pela música *Save me now*, de Andru Donalds, que alude a “um lugar onde nunca se esteve”, “falta de forças” e “salvação da profundidade das próprias paixões”. A câmera detém-se, finalmente, no enquadramento de uma mesa de cabeceira em que se situa, entre oferendas, a imagem de uma preta velha (várias vezes referencializada por Dona Thereza). Emergência última do real, a música é interrompida e o silêncio se adensa, levando ao espectador o estímulo sensorial que o remete para um “além-filme”: o mundo forçosamente inacabado que, tematizado pelo documentário, não acaba nele.

Peões: o símbolo reconduzido ao real

Peões (2004) tem como temática uma leitura das greves do ABC paulista, nos anos 1970-80, sob o olhar de metalúrgicos e ex-metalúrgicos autodenominados peões – muitos dos quais artífices dos movimentos grevistas. A narrativa tem como ponto de partida os dias em que o então sindicalista Luiz Inácio Lula da Silva emerge como liderança sindical, encabeçando um movimento de aproximadamente 140 mil grevistas, em 1979. No momento da enunciação do filme, 2002, o ex-líder sindical é então o nome mais cotado para assumir a Presidência da República no Brasil, o que efetivamente ocorre.

O documentário estrutura-se de maneira a instaurar a palavra dos personagens (anônimos que compartilharam com Lula o cotidiano de metalúrgicos e de atividades sindicais no ABC) por meio do estímulo da memória imagética. Postos em contato com imagens de arquivo, os personagens recompõem os vestígios deixados no corpo coletivo, redimensionando o papel histórico que desempenharam – bem como atribuindo uma significação muito peculiar ao que representava a chegada de Lula à Presidência naquele momento.

Aqui, de maneira um tanto diferente do que ocorre em *Santo forte*, a astúcia autoral é mais marcada no que diz respeito a colocar em marcha um projeto documentário específico: aquele de catalisar, no presente da enunciação, uma palavra relevante, que redimensione a experiência do passado. As perguntas do realizador, dirigindo as entrevistas, tornam-se mais freqüentes – a todo instante, ao que parece, ele

restitui à cena a importância de se rememorar “aqueles tempos”. Isso, entretanto, funciona como ponto de partida: o movimento de constituição identitária das personagens (o “ser peão”) emerge a partir de uma concomitância de temporalidades: o passado no presente, lido agora à luz das memórias individuais que, entretanto, projetam-se numa dimensão coletiva – a marca de autor nesse processo aponta para o fato de que tanto as lembranças quanto os esquecimentos são estatutos que se constroem nos meandros das relações sociais. Nesse sentido, advém o potencial simbólico dos documentos realocados em *Peões* (jornais e fotografias da época, assim como filmes consagrados sobre o cotidiano das metalúrgicas, a exemplo de *ABC da greve*, de Leon Hirszman, *Linha de montagem*, de Renato Tapajós, e *Greve*, de João Batista de Andrade).

Segundo a perspectiva lacaniana (1953/2005), o símbolo é um estatuto cuja propriedade vem do potencial humanizante: substituir em uma certa permanência o que teve lugar na experiência do homem. Por outras palavras, o símbolo é o testemunho de que “algo foi”, forma de engate de um sujeito em uma relação propriamente humana. Em *Peões*, o lugar-autor é desenhado por meio da prática de reconduzir esses símbolos a uma abertura do real: o dado de inefabilidade, o caráter inapreensível, que emerge na dimensão do acontecimento. É dessa maneira que os “restos”, aqueles fragmentos que não se reduzem, ganham compleição no processo de (re)construção de identidade das personagens.

Olhando uma foto de si nos idos de 1970, o ex-peão Avestil lança, em tom bem-humorado: “Esse cara parece comigo”, emendando, na seqüência, que, “quanto mais longe a história estiver, melhor vai ser para contá-la”. Eis um processo de identificação que se dá precisamente no desajuste entre o que o personagem foi e aquilo em que se converteu: verdade que só é possível em vista da realização do documentário. Paralelamente, o ex-metalúrgico Antônio alude a um caráter premonitório ao se reencontrar, no presente fílmico, com um jornal militante de época: em uma reportagem, ele diz estar preparado para ver o filho virar metalúrgico. A câmera detalha, então, sentado ao lado do personagem, o filho dele, George – também um metalúrgico. Nesse momento em que as pontas da vida se encontram, Antônio parece reavaliar sua atuação individual, rebatendo-a, mais amplamente, na temporalidade da História. Pergunta, olhando em direção à câmera, se há algum “*desmérito*” em ter um filho peão, assim como ele foi. O efeito de sentido imediato é o de uma euforização desse estatuto (outrora visto de maneira disfórica), uma vez que é latente no documentário a tensão positivada relativa à iminência de um ex-peão chegar, ineditamente na história do país, à Presidência da República.

Ainda que em *Peões* se explicita uma intervenção do realizador mais incisiva do que aquela que se verifica em *Santo forte*, a autoria se faz, igualmente, pela assunção aos pontos de deriva, a uma (meticulosamente calculada) falta de controle que, em termos radicais, poderia mesmo inviabilizar a produção do documentário. A rigor são essas as tomadas que reúnem maior expressividade estética na obra de Coutinho – por isso mesmo, a montagem muitas vezes é conduzida de forma que as seqüências finais do filme sejam estruturadas por esses “instantes de pregnância”.

É assim que o personagem Geraldo – sabendo, por uma informação do próprio diretor, ser o último dos entrevistados do projeto – narrativiza sua própria identidade

como peão (sem desvinculá-la da amplitude do momento histórico pelo qual passa o Brasil no fim de 2002). Diferentemente da estória fabulada por Antônio, Geraldo não quer para nenhum dos dois filhos a vida que teve para si. Essa revelação existencial é inextricável, no documentário, da própria idéia do que é ser peão, enunciada pelo personagem. “Peão é aquele que roda”, diz, referindo-se ao fato de que esses trabalhadores muitas vezes devem se deslocar em busca de melhores oportunidades. “Peão é aquele que bate cartão, que tem que cumprir horário”, reelabora, em termos de uma definição mais abrangente.

Refletindo a própria condição, o personagem se cala. Um primeiro plano mostra a tensão de seu semblante. Na superfície do filme, esse silêncio – que dura aproximadamente 20 segundos – assume um sentido de angústia. Opção autoral, o realizador não rompe a tensão: silencia também, levando-a ao paroxismo. É nesse impasse que a alteridade se assume em seu aspecto irredutível, pois o personagem decide quebrar o silêncio, assumindo ele mesmo uma posição autoral. Com a pergunta “Você já foi peão?”, dirigida a Coutinho, Geraldo devolve o olhar e desestabiliza a relação sujeito-objeto (nunca assumida em sua linearidade, diga-se, pelo realizador).

O Fim e o Princípio: radicalidade do acaso

A anti-roteirização absoluta é a premissa de *O fim e o princípio* (2005), documentário que se inicia, nas palavras do realizador, “a partir do zero”. Sem nenhum tipo de pesquisa prévia, a equipe se dirige ao sertão paraibano em busca de uma comunidade rural que a aceite – ao mesmo tempo em que se explicita a necessidade de a equipe também gostar dos personagens. Percebe-se, assim, que a contingência do real é, neste filme, elevada à condição estrutural. O próprio realizador reconhece, de saída, o risco que o projeto representa. Por isso, admite mesmo a possibilidade de o documentário tornar-se metalingüístico, tematizando o próprio processo de busca.

Sobrevém, então, algo ainda mais complexo: o assentamento da posição-autor segundo a crença radical de que os sujeitos envolvidos no processo fílmico disjungem dos indivíduos empíricos – o investimento deliberado em um projeto feito “às cegas” só teria justificativa em vista da assunção epistemológica de uma verdade própria ao evento fílmico (não exterior a ele).

Após recorrer ao auxílio de Rosa, professora primária e agente da pastoral da saúde da comunidade de Araçás, à procura de bons personagens, o documentário muda de direção. Os próprios parentes de Rosa, que há mais de um século habitam o lugar, serão os objetos das filmagens. É assim que a própria comunidade passa por um processo de personificação: ainda que as subjetividades intrínsecas a cada indivíduo que se auto-encena sejam acolhidas segundo seu valor de verdade, é na dimensão do conjunto que se dimensiona o lugar da alteridade. O exercício da autoria, assim, aparece na tessitura do que Renov (1993) chama de “embedded narratives” – em sentido literal, as “narrativas embutidas”, que passam a constituir um mundo à parte no universo do documentário (sem dele se desvencilhar). Uma vez que o filme, por princípio, prescinde de um tema específico (ao contrário do que se verifica tanto

em *Santo forte* quanto em *Peões*), as fabulações subjetivas, qualquer que seja sua disposição, passam a ser revestidas com o valor da verdade fílmica.

O documentário encerra um teor poético na medida em que dá a ver um mundo cujo desaparecimento, em vista de sua fragilidade, é iminente: tanto pelo fato de as personagens, em sua maioria, serem bastante idosas, quanto pela premência de as tradições orais e as crenças serem parcialmente desarticuladas em vista de um processo urbano-industrial tido como inexorável (algo que, no filme, se expressa em signos como antenas parabólicas e um carro de som utilizado em comícios políticos). *O fim e o princípio*, entretanto, advém como um indício de resistência: a despeito da ameaça das tradições, respeita-se a conformação do *outro filmado* naquilo que ele traz de essencialmente próprio. Nesse âmbito, as peculiaridades de cada indivíduo são postas em cena segundo sua dimensão existencial.

É assim que Chico Moisés, de personalidade arredia e desconfiada, praticamente se nega a falar, mas, aos poucos vai se abrindo ao filme. O personagem mostra toda sua frustração em relação ao transcendente ao ser perguntado sobre ter ou não ter um sonho, ao mesmo tempo em que parece buscar refúgio ou resposta na autoridade do realizador, perguntando a ele se acredita em sonhos. Outro exemplo dessa procura emerge com Leocádio que, de forma muito semelhante, dirige três vezes ao diretor a mesma pergunta: “O senhor acredita em Deus?”. De forma coerente a uma posição de autor que estrutura o sentido de filme em uma relação eu-tu tão equivalente quanto possível, o realizador diz não saber a resposta, ainda que admita que seria bom acreditar na existência divina.

Zé de Sousa, cujo problema auditivo o obriga a ler em um caderno as perguntas da equipe de filmagem, espera, no meio do sertão praticamente vazio, por algo imponderável – o personagem, cuja vestimenta o caracteriza como estando pronto para um compromisso inadiável, previne-se com dois chapéus (um que usa na cabeça e outro que assenta no joelho, por precaução). Metaforicamente, esse imponderável pode ser aproximado à morte – a “indesejada das gentes” do poema de Manuel Bandeira, que, quando chegar, encontrará “lavrado o campo, a casa limpa, a mesa posta – com cada coisa em seu lugar”. É com a metáfora da mesa posta – e ocupada – que o filme caminha para o fim. Antes disso, o realizador se despede das personagens, desfazendo um vínculo que teve lugar, simbolicamente, enquanto durou a produção do documentário. Projeta a volta para dali a um ano, reconhecendo, nas palavras do *outro filmado*, alguma inconsistência nessa perspectiva: “Daqui a um ano? Eu não garanto que *tô vivo*”, responde Chico Moisés. A mesa, então, vai se esvaziando aos poucos e o espaço vazio torna-se eivado do mesmo silêncio denso que atesta que o real anda à espreita: o real da vida e o real da morte.

Referências Bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. “Os gêneros do discurso”. In: *Estética da criação verbal*. 4ª.ed., 2ª.tiragem. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

COMOLLI, Jean-Louis *Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008.

DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*. 41.ed. São Paulo, Azougue Editorial, 2006.

FREIRE, Marcius “Jean Rouch e a invenção do Outro no documentário”. In: Doc On-Line - Revista Digital de Cinema Documentário – Documentário e Antropologia. n.3, dez.2007. http://www.doc.ubi.pt/03/artigo_marcius_freire.pdf.

Acesso:4/12/09.

FOUCAULT, Michel. “Quest-ce qu'un auteur?” In: *Dits et écrits*– Tome 1. Paris, Gallimard, 1994.

_____. *A ordem do discurso*. 8ed. São Paulo, Loyola, 2008.

LACAN, Jacques “O simbólico, o imaginário e o real”. In: *Nomes-do-pai*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2006.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho – televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2004.

MORIN, Edgard. “Chronicle of a Film”. In ROUCH, J. e FELD, S.

Cine-Ethnography/Jean Rouch. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, Papyrus, 2005.

ODIN, Roger. “Film documentaire, lecture documentarissante”. In: ODIN, R. e LYANT, J.C. *Cinémas et réalités*. Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 1984.

RENOV, Michael. “The truth about non-fiction”. In: *Theorizing Documentary*. New York/London, Routledge, 1993.

Filmografia

Santo forte (1999), de Eduardo Coutinho.

Peões (2004), de Eduardo Coutinho.

O fim e o princípio (2005), de Eduardo Coutinho.