

A close-up, black and white portrait of Humberto Perinelli Neto, an elderly man with white hair and a beard, looking slightly to the right. The background is black, and the image is framed by geometric shapes in teal and brown.

CINEMA e
PROCESSOS
FORMATIVOS

Humberto Perinelli Neto (org.)

pensar a partir de
Eduardo Coutinho



O conjunto de textos aqui reunidos expressam certa ode à inter/multi/transdisciplinaridade. Tratam-se de escritos oriundos de campos diversos do conhecimento científico e artístico, caso do Cinema, da Psicanálise, da História, da Educação, da Comunicação Social, do Ensino, das Ciências Sociais, das Ciências da Linguagem e das Letras. Ser objeto de atenção por prismas tão diferentes reforça a significância da obra de Eduardo Coutinho e as possibilidades de reflexão que desperta. Nesse sentido, uma vez mais essa coletânea dialoga com os pressupostos de Coutinho. Ao refletir sobre seus filmes, percebe-se que as fronteiras do saber sempre são esgarçadas, a ponto de muitos de seus analistas o associarem sua prática ao do entrevistador, antropólogo, psicanalista, lingüista, historiador e por vai. A multiplicidade de saberes era tão assumida por ele, a ponto de ser buscada em espaços sociais populares variados, como as periferias, o sertão, um condomínio e o chão de fábrica. Exposto os motivos em favor de uma escrita acadêmica sobre/com Eduardo Coutinho, trata-se de convidar o leitor a conferir, por conta própria, os modos como isso foi promovido nesta coletânea.



CINEMA E PROCESSOS FORMATIVOS



Processos Formativos

DIRETORES DA SÉRIE

Prof. Dr. Ana Paula Leivar Brancaleoni
(Unesp/FCAV)

Prof. Dr. Humberto Perinelli Neto
(Unesp/IBILCE)

Prof. Dr. Jackson Gois
(Unesp/IBILCE)

Prof. Dr. Ricardo Scucuglia
(Unesp/IBILCE)

Prof. Dr. Harryson Júnio Lessa Gonçalves
(Unesp/ FEIS)

COMITÊ EDITORIAL CIENTÍFICO

Prof. Dr. Adriano Vargas Freitas
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Prof. Dr. Alejandro Pimenta Betancur
Universidad de Antioquia (Colômbia)

Alexandre Maia do Bomfim
Instituto Federal do Rio de Janeiro (FRJ)

Prof. Dr. Alexandre Pacheco
Universidade Federal de Rondônia (UNIR)

Profa. Dra. Ana Cláudia Ribeiro de Souza
Instituto Federal do Amazonas (IFAM)

Prof.ª Dr.ª Ana Cléidina Rodrigues Gomes
Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA)

Prof.ª Dr.ª Ana Lúcia Braz Dias
Central Michigan University (CMU/EUA)

Prof.ª Dr.ª Ana Maria de Andrade Caldeira
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP)

Prof. Dr. Antonio Vicente Marafioti Garnica
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP)

Prof. Dr. Armando Traldi Júnior
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP)

Prof. Dr. Daniel Fernando Johnson Mardones
Universidad de Chile (UCHile)

Prof.ª Dr.ª Deise Aparecida Peralta
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP)

Prof. Dr. Eder Pires de Camargo
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP)

Prof. Dr. Elenilton Vieira Godoy
Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Prof. Dr. Elison Paim
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Prof. Dr. Fernando Seffner
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (FURG)

Prof. Dr. George Gadanidis
Western University, Canadá

Prof. Dr. Gilson Bispo de Jesus
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

Profa. Dra. Ilane Ferreira Cavalcante
Instituto Federal do Rio Grande do Norte (IFRN)

Prof. Dr. João Ricardo Viola dos Santos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

Prof. Dr. José Eustáquio Romão
Universidade Nove de Julho e Instituto Paulo Freire (Uninove e IPF)

Prof. Dr. José Messildo Viana Nunes
Universidade Federal do Pará (UFPA)

Prof. Dr. José Sávio Bicho de Oliveira
Universidade Federal do Pará (UNIFESSPA)

Prof. Dr. Klinger Teodoro Ciriaco
Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR)

Prof.ª Dr.ª Lucélia Tavares Guimarães
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS)

Prof. Dr. Marcelo de Carvalho Borba
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP)

Prof.ª Dr.ª Márcia Regina da Silva
Universidade de São Paulo (USP)

Prof.ª Dr.ª Maria Altina Silva Ramos
Universidade do Minho, Portugal

Prof.ª Dr.ª Maria Elizabeth Bianconcini de Almeida
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP)

Prof.ª Dr.ª Olga Maria Pombo Martins
Universidade de Lisboa (Portugal)

Prof. Dr. Paulo Gabriel Franco dos Santos
Universidade de Brasília (UnB)

Prof. Dr. Ricardo Cantoral
Centro de Investigación e Estudios Avanzados del Instituto Politécnico Nacional (Cinvestav, México)

Prof. Dr. Rodrigo Ribeiro Paziani
Universidade do Oeste do Paraná (UNIOESTE)

Prof. Dr. Sidinei Cruz Sobrinho
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense (IFSUL/Passo Fundo)

Prof. Dr. Vlademir Marim
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Prof. Dr. Wagner Barbosa de Lima Palanch
Universidade Cruzeiro do Sul (UNICUSUL)

CINEMA E PROCESSOS FORMATIVOS

PENSAR A PARTIR DE EDUARDO COUTINHO

Organizador

Humberto Perinelli Neto



Diagramação: Marcelo A. S. Alves

Capa: Ana Carolina de Moraes Godoi



A Editora Fi segue orientação da política de distribuição e compartilhamento da Creative Commons Atribuição-Compartilhamento 4.0 Internacional https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR

O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.

Essa obra foi objeto de avaliação por pares.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

PERINELLI NETO, Humberto (Org.)

Cinema e processos formativos: pensar a partir de Eduardo Coutinho [recurso eletrônico] / Humberto Perinelli Neto (Org.) – Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2022.

346 p.

ISBN: 978-65-5917-600-7

DOI: 10.22350/9786559176007

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. Cinema; 2. processos formativos; 3. Eduardo Coutinho; 4. Estado; 5. Brasil; I. Título.

CDD: 370

Índices para catálogo sistemático:

1. Educação 370

"Só se pode subverter o real, no cinema ou alhures, se se aceita, antes, todo o existente, pelo simples fato de existir."

(Eduardo Coutinho)

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| PREFÁCIO | 11 |
| FAZER CINEMA NO “VÃO” E REINVENTAR(-SE) <i>Rodrigo Ribeiro Paziani</i> | |
| APRESENTAÇÃO | 21 |
| POR UMA ESCRITA ACADÊMICA SOBRE/COM EDUARDO COUTINHO <i>Humberto Perinelli Neto</i> | |
| 1 | 33 |
| PERSONAGEM-ENTIDADE: O DUPLO RELIGIOSO E CINEMATOGRAFICO EM SANTO FORTE <i>Vanda Fortuna Serafim</i> <i>Gabriella Bertrami Vieira</i> | |
| 2 | 63 |
| A VIDA MEDIADA PELA FÁBRICA: NOÇÕES DE TEMPO, FAMÍLIA E TRABALHO EM PEÕES <i>Luana Vitorino Sampaio Passos</i> | |
| 3 | 85 |
| FABULAÇÕES, MEMÓRIA E TEMPO NO FILME O FIM E O PRINCÍPIO <i>Eva Aparecida de Oliveira</i> | |
| 4 | 112 |
| PENSAR A MÚSICA NO ENSINO FUNDAMENTAL I (ANOS INICIAIS): CONTRIBUIÇÕES DO FILME AS CANÇÕES PARA ORGANIZAÇÃO DE PROCESSO FORMATIVO <i>Humberto Perinelli Neto</i> <i>Ricardo Scucuglia Rodrigues da Silva</i> <i>Diogo Garcia Cunha</i> | |
| 5 | 138 |
| AINDA NÃO SEI O NOME, NEM O CHEIRO E NEM O GOSTO DAQUILO QUE NOMEIAM POR MIM <i>Ana Paula Leivar Brancaleoni</i> | |

6

163

ENSINO E CINEMA NO BRASIL: REFLETIR SOBRE ESSE DIÁLOGO, A PARTIR DAS DÚVIDAS E INQUIETAÇÕES COUTINIANAS

Humberto Perinelli Neto

7

206

O FIO DA MEMÓRIA: EDUARDO COUTINHO E SUA COSTURA DA AFRO-BRASILIDADE NOS 100 ANOS DA ABOLIÇÃO

Anna Paula Soares Lemos

Rafael Garcia Madalen Eiras

8

233

ITINERÁRIOS DE UM CINEASTA PELOS FESTIVAIS AUDIOVISUAIS

Juliana Muylaert

9

261

REFLEXÃO SOBRE A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E SEU PAPEL NA DINÂMICA SOCIAL: UM PASSEIO POR EDIFÍCIO MASTER

Hebe Vetter Cardoso

10

305

O DISPOSITIVO FÍLMICO DE JOGO DE CENA

Igor Miguel da Silveira Rosa

SOBRE @S AUTOR@S

342

PREFÁCIO

FAZER CINEMA NO “VÃO” E REINVENTAR(-SE)

Rodrigo Ribeiro Paziani

“Querer mudar o mundo com o cinema é uma utopia maluca, mas tudo bem, cada um pode ter a sua. Agora, querer mudar o lugar e as pessoas que você está filmando, isso é de uma arrogância e de um autoritarismo absurdos. De toda maneira, para mudar o mundo, é preciso antes conhecê-lo”. In: COUTINHO Apud LINS, 2004, p. 95.

Aprecio essa afirmação de Eduardo Coutinho. Numa curiosa (ou deliberada?) inversão da tese onze de “A ideologia alemã”, de Marx e Engels (2009)¹, Coutinho parece (-nos) alertar para uma necessidade humana que “rugia” (e ruge) à sua (nossa) frente: a de conhecermos o “mundo” – fato indissociável, em seu universo de cineasta, da preocupação com “o lugar e as pessoas que você está filmando”. Afirmação, aliás, deveras atual.

Rejeitando a crença de que ao cinema caberia “transformar o mundo”², Coutinho preferiu o desafio de conhecê-lo (no plural). Um conhecimento indiciário, mutante, “selvagem”, nada profundo, e por isto mesmo inseparável das experiências narradas pelos/com os personagens. Conhecer despido de arrogância, avesso a autoritarismos e quaisquer paixões totalizadoras. Conhecer próximo da relação

¹ Tese derradeira da obra: “Os filósofos apenas *interpretaram* o mundo de diferentes maneiras; o que importa é transformá-lo” (MARX, ENGELS, 2009, p. 122).

² Lembrete: o que jamais significou desacreditar ideais, sonhos e projetos transformadores narrados por indivíduos ou grupos sociais, com destaque para os deslegitimados pela mídia ou mesmo pelos intelectuais.

erotizada (numa sociedade deserotizante) com tudo o que fosse “fragmento”, “incompletude”, “inacabamento” – ou, como costumava dizer, seu desejo pelo “lixo”, pelo “precário”, pelos “restos”. Assertiva que recolocava o primado arendtiano (ARENDDT, 2006) da política a permear tanto as relações éticas em torno da liberdade de si e dos outros, quanto a pluralidade das condições humanas dos sujeitos com quem se encontrava para as conversas filmadas – “gentes” essas quase sempre ameaçadas pelas imagens sensacionalistas, espetacularizadas e estigmatizantes re/produzidas diuturnamente pela mídia hegemônica.

Nos seus mais de 50 anos de carreira, o homem de “sete faces”, conforme epíteto de recente obra de Carlos Alberto Mattos (2019) – estudante, ficcionista, repórter, documentarista social, cineasta de conversa, cineasta experimental, personagem – esteve diante, não poucas vezes, do desafio (quando não da necessidade mesma) de “saltar no vazio”, isto é, de tomar decisões éticas, estéticas e/ou políticas que, quase sempre, colocaram em risco o nascedouro das próprias criações – sim, por falta de recursos financeiros ou pela saúde em debilidade, mas, sem dúvida, pela inquieta disposição de reinventar criticamente o documentário, o campo cinematográfico e a si próprio como sujeito multifário.

Daí a afirmação, presente no título, de que Coutinho fez cinema no “vã”. Palavra ambígua, sei disso. Remete a certos signos aparentemente desconfortáveis – como “vacuidade”, “vazio” – mas, se articulados a uma dimensão ampliada – posto que também significa “inútil”, “sem valor”, “ilusório”, “falso”, destituído de “realidade” – acabam por evidenciar o modo coutiniano de pensar e produzir documentários: sob o “risco do real” (ou mesmo da ficção!), conhecer(-se) com o/no Outro, descortinar “restos” planando nas superfícies da

prosa linguageira de homens e mulheres “comuns”, “banais” (e tão extraordinários!), refigurar sentidos performáticos no interior de “verdades da filmagem”. Um longo e árduo processo (auto) formativo na qual Coutinho amadureceu e (nos) ofertou potencialidades “demasiadamente humanas” de subjetivação de sujeitos “históricos” – crítico acerbo que era de qualquer forma de “coisificação” – e propiciou uma chave de “leitura de mundo” onde real e imaginário, ficção e fabulação, vida e arte, pessoas e personagens nutriam a sua (e nutrem a nossa) consciência do inacabamento, da (auto) transformação, enfim, do desejo de “ser mais”, noção cara a Paulo Freire (2000).

Vistos de semelhante ângulo, os textos reunidos em “Cinema e processos formativos: pensar a partir de Eduardo Coutinho”, sob a organização do professor Humberto Perinelli Neto, produzem e partilham instigantes “vãos” por onde espraiam-se convites a um diálogo aberto, crítico e altamente qualificado com os “leitores-espectadores-leitores”. Provenientes de diferentes instituições de ensino superior e áreas do conhecimento, os autores convidados para esta oportuna empreitada portam um rico caleidoscópio de análises fílmicas e de “escutas sensíveis” – e reflexivas – de alteridades diversas e plurais presentes na filmografia coutiniana.

A começar pela primorosa apresentação, intitulada “Por uma escrita acadêmica sobre/com Eduardo Coutinho”, na qual o organizador – com galhardia e competência comprovadas em estudos e projetos envolvendo o cinema de Coutinho – não apenas desafia certos cânones antiacadêmicos sustentados (não sem certa razão) pelo cineasta, como reconhece na riqueza artística, cultural e, sim!, educativa de suas produções uma oportunidade para nós, tantas vezes fechados em círculos universitários, aprendermos a ativar nossas “escutas” na

direção de uma outra escrita acadêmica, em diálogo com o legado coutiniano, no que tange aos modos de conhecer os “mundos”, os sujeitos, as subjetividades que, pretensamente, queremos transformar (seja num filme, seja numa pesquisa).

Em “Personagem-entidade: o duplo religioso e cinematográfico em *Santo Forte*, primeiro capítulo da obra, Vanda Fortuna Serafim e Gabriella Bertrami Vieira problematizam uma temática prenhe de desdobramentos éticos e estéticos num dos documentários-marco de Coutinho: partindo da evidenciação da umbanda fazendo travessia nas narrativas das personagens, as autoras procuram descortinar uma “dupla natureza” imbricada na tessitura do filme, ao buscar “encontros” comunicacionais entre “seres de espírito” e seus duplos encarnados no Outro (dos narradores e do próprio dispositivo fílmico) de modo a não apenas expor a complexidade da cultura brasileira, quanto denunciar “a exclusão de pretos, indígenas e mulheres do processo civilizatório” multissecular no país.

No capítulo 2, “A vida mediada pela fábrica: noções de tempo, família e trabalho em *Peões*”, Luana Vitorino Sampaio Passos estabelece uma escuta sensível da “alma” coutiniana em *Peões*, através de três dimensões peculiares. Reconhecendo, de saída, os ingredientes forjadores da construção fílmica (sua distinção com *Entreatos*, de João Salles) e que em Coutinho não interessava a história das greves e da militância sindical no ABC paulista entre 1978 e 1980, a autora promove incursão pelos mundos dos trabalhadores e trabalhadoras do/no filme, evocadores de “atualização” (benjaminiana) das relações entre presente e passado, ao mesmo tempo impedindo qualquer tipificação do conceito de “peão” – explodida que é, por “Coutinho-Benjamin”, pelas

singularidades das memórias, experiências e sensibilidades públicas e privadas narradas pelas personagens.

O desafio de analisar a produção filmográfica de Coutinho pelo viés de um tríptico epistêmico segue viagem em “Fabulações, memória e tempo no filme *O fim e o princípio*”, capítulo de autoria de Eva Aparecida de Oliveira. Debruçando-se sobre uma dimensão alegórica cara a este filme de Coutinho – qual seja, “a narração e suas temporalidades” (outra vez, na senda de Benjamin) – Oliveira convida o leitor a compreender a estética temporal coutiniana pelo olhar da fabulação, dos “conteúdos de memória” e de determinados objetos compósitos de cenas do documentário. Através deste tríptico – lido nas filigranas de experiências temporais múltiplas e interseccionadas – a autora desvenda o objetivo do cineasta de tudo transformar em *imagem-tempo*, rompendo fronteiras entre real e imaginário.

Em “Pensar a música no Ensino Fundamental I (Anos Iniciais): contribuições do filme *As Canções* para organização de processo formativo”, Humberto Perinelli Neto, Ricardo Scucuglia Rodrigues da Silva e Diogo Garcia Cunha partilham significativas reflexões de natureza interdisciplinar em torno de *As Canções*, tendo por base ética, estética e epistemológica uma das grandes vertentes exploradas por Coutinho neste documentário: a “dimensão linguística-afetiva-memorial”. De posse de uma “tática” que se apropria sabiamente da altamente questionável Base Nacional Comum Curricular em vigor, em diálogo com os usos pedagógicos do documentário em tela – cuja força telúrica favorece a “construção de si” emocional e intimista por meio de experiências e performances musicais narradas pelas personagens ante a câmera – os autores explicitam as contribuições deste filme de Coutinho para processos formativos de cariz lúdico, sensível, autônomo

e crítico partilhado no campo das Artes nos anos iniciais do Ensino Fundamental.

No capítulo 5, intitulado “Ainda não sei o nome, nem o cheiro e nem o gosto daquilo que nomeiam por mim”, Ana Paula Leivar Brancaleoni traz a lume uma abordagem diferenciada de *Um dia na vida*. Apesar de reconhecer a decisiva contribuição do trabalho na Rede Globo em seu processo formativo, Coutinho jamais escondeu sua crítica à mídia hegemônica naquilo que ela porta de “banalização do mal” e destituição dos corpos midiáticos – especialmente os provenientes das camadas populares ou em situação de opressão e vulnerabilidade. Fundamentada em sólido alicerce psicanalítico, Brancaleoni desvela o olhar coutiniano em *Um dia na vida*, através de provocativo debate sobre o “absolutismo da linguagem da paixão”: nas superfícies dos discursos imagéticos veiculados por produtos e programas televisivos, desenrola-se um “grande baú de horrores” singrado pela estupidez, pela deserotização e pela opressão (de gênero, classe e/ou raça). Ante tal processo derrisório e mistificador, convida-nos a lutar contra quaisquer desígnios opressivos da linguagem da paixão em favor de uma necessária “re-erotização” dos corpos.

Não menos fundante e imprescindível é a ação de perscrutar relações entre cinema, ensino e processos formativos na história do Brasil, principalmente quando sabemos o quanto Coutinho opunha-se ao emprego desmedido de documentários em projetos e práticas pedagógicas. O que não significava uma rejeição. Esta foi a tarefa à qual incumbiu-se Humberto Perinelli Neto no capítulo 6, intitulado “Ensino e cinema no Brasil: refletir sobre esse diálogo, a partir das dúvidas e inquietações coutinianas”. Partindo de entrevistas concedidas pelo cineasta, Perinelli Neto não apenas analisa os usos político-pedagógicos

e culturais do cinema e produções filmicas em distintos contextos históricos (suas contradições e idiossincrasias), como partilha indícios e evidências de uma verve “educativa” nas assertivas e produções de Coutinho, enxergando em ambas modos de se repensar criticamente o ensino e os processos formativos a partir da filmografia legada pelo cineasta.

No capítulo 7, “*O fio da memória: Eduardo Coutinho e sua costura da Afro-brasilidade nos 100 anos da Abolição*”, Anna Paula Soares Lemos e Rafael Garcia Madalen Eiras dedicam-se ao objetivo de promover análise fílmica de um dos mais polêmicos documentários de Coutinho. Promovendo uma “fricção” de dois “momentos” presentes em *O fio da memória* – o da história e o da memória dos 100 anos da Abolição, a partir da trajetória e “restos” memoriais de Gabriel Joaquim dos Santos, artista semianalfabeto e filho de ex-escravos. Entre a exigida incorporação de “histórias oficiais” e a ação deliberada de criar fissuras abertas ao diverso, Lemos e Eiras reconhecem nesta produção de Coutinho táticas já presentes em outros filmes (como *Cabra marcado para morrer*), nas quais o cariz fragmentário da/s memória/s representam o “leitmotiv” de narrativas que podem explodir concepções deterministas ou historicistas. Ao tecerem um percurso crítico acerca das possibilidades de restituir e ressignificar fios mnemônicos do próprio filme, os autores reposicionam contribuições do documentário no tempo presente em torno do problema do “ser negro” no Brasil.

Quais as influências e contribuições dos circuitos de festivais audiovisuais na trajetória formativa do Coutinho documentarista? É o que passamos a conhecer no capítulo 8, “Itinerários de um cineasta pelos festivais audiovisuais”, de autoria de Juliana Muylaert. Partindo da premissa metodológica de que os eventos festivaleiros são

“plataformas de visibilidade que integram processos históricos e políticos de formação e disputa das histórias do cinema documentário brasileiro e mundial”, a autora esgrime “caminhos e descaminhos” experienciados por Coutinho em festivais de cinema desde os anos de 1980, com destaque para as recepções de três filmes paradigmáticos: *Cabra marcado para morrer* (1984), *Santo Forte* (1999) e *Jogo de Cena* (2007). Das seleções e premiações em diversos festivais, passando pela presença como “público, júri e debatedor”, até desaguar nas homenagens e no papel de articulador em edições de eventos, Muylaert descortina e partilha uma dimensão formativa de Coutinho pouco conhecida do grande público e dos círculos universitários.

Em “Reflexão sobre a experiência estética e seu papel na dinâmica social: um passeio por *Edifício Master*”, sua autora, Hebe Vetter Cardoso, realiza uma criteriosa análise em torno das relações simbióticas promovidas pela experiência estética no interior de práticas cotidianas e cinematográficas – tendo por elemento vetorial o “mergulho sensível na superfície” de Coutinho por entre as narrativas dos moradores de *Edifício Master*. Por meio de uma abordagem dialética da “experiência estética” – em diálogo consistente com Walter Benjamin, Jacques Aumont, Jorge Larrosa, Luigi Pareyson, Boaventura Santos e outros – Cardoso percebe argutamente como em seus documentários, e *Edifício Master* em particular, Coutinho soube refigurar experiências estéticas nutridas na peculiaridade dos relatos de diferentes (e contraditórios) personagens do edifício classe média carioca em modos de valorizar, por meio de “encontros sensíveis”, a pluralidade, a empatia e a emancipação social dos sujeitos filmantes e filmados.

A obra encerra-se com o capítulo 10, intitulado “O Dispositivo Fílmico de *Jogo de Cena*”, de autoria de Igor Miguel da Silveira Rosa. Seu

instigante texto alicerça-se numa consistente análise teórica do dispositivo fílmico para refletir as potencialidades do dispositivo coutiniano na fabricação dos jogos de *Jogo de Cena*. Com o olhar atento às contribuições de Consuelo Lins e Cezar Migliorin sobre as regras “arbitrárias” inerentes ao dispositivo em documentários, e ciente de uma mudança operada no método de Coutinho (as pessoas vinham aos lugares determinados), Rosa desnuda a natureza “relacional” cara ao dispositivo de *Jogo de Cena* (presente em outros documentários), constituída pela tríade espacialidade (palco), temática (teatralidade) e temporalidade (suspensão da passagem do tempo), que, se provoca no espectador um embaralhamento dos sentidos em meio às fabulações das “personagens-mulheres” (por efeito de montagem), porta uma reflexão ético-estética radical de Coutinho sobre as “potências do falso”, a performatividade das “verdades encenadas”.

Bem, feita as singelas considerações, é chegado o momento de sair de “quadro” e deslocar a “objetiva” para as múltiplas possibilidades abertas por uma obra propositalmente atravessada por sensibilidades, experiências e saberes em torno do legado cinematográfico deixado pelo grande cineasta. Oxalá ela possa instigar e promover outros encontros, não importando o tempo e a distância – pois “amigo é coisa para se guardar no lado esquerdo do peito”, como diz a linda canção de Milton Nascimento – e “coutiniar o que há de bom” (perdoe-me a paródia, Djavan!), valorizando as diferentes (e divergentes) escutas e ocupando os mais diversos espaços de debate, conhecimento e aprendizagens.

Sujeito que fez, como poucos, cinema no “vão”, Eduardo Coutinho reinventou (-se) e se tornou um esteio concreto para a germinação de novos e enriquecedores processos formativos. Libertas de rompantes autoritários e pendores fascistas – tristemente vicejados no país –, suas

produções fílmicas representam (no que contém de plurais em sua singularidade) um libelo artístico-cultural em favor de uma experiência democrática participativa, interativa, autônoma, crítica e multicultural.

Coutinho, presente!

Marechal Cândido Rondon (PR), agosto de 2022.

REFERÊNCIAS

ARENDETT, Hannah. **O que é política?** 6ª. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand-Brasil, 2006.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia:** saberes necessários à prática educativa. 14ª. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LINS, C. **O documentário de Eduardo Coutinho:** televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

MARX, K. & ENGELS, F. **A ideologia alemã.** São Paulo: Expressão Popular, 2009.

MATTOS, C. A. **Sete faces de Eduardo Coutinho.** São Paulo: Boitempo, 2019.

APRESENTAÇÃO POR UMA ESCRITA ACADÊMICA SOBRE/COM EDUARDO COUTINHO

Humberto Perinelli Neto

Todo livro tem uma história. Esse não é diferente.

Há alguns anos, venho me dedicando a pensar sobre a obra cinematográfica construída por Eduardo Coutinho, por conta de apreender sobre as lições que comporta, considerando a sua apropriação para o campo do Ensino. Isso implicou em assistir seus filmes, acompanhar suas entrevistas e palestras, bem como ler estudos e demais escritos que lhe foram dedicados. Tais esforços foram intensificados a contar de 2020, quando passei a me dedicar à Projeto Regular financiado pela Fapesp e que envolve diretamente certos filmes da obra de Coutinho.

Dos escritos, especificamente, pude notar três pontos. Existem bons trabalhos sobre Coutinho na forma de livros, embora ainda sejam poucos, considerando o tamanho e a qualidade de sua filmografia. No conjunto de livros, entretanto, há ausência de coletânea de textos acadêmicos dedicados ao diretor. Em contrapartida, pulularam na última década a produção de interessantes teses e dissertações a seu respeito, por parte de pesquisadores situados em campos e áreas diversas.

Aprofundando o terceiro ponto, cumpre registrar que o contato com essas pesquisas motivou a pensar na possibilidade de labutar numa empreitada capaz de resultar numa coletânea que congregasse, ao

menos, parte desses estudos acadêmicos sobre a obra de Coutinho. Existem livros qualificados que dispensaram atenção específica à cinematografia de Coutinho¹, mas nesse conjunto não constava uma coletânea formada exclusivamente por textos acadêmicos.

Coragem investida, inspirado na postura do próprio Coutinho, passei a procurar essas pessoas e a dizer sobre a importância de ouvi-las, por meio da recepção de seus textos. Disso resultou o livro que o leitor tem em mãos.

A sua maneira, portanto, essa coletânea reflete a crença de Coutinho no Outro. A maior parte d@s autor@s não se conhecia antes desse trabalho, daí ele ter se tornado motivo de encontro. Diante disso, a despeito de qualquer outro sentido atribuído sobre essa obra, reconhecer tal encontro me parece ser grande prova da tentativa sincera de produzir uma escrita acadêmica sobre/com Eduardo Coutinho.

Iconoclasta, poucas vezes Coutinho citou autores/pensadores com os quais buscava alimentar suas reflexões. Ele parecia manter uma distância crítica dos debates acadêmicos, dedicando-se a ler de modo autônomo autores como Walter Benjamin (especialmente), Pierre Bourdieu, Jacques Lacan, George Simmel, Gilles Deleuze, Theodor Adorno, Jacques Rancière, Jesús Martín-Barbero e Michel Foucault. Menos do que dizer sobre eles, Coutinho buscava testar as ideias que apresentam em seus livros nos filmes que dirigia, incorporando-as, portanto, à prática cinematográfica.

¹ MAGER (2020); MODENA (2013); OHATA (2013); LINS (2004); MATTOS (2003, 2019); BEZERRA (2014); BRAGANÇA (2008); ALTAMANN, BACAL (2017); LOPES, CIOCCARI, TAPAJÓS (2017); PENONI, KOGUT (2017); BERG, LINS, NADER (2017); ALBUQUERQUE, MELO (2017); MEDEIROS, CASTRO (2017); MAIA, NETO (2017); VALENTINETTI (2003); TORRESAN, GRUMBACH (2019); WERNECK, PEDROSO (2017); RIEPER, FALCO, BITTER (2018); RIEPER, FALCO, BITTER (2018); NOVAES, DA-RIN (2019); PIZZINI, FRY (2018).

Em algumas passagens, Coutinho verbalizou certas restrições aos acadêmicos/intelectuais, frisando que apresentavam comportamento marcado pela auto-referência, dificuldade para o diálogo e certa distância da realidade brasileira. Numa entrevista para um programa de TV afirmou: "Intelectual brasileiro costuma ter um ego realmente gigantesco, né?! Isso, pô, de artista à ensaísta!"² Já numa entrevista sobre sua obra, realizada no formato de documentário, questionou a falta de estudos sobre palavras empregadas pelo povo no dia-a-dia: "esse troço, que faz parte do nosso cotidiano, não entra no troço [se referindo as preocupações em torno de estudos acadêmicos], entende?!"³

A dúvida sobre a escrita também pode ser apontada como sendo um limite na relação estabelecida por Coutinho com a academia. Distante da valorização do conhecimento sob a forma de artigos, livros e capítulos - tão vivida pelos estudiosos/pesquisadores -, Coutinho apreciava a palavra contida na fala, na relação estabelecida com a oralidade, além, é claro, do discurso audiovisual, constituinte do cinema.

Em texto escrito no ano de 1992, Coutinho já afirmava desconfiar da escrita:

Colocado diante do compromisso de escrever quatro a cinco laudas sobre a questão do olhar no documentário cinematográfico e na televisão, sinto-me angustiado além da medida. Diante do papel em branco que exige ser preenchido por ideias e palavras, não conseguiria repetir as noções gerais que definem a televisão como o lugar específico do simulacro, do não olhar,

² Alberto Dines entrevista Eduardo Coutinho- Observatório da Imprensa. <https://www.youtube.com/watch?v=ZRY8hyffUgA>. Acessado em: 09/12/2021.

³ NADER, C. **Eduardo Coutinho, 7 de Outubro**. Brasil. 72 min. 2013.

da não contemplação, da destruição da memória, do imaginário e de qualquer experiência com o real. Mesmo se decidir escrever sob um ponto de vista estritamente pessoal, permanecem as dificuldades de escolher palavras e ideias num contexto abstrato, já que não conheço meus eventuais leitores. Em geral, acabo cedendo aos compromissos desse tipo e produzindo, arduamente, um texto que é uma “média” de minha opinião destinada a uma “média” de leitor previsível. Depois de completado o compromisso, sinto-me covarde, omissos, superficial, e rezo aos deuses para que não seja interpretado, compreendido através desses textos de compromissos, “médios”, sem sangue nem paixão.

[...]

Por isso, não fossem os compromissos inevitáveis, escolheria agora o silêncio. Ou, em último caso, a expressão oral, improvisada e precária por definição. (PARANAGUÁ, 2013, p.15-16 - grifos meus).

Não obstante, Coutinho dialogou com os acadêmicos. É possível localizar no Youtube participações suas na PUC/SP⁴ e na ECA/USP⁵, debatendo e palestrando. No que se refere à material escrito, registra-se entrevista colhida pelo CPDOC/FGV/RJ⁶, transcrição de mesa-redonda da qual participou com historiadores na PUC/SP (2003), bem como entrevistas concedida à Claudia Mesquita (2013), docente da UFMG, à Jane Paiva (2014), docente da UERJ, e à grupo de estudiosos da UFPE (FIGUEIRÔA et al, 2003). O prazer pelo conhecimento parecia seduzi-lo, acima de tudo.

⁴ A TV-PUC apresenta material inédito do cineasta Eduardo Coutinho conversa com J. C. Bernardet. https://www.youtube.com/watch?v=Y4nRyJ_sc-k. Acessado em: 03/12/2021. Íntegra da conversa com Eduardo Coutinho na PUC-SP em 27/04/2012. <https://www.youtube.com/watch?v=eLSMA4qZm34>. Acessado em: 03/12/2021.

⁵ Fragmentos da História: O Filme de Compilação - debate com Eduardo Coutinho sobre "Um Dia na Vida". https://www.youtube.com/watch?v=JtR4lspJo8I&list=PLP_uF-vdCKfPubZbJSyp6-nbJhFndQSB&index=6&t=4s. Acessado em: 03/12/2021.

⁶ Memória do Cinema Documentário Brasileiro: histórias de vida - Eduardo Coutinho. <https://cpdoc.fgv.br/memoria-documentario/eduardo-coutinho>. Acessado em: 03/12/2021.

Curiosamente, nota-se que os compromissos vivenciados por Coutinho com a academia foram, na verdade, eventos marcados pela palavra oral: entrevistas, mesa-redonda, debate e palestra. Coutinho não abria mão de produzir o conhecimento por meio do corpo, do presente, do diálogo, das esquivas, das convergências, da surpresa, enfim, de certa força erótica, constituída por encontros, como ele próprio admitia. Isso é o que também produzia, de modo especial, certas marcas epistemológica e estética em suas obras.

Eduardo Escorel, companheiro de trabalho e amigo de longa data de Eduardo Coutinho, ressaltou aspectos de sua forma de conversar com os entrevistados e, por conta disso, destacou o seguinte:

Eu não vejo muito o Coutinho com a disposição, digamos assim, de dialogar com o inimigo... que muito diretores têm essa propensão,... gostam desse embate, desse desafio, gostam de questionar, pôr contra a parede... há documentaristas notórios que tem prazer nisso. Esse não era o caminho dele. Acho que a gente até pode dizer... e ele mesmo chegou a se referir... é... como sendo carregados de um certo erotismo. E a partir disso, pode-se dizer que o que Coutinho buscava eram encontros amorosos, na verdade. Então, acho que a gente pode pensar nas conversas (Todas do Coutinho, mais da segunda fase) como conversas amorosas ou encontros amorosos... Numa situação até com certa tensão de fundo erótico.⁷

Outra desconfiança manifesta por Coutinho também o distancia dos acadêmicos, ao menos, de boa parte deles. Ele tinha pavor do saber instituído, socialmente reconhecido e legitimado. Não por acaso, ter endereçado constantes questionamentos à mídia hegemônica, ter evitado entrevistas de personalidades, bem como não ter incluído em

⁷ Bom conversador – Ocupação Eduardo Coutinho (2019). https://www.youtube.com/watch?v=XFokrgftSCk&list=PLaV4cVMp_ody1okOtFapy4u9xSg4xAK2B&index=4. Acessado em: 03/12/2021.

seus filmes comentários de estudiosos ou de outros sujeitos tidos e havidos como representantes do saber/conhecimento.

De modo simples e direto, com suas escolhas e recusas, Coutinho não abria mão de unir política, estética e epistemologia, como faz pensar João Moreira Salles, ao definir sua obra:

Nenhum cineasta tratou o efêmero com tanto desvelo. O cinema de Coutinho dedicou-se a reunir num conjunto de histórias fragilíssimas, oferecendo a cada uma delas aquilo que, em outros filmes e outras circunstâncias, elas não teriam: proteção. Nada mais frágil do que palavras ditas por quem não costuma ser escutado. Elas são bens percíveis por definição, coisas sem luz de eternidade, na expressão de Simone Weil. O cinema de Coutinho pode ser percebido como uma tentativa bem-sucedida de não permitir que elas desapareçam (SALLES, 2013, p.373).

Diante do exposto, pode-se afirmar que essa coletânea de textos apresenta dois predicados questionáveis por Coutinho. Trata-se de um conjunto de textos, portanto, de escritos, e cuja origem/preocupação é acadêmica. Vendo isso, poderia Coutinho valer-se de sua competência de entrevistador para lançar questionamentos como: "isso é bom ou ruim?". Desconcertante, a pergunta serviria para abrir caminhos de nossa fabulação, de modo a nos convidar a tratar mais do assunto, partilhando nosso entendimento de mundo.

Aceitando e movendo a conversa, sinteticamente, pode-se argumentar que os textos aqui abrigados visam estabelecer uma apropriação da mencionada erótica coutiniana, entendida como impulso que mobiliza rumo à curiosidade, à descoberta, aos espaços, daí a necessidade e o prazer de ouvir o Outro e o de pensar e pensar-se sobre/a partir de suas experiências. Tal abertura configura um ato

potente, cuja feitura nem sempre encontra possibilidade de ser tentada, como destaca o próprio Coutinho:

A necessidade de ser ouvido é uma das necessidades humanas mais profunda, senão a mais profunda necessidade humana... ser ouvido é ser legitimado!... em sua mediocridade... isso aí é extraordinário! Agora quem é que tá preocupado em legitimar o Outro? Tá preocupado em se legitimar?⁸

Carrear essa energia vital para os textos acadêmicos me parece ser, definitivamente, um bom motivo para a existência dessa coletânea e a forma de fazê-lo é diversa: alguns capítulos refletem acerca de aspectos da linguagem de alguns de seus filmes, outros exploram temas suscitados por eles, outros a recepção em torno deles, além daqueles que seguem as trilhas de suas dúvidas e inquietações.

Traço comum aos textos abrigados nesta coletânea é o entendimento do humano, a partir de certos aspectos. Memória, religiosidade, música, performance, ensino são pretextos/oportunidades para pensar sobre as pessoas e suas experiências, partindo do reconhecimento dos possíveis significados disso, configurando, assim, oportunidade de processos formativos, mesmo que sob o signo de tática incompletude, o que implica igualmente determinado tributo à Coutinho, uma vez que ele admitia: "Eu tenho fascinação [...] por tudo aquilo que é inacabado, por tudo que é impuro, por tudo que é... imperfeito, que é precário, entendeu?!"⁹.

Aberto às contingências da vida, procurava Coutinho fugir de esquemas objetivados, o que, muitas vezes, significou considerar a força do que denominava "acaso", quando da realização de entrevistas (caso

⁸ NADER, C. **Eduardo Coutinho, 7 de Outubro**. Brasil. 72 min. 2013.

⁹ Idem.

de partilhas feitas após o término de um encontro e ainda diante da câmera ligada) ou no trabalho de montagem (quando da decisão de estabelecer a sequência de entrevistados, por exemplo, com base na simples ordem de ocorrência dos encontros).

Pois bem! A sequência dos textos dessa coletânea traduz outro tributo ao diretor, visto que toma de empréstimo a maneira como se dava a organização da filmagem e da montagem de seus filmes. Isso porque os textos foram justapostos segundo o tempo de entrega por cada um@ d@s autor@s. Abdicou-se, portanto, da organização temática, em observância do cronológico ou de qualquer outro parâmetro de natureza objetivada. Assim, a sequência de textos busca, simplesmente, dar vazão ao movimento do coletivo, segundo os ritmos próprios de cada um@.

Em linhas gerais, os textos perfazem a construção de um arco constituído por interpretações que partem de *O fio da memória* e se projetam em direção aos últimos filmes de Coutinho, caso de *As Canções*. Trata-se, portanto, do que alguns estudiosos já definiram como segunda fase da obra de Coutinho, composta, ela própria, da fase de conversação e da fase de radicalização.¹⁰

Em comum, além de tratar de filmes de Coutinho, os textos agrupados nesta coletânea guardam em comum o desejo de serem políticos, no sentido grego do termo (“politikos”), o que significa reconhecer que pretendem discutir temas, ideais e situações

¹⁰ Na fase de conversação, Coutinho insistiu no registro de experiências de personagens anônimos, no relato de situações corriqueiras e aparentemente banais, mais repletas de significações políticas, sociais e culturais, além de inaugurar noção diferenciada de temporalidade, em que o passado é capturado no calor do presente, retroativamente, valendo-se, para isso, de postura minimalista quanto ao emprego de elementos constituintes da linguagem cinematográfica (roteiro, som, planos, posição da câmera, expedientes de montagem etc). Já na fase de radicalização, iniciada em *Jogo de Cena*, essas características permanecem, mas são incluídas outras: “posição mais cêntrica” do sujeito entrevistado, autonomia do discurso e incitação ao “desejo autobiográfico” (BERNARDET, 2013, p.627-635), assim comopor “levarem conta o espectador e colocá-lo no centro de suas reflexões” (LINS, 2013, p.375-388).

responsáveis por perfazer o social, delineando-o e configurando-o. Assim feito, atenta-se a outro pressuposto contido nas obras de Coutinho e por ele explicitado certa vez:

Esse é o centro da questão que geralmente a política ignora. Ela só faz diferenciação entre aquele que é politizado, que é militante, e quem não é. Mas 90% das pessoas do mundo estão sofrendo, vivendo todos os dias à margem de uma ideologia específica. Eu estou interessado nelas. E isso não é antipolítico, é simplesmente **chegar à política por outros meios**. (RAMIA, 2013, p.322 - grifos meus).

O conjunto de textos aqui reunidos também expressa certa ode à inter/multi/transdisciplinaridade. Tratam-se de escritos oriundos de campos diversos do conhecimento científico e artístico, caso do Cinema, da Psicanálise, da História, da Educação, da Comunicação Social, do Ensino, das Ciências Sociais, das Ciências da Linguagem e das Letras. Ser objeto de atenção por prismas tão diferentes reforça a significância da obra de Eduardo Coutinho e as possibilidades de reflexão que desperta.

Nesse sentido, uma vez mais essa coletânea dialoga com os pressupostos de Coutinho. Ao refletir sobre seus filmes, percebe-se que as fronteiras do saber sempre são esgarçadas, a ponto de muitos de seus analistas associarem sua prática ao do entrevistador, antropólogo, psicanalista, lingüista, historiador e por vai. A multiplicidade de saberes era tão assumida por ele, a ponto de ser buscada em espaços sociais populares variados, como as periferias, o sertão, um condomínio e o chão de fábrica.

Exposto os motivos em favor de uma escrita acadêmica sobre/com Eduardo Coutinho, trata-se de convidar o leitor a conferir, por conta

própria, os modos como isso foi promovido nesta coletânea. O desejo é que os encontros presentes neste livro (entre @s autor@s e del@s com Coutinho) suscitem outros encontros...

Primavera de 2021

REFERÊNCIAS

FILMICA

NADER, C. **Eduardo Coutinho, 7 de Outubro**. Brasil. 72 min. 2013.

BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, M. A. S; MELO, L. A. **Um dia na vida visto por**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

ALTMANN, E.; BACAL, T. (org.). **Santo Forte visto por**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

BARBOSA, F; GONÇALVES, M. A. **Moscovisto visto por**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.

BERG, J.; LINS, C.; NADER, C. **Últimas Conversas visto por**. Rio de Janeiro, 7Letras, 2017.

BERNARDET, J-C. Vitória sobre a lata de lixo da história. In: OHATA, M. (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.465-478.

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

CASTRO, F; MEDEIROS, L. S. **Cabra marcado para morrer visto por**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

COUTINHO, E. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade: In: OHATA, M. (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naif, 2013, p.20-47.

_____. O olhar no documentário: carta-depoimento para Paulo Paranaguá. In: OHATA, M. (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naif, 2013, p.15-20.

- FIGUEIRÔA, A. et al. O documentário como encontro: entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho. **Galáxia** (PUCSP), São Paulo, v.6, p.213-229, 2003.
- LIMA, M. R. P; JESSOUROUN, T; GRUNVALD, V. **Boca de lixo visto por**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.
- LINS, C. **O documentário de Eduardo Coutinho**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- LOPES, J. S. L.; CIOCCARI, M.; TAPAJÓS, R. **Peões visto por**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.
- MAGER, J. M. **Jogo de cena: história, memória e testemunho no documentário de Eduardo Coutinho**. São Paulo: Alameda, 2020.
- MAIA, J. M. E; NETO, S. **Seis dias de Ouricuri visto por**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.
- MATTOS, C. A. **Eduardo Coutinho: o homem que caiu na real**. Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, Portugal, 2003.
- _____. **Sete faces de Eduardo Coutinho**. São Paulo: Boitempo, 2019.
- MESQUITA, C. Fé na lucidez. In: OHATA, M. (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naif, 2013, p.237-250.
- MODENA, M. E. M. **Edifício Master: um estudo sobre face em entrevistas de cinema documentário**. São Paulo: EDUC/Fapesp, 2013.
- NOVAES, R; DA-RIN, S. **A família de Elizabeth Teixeira + Sobreviventes de Galileia visto por**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.
- OHATA, M. (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naif, 2013.
- PAIVA, J. Entrevista com Eduardo Coutinho. **Teias**. Rio de Janeiro, v.15, p.231-245, 2014.
- PENONI, I.; KOGUT, S. **Jogo de Cena visto por**. Rio de Janeiro, 7Letras, 2017.
- PIZZINI, J; FRY, P. **O fio da memória visto por**. Rio de Janeiro, 7Letras, 2018.
- RAMALHO, J. R; CARVALHO, V. **Volta Redonda, memorial da greve visto por**. Rio de Janeiro, 7Letras, 2017.

RAMIA, M. C. “Não quero saber como o mundo é, mas como está”. In: OHATA, M. (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify/Sesc, 2013, p.307-325.

RIEPEL, A; FALCO, A; BITTER, D. **Os romeiros do Padre Cícero visto por**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018.

SALLES, J. M. Morrer e nascer - duas passagens na vida de Eduardo Coutinho. In: OHATA, M. (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naif, 2013, p.365-375.

TORRESAN, A; GRUMBACH, C. **Babilônia 2000 visto por**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.

WERNECK, A; PEDROSO, M. **Theodorico, o imperador do sertão visto por**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

VALENTINETTI, C. M. **O cinema segundo Eduardo Coutinho**. Brasília: M. Farani Editora, 2003.

INTERNET

Alberto Dines entrevista Eduardo Coutinho- Observatório da Imprensa. <https://www.youtube.com/watch?v=ZRY8hyffUgA>. Acessado em: 09/12/2021.

A TV-PUC apresenta material inédito do cineasta Eduardo Coutinho conversa com J. C. Bernardet. https://www.youtube.com/watch?v=Y4nRyJ_sc-k. Acessado em: 04/12/2021.

Bom conversador – Ocupação Eduardo Coutinho (2019). https://www.youtube.com/watch?v=XFokrgftSck&list=PLaV4cVMp_ody1okOtFapy4u9xSg4xAK2B&index=4. Acessado em: 04/12/2021.

Íntegra da conversa com Eduardo Coutinho na PUC-SP em 27/04/2012. <https://www.youtube.com/watch?v=eLSMA4qZm34>. Acessado em: 04/12/2021.

Memória do Cinema Documentário Brasileiro: histórias de vida - Eduardo Coutinho. <https://cpdoc.fgv.br/memoria-documentario/eduardo-coutinho>. Acessado em: 04/12/2021.

1

PERSONAGEM-ENTIDADE: O DUPLO RELIGIOSO E CINEMATOGRAFICO EM *SANTO FORTE*

Vanda Fortuna Serafim

Gabriella Bertrami Vieira

APRESENTAÇÃO

O documentário *Santo Forte* (1999) é uma obra do cineasta Eduardo Coutinho (1933-2014), realizada em 1997, na comunidade Vila Parque da Cidade, Zona Sul do Rio de Janeiro. No mesmo dia das primeiras gravações na favela, ocorreu a Missa em celebração ao Segundo Encontro Mundial do Papa com as Famílias, realizada no Aterro do Flamengo, pelo, então, pontífice João Paulo II. Seus personagens são moradores desse local entrevistados pelo diretor, a quem contam suas experiências religiosas. As narrativas versam sobre diversas religiões e evidenciam os hibridismos e configurações religiosas no Brasil no final do século XX, permitindo analisar a construção da obra por Eduardo Coutinho, a partir do elo entre religião, cinema e história do Brasil.

Santo Forte apresenta sujeitos que, em sua realidade – moradores pobres de uma comunidade no Rio de Janeiro – fora das telas, são cerceados de seus direitos mais fundamentais, como moradia, saneamento básico, acesso à políticas públicas ou lazer. As desigualdades sociais históricas no Brasil, heranças do pacto colonial e de nossas bases racistas, apagam, silenciam e banem tais sujeitos, colocando-os às margens e, sempre que possível, não lidando com o que se coloca como um problema social. No documentário em análise,

porém, vemos um esforço de Eduardo Coutinho em pensar e lidar com essas populações. Elas são ouvidas e apresentadas a partir da narrativa cinematográfica que lhes dá rosto, corpo e voz. O amálgama entre as religiões presentes em *Santo Forte*, a nosso ver, é a umbanda, evidenciada sobretudo na relação entre os personagens do audiovisual e as entidades do panteão umbandista, a qual chamamos personagem-entidade. É possível, portanto, refletir sobre a maneira pela qual Eduardo Coutinho aborda a religião como chave de leitura para pensar o Brasil, especialmente no que concerne ao modo pelo qual o diretor traz a umbanda e suas entidades como possibilidade para pensarmos a sociedade brasileira através da narrativa cinematográfica.

A obra tem 83 minutos de duração, sendo a primeira sequência de cenas de *Santo Forte*, que compreende os seis minutos iniciais, uma espécie de prólogo ou anúncio, que introduz elementos emblemáticos (ou “padrões enunciativos”) para a compreensão da narrativa¹. A obra foi realizada com recursos da Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro/Secretaria Municipal de Cultura, através da Lei de Incentivo à Cultura e da RioFilme², na época vinculada à Prefeitura, sob a direção de José Carlos Avellar, e também com o investimento do Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP). A distribuição do documentário foi dividida entre a Funarte e a Riofilme, em VHS e nos cinemas. Para além disso, o filme foi selecionado e financiado pelo *Programa Rumos – Cinema e Vídeo*, do Itaú Cultural de 1998, na categoria “produção”.

¹ Trabalhos como os de Nathalie Almeida Hornhardt (2014), Cláudia Mesquita (2006), Giovana Scareli (2009), Consuelo Lins (2004) e Queiroz (2017) evidenciam essa impressão sobre a primeira sequência da obra.

² Empresa da Prefeitura do Rio de Janeiro vinculada à Secretaria Municipal de Cultura. Atuante nas áreas de distribuição, apoio à expansão do mercado exibidor, estímulo à formação de público e fomento à produção audiovisual, visando ao efetivo desenvolvimento da indústria audiovisual carioca. Disponível em: <http://www.riofilme.com.br/>. Acesso em: set. 2020.

O documentário gerou várias premiações a seu diretor, depois de um hiato de 15 anos (desde *Cabra marcado para morrer* (1984)), sem lançar um longa-metragem com exibição comercial expressiva nos cinemas. Entre eles, *Santo Forte* ganhou de melhor filme, roteiro, montagem, além do Prêmio da Crítica no Festival de Brasília (1999); o Prêmio Especial do Júri no XXVII Festival de Gramado de Cinema Latino e Brasileiro (1999); a Margarida de Prata, da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), (1999); o Prêmio para finalização do filme concedido pelo Office Catholique du Cinéma (OCIC) e Melhor filme brasileiro de 1999, pela Associação Paulista de Críticos de Arte e SESC (MATTOS, 2003). Além disso, é considerado um dos dez mais importantes filmes do contexto da retomada do cinema brasileiro (1994-2002).

Santo Forte perpassa o universo das crenças mediúnicas e afro-brasileiras, apresentando sob a lente de Coutinho, diversas experiências do religioso: catolicismo, neopentecostalismo, espiritismo, umbanda, entre outras. A diversidade religiosa que percebemos em *Santo Forte* sempre se colocou como um desafio, mas o que se evidenciou, na construção de nossa narrativa é que, apesar da presença dos hibridismos e dos entrecruzamentos entre várias religiões, a umbanda é a que perpassa todas as falas dos personagens, direta ou indiretamente. Assim, consideramos objetivo fundamental compreender a construção realizada por Eduardo Coutinho sobre a umbanda e suas entidades, a partir da obra.

A comunicação com as entidades e espíritos é a tônica do documentário. E se este nos traz uma sensação de proximidade e empatia com os moradores da comunidade, isso se dá em virtude da construção narrativa operacionalizada por Coutinho. Ao modo do olhar

do viajante de Hartog (1999), é o diretor quem *põe a coisa diante dos olhos*. Ao modo das fotografias de Pierre Verger, que apresentam o desconhecido universo da África e Brasil à Europa; Eduardo Coutinho, de forma séria, assertiva e necessária, apresenta o “Brasil aos brasileiros”.

Santo Forte é um dos poucos documentários que chegam a ser exibidos no cinema. No Brasil, as produções nacionais, em geral, têm dificuldades de se manter nesse sentido. Em se tratando de documentário, gênero marginal no campo cinematográfico, ir para o circuito nacional de cinemas é um grande feito. Quando pensamos seu contexto de produção, no qual o cinema brasileiro recupera o fôlego das produções, depois de uma de suas maiores crises, a obra se destaca. É o quinto filme mais visto do período da retomada do cinema brasileiro (1994-2000) e o documentário mais premiado do ano de 1999.

Quase cem anos depois, ao modo do cronista João do Rio, Eduardo Coutinho visita uma comunidade em uma favela do Rio de Janeiro para nos mostrar as religiões no Rio. Na obra de João do Rio as crenças de matriz africana e outras formas de religiosidades se tornam objetos de curiosidade etnográfica e apontam que “as religiões afro-brasileiras estão cheias de vícios que precisam ser abolidos, mais que isto, são fomentadoras destes vícios, e agridem ao ideal de civilização da capital da República, pois estão por toda a parte” (SERAFIM, 2014, p.190)³; entendemos que na narrativa de Eduardo Coutinho há mais um exercício de compreensão do que de julgamento do outro. Se em *As religiões no Rio* a referência aos africanos e seus descendentes se dá na terceira pessoa – são “eles” em oposição extrema a “nós” (SERAFIM,

³ SERAFIM, V. F. Crenças e religiosidades afro-brasileiras: uma análise comparativa dos escritos de Nina Rodrigues e João do Rio. *Rev. Hist. Comp.*, Rio de Janeiro, v.8, n.2, p.166-197, 2014.

2014), em *Santo Forte* costuram-se as crenças afro-religiosas, especialmente a umbanda, por meio de suas entidades, como uma chave de compreensão do Brasil. É o duplo, religioso e cinematográfico, que evidenciamos na leitura apresentada por Coutinho como elemento comum da cultura brasileira – a comunicação com espíritos. O documentário será analisado a partir do seu esforço em narrar essa comunicação com esse duplo.

Coutinho tensiona para compreender quais estruturas sociais são essas que permitem as diferenças de classe e raça, que criam situações existenciais cruéis, nas quais, muitas vezes, a única assistência encontrada por essas populações é ter “um santo forte”. As entidades da umbanda, também silenciadas, justamente evocam aspectos tão presentes e, ao mesmo tempo, tão rejeitados pela sociedade brasileira, daí serem relegadas ao silenciamento ou ao preconceito. No documentário, contudo, elas ganham voz, à medida que são narradas e lidas pelos personagens como uma realidade.

Dessa forma, alguns aportes teórico-metodológicos contribuem para a discussão que pretendemos realizar: François Hartog (1999), com os conceitos de “alteridade” e *thôma*; Bruno Latour (2002), por meio das discussões de “agnóstico” e do conceito de “crença”; dialogamos também com Edgar Morin (2011, 2014, 2005), nos utilizando das noções de *imprinting* cultural, noosfera, duplo e fotogenia, e por fim, trazemos as reflexões de Luiz Rufino (2019), pensando na decolonialidade e na encruzilhada.

Por *imprinting* cultural, devemos entender o determinismo que pesa sobre o conhecimento. Ele nos impõe o que se precisa conhecer, como se deve conhecer, o que não se pode conhecer. Comanda, proíbe, traça os rumos, estabelece os limites, ergue cercas de arame farpado e

conduz-nos ao ponto onde devemos ir (MORIN, 2005). O *imprinting* impede de ver as coisas diferentemente do que mostra. Mesmo quando se atenua a força do tabu, que proíbe, como nefasta e perversa, toda ideia não conforme, o *imprinting* cultural determina a desatenção seletiva, que nos faz desconsiderar tudo aquilo que não concorde com as nossas crenças, e o recalque eliminatório, que nos faz recusar toda informação inadequada às nossas convicções, ou toda objeção vinda de fonte considerada má (MORIN, 2005). Cabe ao diretor realizar o seu cinema do afeto e da escuta, permitindo desvendar camadas mais profundas da complexidade religiosa de cada indivíduo.

A partir de François Hartog (1999, p.101), pensamos na alteridade como a “ausência aparente de fronteira fixa”, e essas fronteiras podem ser culturais, econômicas, sociais, entre o espaço sagrado e o espaço profano etc. É possível descobrir em *Santo Forte* “uma retórica da alteridade em ação, de capturar algumas de suas figuras e de desmontar alguns de seus procedimentos, de reunir as regras através das quais se opera a fabricação do outro” (HARTOG, 1999, p.228)? Quando dizemos o Outro, estamos enunciando-o como diferente, e é a partir da instauração dessa diferença que se pode desenvolver uma retórica da alteridade, que constitui o operador da tradução, de levar o mundo que se conta ao mundo em que se conta, ou mais reuni-los.

Relacionamos também o conceito de *thôma* para investigar as operações de construção da obra por Coutinho. O que salta aos olhos de Eduardo Coutinho? O que a partir disso ele escolhe representar? Esse conceito, segundo Hartog (1999), pode significar maravilhas, curiosidades, algo de enorme beleza, excessiva raridade, de procedência extraordinária; *thôma*, sendo a tradução da diferença entre aquém e além, produz um efeito de realidade, como se dissesse: eu sou o real do

outro. O *thôma* é um procedimento para *fazer-criar*, desenvolvido pela narrativa (HARTOG, 1999). É visível o esforço e o empenho de Coutinho em captar, traduzir essa realidade da comunicação com espíritos.

A partir dos conceitos de “noosfera” e “seres de espírito”, abordados por Edgar Morin (2011), entendemos que todos os deuses existem realmente para os seus fiéis, embora não existam fora da comunidade dos crentes. Surgidos, segundo Morin (2011), como ectoplasmas coletivos dos espíritos/cérebros humanos, os deuses tornam-se individualidades dotadas de identidade, psicologia e corporalidade própria. Têm existência viva, embora não sejam constituídos de matéria núcleo proteica. Agem, intervêm, perguntam, ouvem. Estão realmente presentes nas cerimônias religiosas e nos ritos, como os voduns e os candomblés, eles encarnam, falam e exigem (MORIN, 2011).

Para Morin (2011), há muito da realidade do mundo imaginário/mitológico/ideológico, e este mundo é certamente um produto recursivamente necessário à produção de seu próprio produtor antropro-social. Assim, as representações, os símbolos, os mitos e as ideias são englobados simultaneamente pelas noções de cultura e noosfera. Os “seres de espírito” foram o nosso pressuposto para pensarmos a forma como Coutinho busca retratar as entidades da umbanda no documentário. De modo algum visa explicar a visão que os adeptos da crença religiosa possuem. Mas o diretor, produtor de uma representação sobre essas entidades, conduz, organiza, tece a sua narrativa. É o olhar de Coutinho que não buscamos desvendar, mas ousamos problematizar: Quais as suas motivações? Quais incômodos construiriam o seu maravilhamento acerca do mundo das entidades? E

de que maneira as técnicas cinematográficas possibilitam retratar o mundo dos duplos?

Nesse sentido, temos os conceitos de “duplo” e “fotogenia”. Esta última é o recurso possível para a captura desse duplo tão buscado por Eduardo Coutinho, se assemelha ao *thôma*, mas já não se refere à escrita, e sim à construção de uma imagem possível no documentário.

A fotogenia é a qualidade complexa e única da sombra, de reflexo e de duplo, que permite ao poder afetivo próprio da imagem mental se fixar na imagem resultante da produção fotográfica. Outra definição proposta: a fotogenia é o que resulta: a) da transferência para a imagem fotográfica das características próprias da imagem mental; b) da implicação das qualidades de sombra e de reflexo na própria natureza da duplicação fotográfica (MORIN, 2014, p.52-53).

Essa premissa de entender essas entidades e suas relações conturbadas com os seus adeptos parece ser um dos grandes focos de Coutinho. Como retratá-lo no cinema? Morin (2011) usa o termo noosfera para se referir ao “mundo das coisas do espírito”, produtos culturais, linguagens, ideias e conhecimentos (MORIN, 2011). Esta emerge como uma realidade objetiva, dispondo de relativa autonomia e povoada por esses “seres de espírito”. Quais as motivações de Coutinho para captar essas entidades? O que o incomoda e constrói o seu maravilhamento acerca do mundo das entidades? E de que maneira as técnicas cinematográficas possibilitam retratar o mundo dos duplos?

A fim de pensarmos sobre as questões lançadas e como isso se constrói na obra a partir dos personagens-entidades, elencamos trechos do documentário *Santo Forte*, capazes de evidenciar os aspectos ressaltados. Veremos como é construído, sobretudo, o duplo religioso e cinematográfico.

1. D. THEREZA E VOVÓ CAMBINDA

Fragmento 1 - Thereza e Vovó Cambinda



Fonte: *Santo Forte*, 1999.

Primeiramente, no fragmento acima temos, respectivamente, Dona Thereza e Vovó Cambinda. A entrevistada é uma das personagens principais do documentário, com um total quatro de sequências inseridas em diferentes momentos na obra. É notório o espaço que lhe é dado por Coutinho, que parece ter estabelecido uma relação muito próxima com a entrevistada. À medida que o diretor se aproxima dela e traz essa sensibilidade para a obra, nós também nos aproximamos.

Dona Thereza é uma senhora negra, idosa e cozinheira. É mãe, viúva, avó e bisavó. Fala sempre com muita emoção, sinceridade e sabedoria. Traz ao espectador a relação de empatia que Coutinho quer desenvolver entre seus entrevistados e a nós que assistimos. Essa relação é realizada por meio do duplo, manifestado na obra a partir da relação com Vovó Cambinda, Preta-velha que é sua guia e protetora, presente no quadro 2. A partir da relação da semelhança física entre a imagem das duas, evocada por Coutinho, temos o duplo cinematográfico. E, nesse sentido, a partir da relação de identificação de Thereza, a personagem, com a entidade, como veremos, temos o duplo religioso.

A narrativa de Thereza se inicia com a apresentação de seus guias. A entrevistada, que de prontidão afirma ser “espírita. Católica espírita.”

(SANTO FORTE, 1999), está com pulseiras no braço que representam seus guias. Para ela, cada uma delas “é uma firmeza, uma segurança. E cada guia desse pertence a um Orixá: Vovó Cambinda, Ogum, Xangô, Oxóssi, Oxum.” (SANTO FORTE, 1999). Thereza diz ter frequentado a umbanda por muitos anos e que atualmente parou de ir aos terreiros. Porém, seus guias, segundo a personagem, não a abandonaram, assim como ela continua cuidando deles, especialmente de Vovó Cambinda: “Por exemplo, de 7 em 7 dias, segunda-feira, eu boto café pra minha velha, café margoso, pra Vovó Cambinda”. (SANTO FORTE, 1999).⁴

Mais adiante, Thereza fala sobre seus guias da umbanda, a qual frequentou a vida toda. Apesar de não frequentar mais aos cultos, ela alega que ainda tem a proteção das divindades que cultua. Vovó Cambinda, a Preta-velha que aparece no quadro 2, já recebe atenção especial nesse momento. A entrevistada diz que toda segunda-feira, dia em que se cultuam os Pretos-velhos na umbanda, ela coloca café para tal entidade, demonstrando como “continua” os rituais, apesar de não frequentar mais o espaço físico do terreiro. É muito interessante notar que os guias citados são colocados como firmezas, proteção, e são denominados como Orixás. De fato são, com exceção de Vovó Cambinda, a Preta-velha – considerada na umbanda entidade, é aqui lida como um Orixá. Dessa forma, Thereza parece transpor a lógica de certa hierarquização entre as entidades e os Orixás.

Continuando o relato, Thereza conta como criou seis filhos e oito netos sozinha. Sem a presença do marido, mas com a ajuda e proteção de Deus e seus guias. Quando interrogada sobre o porquê dessa situação, a personagem responde: “Porque não dei muita sorte, né, meu filho. A

⁴ Transcrição da autora.

sorte não nasceu pra todos, né. [...] O marido era uma praga. Porque era muito ruim e a ruindade destrói. Morreu de câncer, nos meus braços” (SANTO FORTE, 1999)⁵. Temos, então, dilemas ligados à esfera afetiva, dos relacionamentos amorosos. Fato que vamos percebendo no decorrer de toda a obra: todas as mulheres em *Santo Forte* têm/tiveram problemas com os “maridos pragas”. No caso de Thereza, sua firmeza é outra mulher: Vovó Cambinda, que ajuda a passar pelos traumas e percalços da vida.

A instância do trabalho e das relações afetivas e familiares são dilemas na narrativa de Thereza. A personagem apresenta uma série de situações que decorrem de tais âmbitos. Na época das gravações, ela era cozinheira na casa de uma família de atores, na Zona Sul do Rio de Janeiro, e diz que sempre teve muito gosto pelo que faz. Para ela, sempre ter gostado de cozinhar pode ser justificado por suas experiências em outras vidas: “De repente em outras vidas eu fui alguma cozinheira das madames, daquelas sinhá. Quem sabe?” (SANTO FORTE, 1999).

É muito interessante essa associação, pois começamos a perceber a relação que a personagem possui com a Preta-velha. Essas entidades, na maioria das vezes, são idosas, sábias e ex-escravizadas. Muitas mulheres no tempo do cativo no Brasil eram cozinheiras nas casas-grandes e, por isso, chegavam, às vezes à idade mais avançada, não deixando, porém, de sofrerem todo tipo de violência e abusos. A resiliência como forma de resistência e a preservação da vida também são características marcantes das Pretas-velhas. Thereza se sente dessa maneira: é cozinheira, porque em outras vidas cozinhou para as sinhás. É como se estivesse fadada a essa condição. A associação, que estabelece

⁵ Transcrição da autora.

ou fortalece as relações de identificação, o duplo religioso, traz um indício de como as memórias sobre a escravidão e as violências sofridas pelos povos africanos e afrodescendentes no Brasil são narrativas que, no fim do século XX, reverberam nas populações negras de maneira muito latente. Isso ocorre pelo racismo estrutural e pela subalternização dessas populações, em que a estrutura simbólico-cultural, social e econômica hegemônica diz que esse, e somente esse, é o lugar ao qual pertencem. Tal lógica cruel que é escancarada em *Santo Forte* a partir dos duplos, o *alter ego*, que é apresentado entre Thereza e a Vovó Cambinda.

Mais uma vez, Vovó Cambinda (quadro 2) aparece na narrativa. Sua Preta-velha, assim como Thereza, é sinônimo de força, sabedoria e proteção. Ela diz:

Vovó Cambinda. Ela foi do tempo da escravidão. Ela é velhinha. Mas é uma velha bonita. Só anda de branquinho, fuma um cachimbinho... Um dia ela disse pra mim... posso falar? Um dia eu falei: oh, Vovó Cambinda, eu sofro tanto. Passo por tanta coisa na vida, tanta ingratidão, tanta coisa. Tem dia que me dá vontade de desistir de viver. Ela sentada na beira da minha cama disse assim: Filha, quando você chora, eu choro junto com você, eu tô sempre com você. Te ajudando, pra você aguentar. Num é bacana isso? (SANTO FORTE, 1999)⁶.

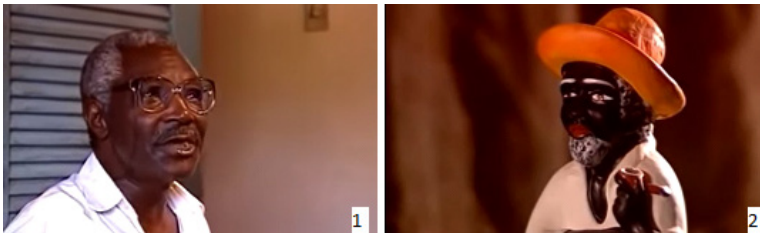
Como mencionamos, as Pretas-velhas, as Vovós, remetem a segmentos formadores da sociedade brasileira (SILVA, 2005). A entidade protege e ajuda Thereza em todas as dificuldades, o que é muito interessante, pensando nas práticas de violência às quais as mulheres negras escravizadas e não escravizadas foram submetidas no Brasil.

⁶ Transcrição da autora.

Essa relação sensibiliza o espectador e traz empatia. A figura da avó, por si só, já remete a muito carinho – comida de avó, aconchego, sabedoria e força. É isso que Thereza e Vovó Cambinda passam. Coutinho nos sensibiliza através do duplo. Ao mesmo tempo em que criamos empatia com Thereza, também criamos com Vovó Cambinda, a partir dessa relação de identificação, o duplo religioso, representada pela narrativa da personagem que emite resiliência, sabedoria, humildade, como a Preta-velha. E também pelas imagens que Coutinho mostra: o duplo cinematográfico. Se olharmos os quadros em que aparecem Thereza (quadro 1) e ao lado a estátua da Preta-velha (quadro 2), é inegável a semelhança física: senhora negra, idosa, de roupas claras, que fuma (a Preta-velha o cachimbo, e Thereza o cigarro), é avó e bebe café: “Agora eu vou pitar. Acabou? Só um instantinho? Então vamos tomar um café. Quem quer café aí?” (SANTO FORTE, 1999)⁷. É com o intervalo para um cigarro e um café que Dona Thereza-Vovó Cambinda encerra esse momento da narrativa.

2. BRAULINO E BRÁS CARNEIRO

Fragmento 2 - Braulino e Brás Carneiro



Fonte: *Santo Forte*, 1999.

⁷ Transcrição da autora.

Passamos, então, para outro personagem-entidade. Temos agora Braulino (quadro 1) e o Preto-velho Brás Carneiro (quadro 2). A partir do pedido de Coutinho, a narrativa se inicia com Braulino a dizer sobre seus guias. “Eu, graças a Deus, tenho a proteção de três ótimos guias. Por que não dizer quais? Eu tenho Xangô, Preto-velho Rei Congo, Velho Brás Carneiro, e tenho, que é muito boêmio, né?! Manuel Sambista” (SANTO FORTE, 1999)⁸.

Brás Carneiro (quadro 2), guia que recebe atenção em sua narrativa, segundo Braulino foi um escravo que trabalhou na cozinha dos senhores, um escravo de “confiança” (SANTO FORTE, 1999), adiciona Marlene, sua esposa. Aqui também percebemos uma relação muito forte de identificação entre o personagem e o Preto-velho, evidenciados a partir dos duplos.

Os duplos cinematográficos e religiosos se manifestam em dois trechos. No primeiro, Braulino diz: “Quando alguma coisa acontece, eu mesmo sinto que o que ele era, que o que ele foi, eu sou” (SANTO FORTE, 1999). Essa frase é emblemática se pensarmos as relações de identificação entre entrevistado, com suas experiências religiosas, e a entidade, no caso o Preto-velho. E no segundo, à medida que a imagem da estátua que representa Brás Carneiro na obra (quadro 2) surge, ao som da segunda fala elencada: “Eu sou muito, sei lá, sou muito bajulado. E não é por pessoas humildes. Entendeu o raciocínio da coisa? Por aí se vê a ligação que tem o Preto-velho com as pessoas de maior poder aquisitivo. É o que se passa comigo” (SANTO FORTE, 1999)⁹. A memória do cativo, da sobrevivência e do sofrimento dos negros escravizados,

⁸ Transcrição da autora.

⁹ Transcrição da autora.

dos Vovôs e Vovós que baixam nos terreiros, são construídas e lidas de diversas maneiras. Braulino, senhor negro no fim do século XX, literalmente ainda consegue sentir em sua pele as marcas deixadas por esse tempo. Seu lugar no mundo e sua situação social, econômica e existencial estão ligados às memórias e aos silenciamentos da cultura e das populações afro-brasileiras. É o duplo, o companheiro perene do homem, a imagem de si continuamente reificada, reconstruída, rememorada.

O relato continua agora com Marlene, esposa de Braulino. Em tom bem humorado, conta servir de Cambona¹⁰ para eles (os guias citados pelo esposo), tanto quando vão ao centro quanto em casa. Ao falar, indiretamente, que as entidades também se manifestam naquele local, o diretor se empolga e pede à entrevistada que conte mais sobre isso. Ela responde que eles vêm, sim, quando necessário, enquanto Braulino, ao fundo, demonstrando certo incômodo, fala em segundo plano que só acontece de vez em quando. A pausa para a cena do espaço da casa onde conversam sobre tais manifestações acontece, e o silêncio reina por alguns segundos. É interessante notar que, mais adiante, na conversa, Coutinho dá mais indícios de que sabe sobre a temática – no caso, sobre os Pretos-velhos. A pergunta feita para Marlene é sobre a mudança de voz e sobre o jeito de Braulino na incorporação: “Fala daquele jeito de Preto-velho? E o andar?” (SANTO FORTE, 1999)¹¹.

A partir das cenas e da narrativa de Braulino, percebemos os duplos religiosos e cinematográficos. Ao falar que se sente como se fosse o Preto-velho, ele nos dá indicativos de como os guias estão presentes

¹⁰ Auxiliar dos sacerdotes ou dos médiuns incorporados na umbanda (SILVA, 1994, p.136).

¹¹ Transcrição da autora.

em sua vida. Braulino é um homem de idade já avançada, negro, de vestes brancas e boêmio. Brás Carneiro, como vemos no quadro 2, também tem essas características. Os Pretos-velhos, o Vovô, assim como a Vovó, como vimos, geram uma relação de empatia mais tranquila e direta em relação ao espectador e ao próprio Coutinho do que os Exus e as Pombas-giras. É mais fácil explicar ao mundo desencantado e monológico seres resilientes, menos ambíguos, mais “morais”, dentro dos parâmetros cristãos e sábios. Por serem negros, configuram-se como seres subalternizados pela lógica colonial e racista, porém melhor assimilados em relação aos grandes transgressores: Exu e Exu Mulher.

Apesar disso, esses últimos são considerados também os trabalhadores, o povo de rua, que faz acontecer. Na última cena aqui descrita, podemos perceber que o Preto-velho/Braulino canta para Exu. O ponto diz: “Ah mô fio do jeito que suncê tá/ Só o ôme é que pode ti ajuda/ Ah mô fio do jeito que suncê tá/ Só o ôme é que pode ti ajuda/ Suncê compra uma garrafa de marafo / Marafo que eu vai dizê o nome/ Meia noite suncê na incruziada/ Distampa a garrafa e chama o ômi” (SANTO FORTE, 1999)¹². É o Preto-velho e seu Braulino reconhecendo que, dependendo da situação, do dilema, da injustiça, são os Exus que resolvem. É para eles a quem se precisa recorrer.

Ainda assim, não podemos deixar de pontuar que os Pretos-velhos, subalternizados pela sociedade como, na maioria dos casos, negros escravizados, transformam-se, nos rituais da umbanda, em figuras de prestígio, em deuses, protetores, o inverso do que são na sociedade, por isso os duplos religiosos. E a partir do documentário as personagens

¹² Transcrição da autora.

também se tornam, por meio da fotogenia, do encanto da imagem cinematográfica, figuras de prestígio, autoridade, sabedoria, transgressão, resiliência. O inverso de como são lidos historicamente na sociedade brasileira.

3. CARLA E MARIA PADILHA

Fragmento 4 - Carla e Maria Padilha



Fonte: *Santo Forte*, 1999.

Apesar de citar sua passagem pela IURD, a narrativa de Carla, a jovem presente no quadro 1, gira em torno da umbanda e para os nossos propósitos, iremos investigar as estratégias de Coutinho ao apresentar a personagem em relação de duplo com Maria Padilha, sua Pomba-gira. Buscamos, com isso, pensar nos tensionamentos que a narrativa traz sobre essa entidade e em que medida Coutinho constrói uma narrativa que sensibiliza o espectador, tentando tensionar as lógicas maniqueístas.

Uma temática que parece interessar muito a Coutinho, inserida na questão do transe mediúnicos, são as chamadas “surras de santo”, que Carla relata à equipe de pesquisa, previamente. Estimulada a explicar o fenômeno, quando o diretor traz o assunto à tona, a entrevistada conta que as surras geralmente ocorrem à pessoa que está devendo algo ou desrespeitando de alguma maneira o orixá ou entidade. Sendo assim, ela conta que nas surras virava cavalo do santo, que “montava” nela e a

fazia jogar-se no chão: “é como se ele tivesse só tomando uma parte do seu corpo. Ele não toma seu corpo inteiro, ele toma uma parte do seu corpo” (SANTO FORTE, 1999)¹³. Com tom bem humorado e leveza durante toda a conversa, Carla responde a Coutinho que era, em geral, sua Pomba-gira que lhe dava surras. A imagem da estátua de Maria Padilha (quadro 2) e a narrativa que sucede sobre a justificativa para as surras se complementam: “O meu problema é esse: eles não foram doutrinados. Entendeu? Por isso também eu levava as surras. Eles aprontavam comigo. Por quê? Porque eles não tiveram doutrina. Eu não deitei, eu não dei uma obrigação.”(SANTO FORTE, 1999)¹⁴.

Além de dívidas e possíveis desrespeitos com os orixás ou entidades, Carla adiciona a questão do que ela chama de “doutrina”, sobre o *povo de rua*. Em muitos casos, entidades como Exus e Pombas-giras são consideradas abaixo dos espíritos intermediários (Pretos-velhos, Erês e Caboclos), que, segundo Silva (2005, p.123), “incorporam nos médiuns para serem doutrinadas e trabalharem a fim de evoluírem espiritualmente”, o que a entrevistada diz não ter conseguido realizar por conta dos problemas de relacionamento com o pai de santo. Essa concepção de evolução não se sustenta exatamente dessa maneira na prática, considerando que a umbanda é muito diversa e dinâmica.

Em *Santo Forte*, essa hierarquia aparece, talvez, a partir da visão de Coutinho. O diretor esforça-se em narrar com responsabilidade e ética, porém não podemos deixar de notar que nos processos de montagem ainda temos a construção de Pretos-velhos e Pretas-velhas como entidades que só fazem o bem, que são exemplos de resiliência e

¹³ Transcrição da autora.

¹⁴ Transcrição da autora.

sabedoria, com os quais rapidamente construímos empatia; já com relação às outras entidades do amplo panteão umbandista, nada ou quase nada é falado: ciganos, boiadeiros, Zé Pelintras, Marinheiros, Erês, Caboclos. Aos Exus e Pombas-giras, isso varia. Há uma dificuldade do diretor sobre como representá-los. Isso fica nítido nas escolhas dos trechos que são apresentados ao espectador, uma vez que as concepções transitam entre “são o diabo” ou “você tem que saber trabalhar com eles”, “precisa doutriná-los”, “as pessoas que pedem o mal”. Essa dificuldade do como representar, do que dar a ver ao público, de como apresentar e narrar o outro, pode ser interessante se pensarmos pela ótica das possibilidades. É de extrema dificuldade e complexidade apreender Exu. Rufino (2019) ressalta o caráter polifônico, dinâmico e diverso que o orixá transladado de África assumiu em terras brasileiras. Como apreender e demonstrar de maneira ética e responsável, então, algo que é quase não apreensível? Nesse sentido, Coutinho deixa em aberto, para que possamos reconhecer algumas dessas faces dos Exus e das Pombas-giras a partir da relação particular dessas entidades com as personagens, como é o caso de Carla.

As Pombas-giras estão associadas ao estereótipo das prostitutas e ligadas à sensualidade, à sexualidade, às questões amorosas, ao corpo, à morte e à fertilidade. Por isso, auxiliam aqueles com problemas amorosos, sexuais e de desejo. Para alguns, é tida como perigosa, o mal, a libertinagem. Para outros, sobretudo outras, é libertação sexual, livramento, sentir-se mulher, todos os aspectos que uma sociedade obsessiva com o pecado reprime, não lida, esconde. A relação de Carla com Maria Padilha aponta para vários desses aspectos. Apesar dessa situação conflituosa e temerosa, a personagem conta que Maria Padilha

a ajudou muito: “Afastou muitas pessoas que eu não queria perto de mim. Ela me ajudou. E deu coisas materiais” (SANTO FORTE, 1999).

A partir da intervenção de Eduardo Coutinho, temos o discurso que contempla as discussões que trouxemos acima, sobre a hierarquização das entidades na umbanda e como isso aparece na obra, nesse momento da fala de Carla:

Quem quer o mal vai até os Exus. Os Exus fazem o mal. Como fazem o bem também. Eles não são ruins. Eles não são ruins. As pessoas saem de dentro das suas casas pra chegar lá e dizer: “eu quero ver o mal de fulano, de ciclano de beltrano. Então a gente não pode dizer que o Exu é ruim. A pessoa é ruim [...] Quem der mais leva. Porque Exu, ele é comprado, e ele não nega isso. Cê tem que saber trabalhar com Exu. O mundo é assim. A lei do retorno. Que eu acho que existe até na vida comum: se você pede o mal, você pode crer que daquele mal ali, 50% vai ser seu. Um dia vem (SANTO FORTE, 1999)¹⁵.

Preto-velhos, Erês e Caboclos fazem parte do que se chama *povo de luz*, por serem considerados, a partir desse olhar, entidades mais evoluídas espiritualmente do que Exus e Pombas-giras. São colocados pela narradora como os “que fazem o bem”, pelos ideais de caridade, sabedoria, humildade e inocência, que carregam. Já sobre os Exus, Carla não reafirma nesse momento exatamente o estereótipo criado sobre a entidade, de “diabo cristão”, mas sim acredita que Exu faz tanto o bem quanto o mal, mas que não é ruim. Nada é inteiramente ruim, e fica a cargo dos que pretendem trabalhar com a entidade aprender a fazê-lo. O mal, aqui, não está nas entidades da umbanda, mas sim nas pessoas que vão pedir o mal de outrem. Sobre a questão de “quem dar mais leva”, ou seja, a cobrança pela entidade dos serviços prestados, Carla considera

¹⁵ Transcrição da autora.

algo natural, uma vez que os Exus não negam que seus trabalhos funcionam e, dessa forma, desconstrói-se um pouco a visão cristã de “enganação” sobre o ato de cobrar algo em troca.

Momentos depois, o diretor interroga se Carla teria medo de Maria Padilha vingar-se dela. Carla afirma que o medo existe, considerando inclusive que seu ambiente de trabalho é uma boate, onde se tem rebarba, segundo ela, de muita gente. Nesse momento, há um corte na narrativa da entrevistada, e vemos a equipe de filmagem andando pela noite carioca. A chegada é na citada boate em que a personagem trabalha como dançarina. Vemos cenas de Carla se maquiando, em preparação para a apresentação, intercaladas com cenas da entrevista em sua casa, em que relata sobre sua relação com tal trabalho:

Mal ou bem, você tem rebarba de pessoas que já trabalharam lá. Entendeu? É um lugar carregado. São lugares onde você não pode entrar sem uma proteção. Tem dia que eu vou trabalhar, que eu chego em casa podre, com dor de cabeça, com o corpo todo dolorido, e às vezes não é nem de tanto trabalho. Porque é uma coisa que eu já tiro de letra, que eu já me acostumei. É pesado. Porque, mal ou bem, a noite é das Pombas-gira. A maioria das pessoas dizem que passou da meia-noite o diabo tá solto (SANTO FORTE, 1999)¹⁶.

De um lado, temos o relato de Carla, mulher jovem, que gosta de parecer bonita e bem arrumada, que dança seminua, com os seios à mostra, em uma boate para se sustentar. Não tem problema em confessar isso, apesar de ser um tema difícil. De outro, temos a apresentação dos Exus como entidades que não são ruins, mas que podem fazer o que se considera “mal”. Maria Padilha, Pomba-gira que

¹⁶Transcrição da autora.

aparece representada pela estátua vermelha com os seios à mostra, a protege das rebarbas, afasta pessoas que podem lhe fazer mal e a ajudam financeiramente. Dá o apoio de que Carla precisa. Mas também causa temor, pode se vingar e, por fim, é tida como o Diabo, que está à solta depois da meia-noite. Carla e Maria Padilha tensionam a sexualidade, o corpo. É também aqui que fica clara a relação de duplo religioso, a partir da narrativa pessoal de Carla com a imagem que se tem de uma Pombagira, e duplo cinemato gráfico, por meio das imagens da estátua de Maria Padilha seminua e Carla seminua. Coutinho tenta aproximar e sensibilizar, utilizando a narrativa ambivalente da entrevistada, as Pombas-giras com as mulheres comuns. Durante o dia, ela aparece como a jovem mulher que conta sobre as surras de santo; à noite, segundo Carla, quando do domínio das Pombas-giras, ela se transforma na personagem que precisa e encara o trabalho, contando com a proteção de sua entidade.

4. TANINHA E EXU MARABÔ

Fragmento 3 - Taninha e Marabô



Fonte: *Santo Forte*, 1999.

Taninha, representado no quadro 1, é pai de Carla e, ao contrário dos outros personagens, dá sua entrevista na floresta do Parque da Cidade, nas dependências da comunidade. O personagem foi segurança

e varredor na localidade, alegando conhecer todo o parque. Taninha tem dezoito filhos com seis mulheres diferentes, entre elas a mãe de Carla, porém, só cuidou e acompanhou o filho do casamento atual. Há dois anos da época da filmagem de *Santo Forte*, relata que foi internado no Pinel, por dois meses, ao apresentar “problemas no sistema nervoso”. Durante esse período, Taninha teria percebido que não tinha nenhum amigo na comunidade, uma vez que, enquanto estava na instituição, tudo lhe foi roubado. A fama de briguento é ele mesmo quem constrói, dizendo que pensa que nunca existiu homem que brigasse tanto quanto ele.

No momento em que o diretor pergunta: “Se alguém te perguntar na rua: De que religião você é? Você diz o quê? Espírita, umbandista? Qual é que cê diz?” (SANTO FORTE, 1999)¹⁷. Taninha nega com a cabeça e responde: “Eu sou católico apostólico romano” (SANTO FORTE, 1999)¹⁸. Coutinho, então, pergunta se também é umbandista, e ele complementa que sim: “Da umbanda também. Eu gosto de acompanhar. Acho que todo mundo precisa ter um protetor na vida, entendeu? Seja de qualquer religião, você ter uma proteção na vida. E eu tenho uma coisa, que muitos espíritos me defendem” (SANTO FORTE, 1999)¹⁹. São os Exus: Tranca Gira, Tranca Rua e Seu Marabô. Diz que este último, representado no quadro 2, é o mais perigoso. Ao mesmo tempo que já viu a entidade curar, também já viu punindo.

Observamos, anteriormente, a sequência com Exu Mulher, Pombagira e terminamos com Seu Marabô e Taninha. Pai de 18 filhos, diagnosticado com problemas mentais, enclausurado num hospital

¹⁷ Transcrição da autora.

¹⁸ Transcrição da autora.

¹⁹ Transcrição da autora.

psiquiátrico, sem amigos e sem dinheiro, ele vive nas matas sob a proteção dos Exus – os guardiões das matas, das ruas e das encruzilhadas. O personagem Taninha nos mostra mais uma face de Exu, injustiçada e patologizada. É a partir do duplo cinematográfico percebido pelas similaridades imagéticas nos quadros 1 e 2, entre Taninha e Marabô, que percebemos e nos aproximamos de Exu. Incompreendido pelo sistema, pela lógica que subalterniza e descredibiliza os saberes de pessoas como Taninha e de princípios e entidades como Exu.

[...] tudo que é textualizado nas mais amplas possibilidades de linguagens parte de uma experiência de saber que transita pelo corpo, enquanto agente coletivo e individualizado que é. Porém, a agência modernidade/colonialismo investiu de maneira ampla e sofisticada na regulação e vigilância dos corpos, e mais ainda acerca do que é possível enquanto saber. Nesse sentido, as validações do que é saber perpassam basicamente pela razão como parâmetro de reconhecimento e autorização produzido e regulado pela lógica ocidental. As consequências dessa operação são as negações de toda e qualquer forma de saber que se codifique nas dimensões do corpo (RUFINO, 2019, p.59).

As dimensões do corpo, da psique e do espaço da mata são diferenciais para pensarmos a narrativa de Taninha. É o corpo que fala. O corpo internado retorna às matas, onde não é vigiado, e nos leva mato à dentro. Coutinho vem de fora e adentra a Vila Parque pelas casas de cada um. Vai para a intimidade dos quartos, das salas e cozinhas. Passa também pelo quintal, onde os espíritos estão em toda parte. Bebe cerveja na rua com Braulino e vem para a mata com Taninha. Começa com o Papa fazendo um discurso sobre as famílias, o amor e a fidelidade e tematiza suas entrevistas sob esse escopo. Começa com o casal André

e Marilene e termina com Taninha, sozinho, pai de 18 filhos. O Exu está na mata, caminhamos com ele. Nos é revelado sua face briguenta, ambígua, patologizada, injustiçada, forte e, mais uma vez, dinâmica. A cada vez que se tenta banir Exu, ele retorna mais forte e ciente dos imbróglis coloniais e racistas.

Taninha e seu duplo representado pelos Exus são aqueles que todos os personagens vão citando ao longo das narrativas. É o povo de rua que tanto se teme: a rebeldia, a antidisciplina, a transgressão, os caminhos abertos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que se evidencia na obra a partir dos duplos, religiosos e cinematográficos, são também “sombras” de duplos sociais do que se pretendeu recalcar da história do Brasil. O documentário, ao mesmo tempo que apresenta, também denuncia a exclusão de pretos, indígenas e mulheres do processo civilizatório no Brasil, que operou com base na expansão e na obrigatoriedade do catolicismo em sua constituição. Assim, temos Coutinho denunciando o que é sombra, ou seja, o que foi ou tentou-se fazer ser recalçado do Brasil.

Sobre a forma como a crença nos espíritos é retratada no documentário, é fundamental à nossa análise a discussão teórica presente em Bruno Latour (2002), em *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches*, uma vez que, no documentário *Santo Forte*, Eduardo Coutinho, ao entrevistar os moradores da comunidade que se propõem a transmitir suas experiências religiosas, assume, de certa forma, a postura do “agnóstico” abordada por Latour (2002). Para esse autor, a relação do homem moderno com a religião do outro, e como o agnóstico,

se posiciona diante disso: “A crença não é um estado mental, mas um efeito das relações entre os povos” (LATOURE, 2002, p.15).

Por fim, evocamos Rufino (2019). Como historiadores, é nossa responsabilidade ética trazer possibilidades de análise que ressaltem as narrativas que não foram contadas, que tensionam essas questões para a construção de um conhecimento que traga de fato compreensão e que aproxime, como diz Rufino (2019, p.18), que abra:

Um caminho possível é a exploração das fronteiras, aquelas que, embora tenham sido construídas a priori para cindir o mundo, nos revelam a trama complexa que o codifica. [...] A encruzilhada-mundo emerge como horizonte para credibilizarmos ambivalências, as imprevisibilidades, as contaminações, as dobras, os atravessamentos, os não ditos, as múltiplas presenças, sabedorias e linguagens, ou seja, as possibilidades.

É nesse sentido que se colocam as discussões desse momento. A partir do dinamismo da umbanda, percebido pelas narrativas das personagens de *Santo Forte* – e em tantos outros espaços – se instaura uma lógica de mundo que lida com o que se chama de bem e mal, com os problemas reais de seu público.

[...] encruzilhada é a boca do mundo, é saber praticado nas margens por inúmeros seres que fazem tecnologias e poéticas de espantar a escassez abrindo caminhos. Exu, como dono da encruzilhada, é um primado ético que diz tudo acerca do que existe e do que pode vir a ser. Ele nos ensina a buscar uma constante e inacabada reflexão sobre os nossos atos. É por isso que nosso compadre é tão perigoso para esse mundo monológico e para uma sociedade irresponsável com que se exercita enquanto vida (RUFINO, 2019, p.05).

A partir de Rufino (2019), pensamos a produção desses discursos, os silenciamentos e os imbrólios do colonialismo. Sua análise nos

auxilia também na compreensão da construção histórica dos grupos subalternizados e silenciados na sociedade brasileira e as possibilidades a partir das quais possamos dar um passo em direção à decolonialidade.

A opção por pensar o “duplo” como um elo entre cinema e religião na obra documental de Eduardo Coutinho nos permitiu compreender aspectos de distintos segmentos sociais no Brasil e a forma como isso produz marcas na prática religiosa. O que está por trás de se apresentar como católico ou espírita? O que precisa ser escondido? O que não deve ser mostrado? *Santo Forte* evidencia algumas tensões resultantes desses entrecruzamentos culturais e históricos, entre catolicismo, neopentecostalismo, umbanda e espiritismo no Brasil. Mas a umbanda e suas entidades foram postas como chave de leitura da obra.

Embora a nossa compreensão seja de que a umbanda se coloca como elemento central do documentário, é inegável a necessidade de pensarmos o catolicismo e a relação que os moradores da localidade desenvolvem com ele, a fim de compreendermos os “duplos” que a obra pretende retratar/visibilizar. Entendemos que *Santo Forte* constitui uma denúncia da diversidade brasileira, sob o disfarce do ‘sou católico/cristão’, apresentando a complexidade das religiões no Brasil. Os processos de hibridismo cultural marcam não apenas a feição biológica, mas também o imaginário, as crenças e as compreensões de mundo. A fim de perceber o duplo cinematográfico e religioso em Eduardo Coutinho, analisamos algumas sequências de *Santo Forte*, onde é possível evidenciar as relações entre personagem-entidade construídas por Coutinho através dos duplos, buscando compreender de que maneira tais relações nos auxiliam na compreensão da realidade simbólico-cultural-religiosa dessa população.

A umbanda, sobretudo a relação dos entrevistados com Pretos-velhos e Pretas-velhas e Exus e Pomba-giras, foi nosso mote central de análise. Entendemos que, na tentativa de representar de maneira mais complexa essas relações, Coutinho questionou seus entrevistados sobre temáticas relacionadas à afetividade, à sexualidade e às relações sociais, econômicas e existenciais. Os dilemas que essa população enfrenta no seu cotidiano e em sua história de vida são o que o diretor busca explorar, pois são nessas questões que as entidades, os Santo Fortes, estão ali, para proteger, ajudar, intervir.

A partir disso, Coutinho nos apresentou um caminho para pensar o Brasil, nos apresentou dilemas da população periférica, como a religião atua nessa realidade, a forma pela qual as pessoas reconstruem diariamente uma realidade marcada pelo silenciamento, pela marginalização e pelos processos históricos decorridos da violência colonial. O cinema de Coutinho nos auxilia a adentrar nessas realidades e aprender sobre elas, ao evidenciar o que incomoda e o que traz maravilhamento.

Concluindo, no decorrer deste capítulo buscamos apresentar, por meio do que chamamos de duplos cinematográfico e religioso, como Coutinho construiu, com *Santo Forte*, uma possibilidade para pensarmos o Brasil a partir da umbanda, religião que é construída como amálgama da diversidade religiosa brasileira. Essa diversidade foi ofuscada a partir do *imprinting* cultural cristão, em conformidade com a lógica colonial, que apaga e silencia saberes que destoam. Ao demonstrar a relação entre personagem-entidade, Coutinho nos apresenta o que a própria sociedade brasileira historicamente subalterniza, bane, deixa de lado.

REFERÊNCIAS

FÍLMICA

COUTINHO, E. (1999). **Santo Forte**. Brasil. 83 min. Cor.

BIBLIOGRÁFICAS

HARTOG, F. **O espelho de Heródoto**: ensaio sobre a representação do outro. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

HORNHARDT, N. A. **Quando o santo é forte**: uma discussão sobre a insuficiência humana no documentário de Eduardo Coutinho. Dissertação de Mestrado – Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP), São Paulo, 2014.

LATOURE. **Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches**. Florianópolis: EDUSC, 2002.

LINS, C. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.

MATTOS, C. A. **Eduardo Coutinho**: o homem que caiu na real. Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, Portugal, 2003.

MESQUITA, C. **Deus está no particular**: representações da experiência religiosa em dois documentários brasileiros contemporâneos. Tese de Doutorado – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2006

MORIN, E. **As ideias**: habitat, vida, costumes e organização. Porto Alegre: Sulina, 2011.

_____. **O cinema ou o homem imaginário**: ensaio de antropologia sociológica. São Paulo: É Realizações, 2014.

QUEIROZ, R. C. Santo Forte: uma perspectiva antropológica sobre a invenção do cinema e da religião. In: ALTMANN, E.; BACAL, T. (org.). **Santo Forte visto por**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

RUFINO, L. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SCARELI, G. **Santo Forte**: a entrevista no cinema de Eduardo Coutinho. Tese de Doutorado – Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2009.

SERAFIM, V. F. Crenças e religiosidades afro-brasileiras: uma análise comparativa dos escritos de Nina Rodrigues e João do Rio. **Rev.Hist. Comp.**, Rio de Janeiro, v.8, n.2, p.166-197, 2014.

SILVA, V. G. **Candomblé e umbanda**: caminhos da devoção brasileira. São Paulo: Selo Negro Edições, 2005.

2

A VIDA MEDIADA PELA FÁBRICA: NOÇÕES DE TEMPO, FAMÍLIA E TRABALHO EM *PEÕES*

Luana Vitorino Sampaio Passos

As greves do ABC paulista, ocorridas em 1979 e 1980, foram amplamente registradas pelo cinema, pela fotografia, por meios jornalísticos e outros interessados em captar aquele que se mostrava o maior movimento de massas da classe trabalhadora, desde o golpe civil-militar de 1964.

Interessado em tratar dessas greves pela via da memória de seus agentes, Eduardo Coutinho lançou mão de um dispositivo arquivístico que propunha resgatar essas imagens para conversar com homens e mulheres que tiveram participação ativa no movimento. Ao adentrar na casa desses personagens e conversar com eles sobre a experiência vivida há cerca de vinte anos, Coutinho e sua equipe revisitam um passado que se mostra ainda vivo, de modo que aqui nos interessa investigar os elementos-chave presentes nessas conversas, capazes de dar a ver aspectos da vida metalúrgica especialmente mediados pela dinâmica da fábrica.

Analisando filmicamente as sequências de alguns dos personagens, delinearemos as maneiras com que o cotidiano operário infringia mudanças na organização do lar, dando atenção especial aos aspectos fabris identificados na vida privada. Neste sentido, pesquisadores (as) e realizadores (as) como Laís Wendel Abramo, Ecléa Bosi, Renato Tapajós e Cláudia Mesquita, abrirão os caminhos para nos aproximarmos, não só do contexto social, político e econômico da época, como também da

vida de uma categoria intimamente influenciada e condicionada por esse mesmo contexto.

“NÓS NÃO TEMOS NEM QUASE TEMPO PARA UM DIÁLOGO”

As greves dos trabalhadores metalúrgicos do ABC paulista, deflagradas nos anos de 1979 e 1980, se firmaram como um marco na história do sindicalismo brasileiro, ao demonstrarem a força de resistência e organização do operariado urbano na luta pela conquista de direitos, melhores condições de trabalho e salários mais justos. As grandes greves, como ficaram conhecidas essas manifestações, reuniram centenas de milhares de trabalhadores de diversos setores insatisfeitos com os 14 anos de repressão, que se seguiram ao golpe de 1964, e que transformaram em reação política coletiva o combate à desigualdade e à exploração sofrida pelos trabalhadores mais pobres.

Os metalúrgicos e metalúrgicas do ABC foram protagonistas desse movimento, haja vista que à época representavam a categoria fabril mais numerosa da região – devido à expansão de empresas multinacionais do setor automobilístico no Brasil – e foram diretamente responsáveis pelo avanço econômico experimentado pelo país no início da década de 1970. Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), o aquecimento da indústria proporcionado pela alta produtividade metalúrgica nesse período, fez o lucro das empresas automobilísticas atingirem patamares recordes, além de o Produto Interno Bruto (PIB) marcar uma taxa média de crescimento de mais de 10% ao ano, entre 1968-1973 (PRADO; EARP, 2020). São Bernardo do Campo, uma das cidades de maior concentração de mão de obra operária à época, tinha 73% de sua força de trabalho

ocupada por metalúrgicos, que produziam 82% em valor de indústria – números que superavam até a capital paulista, em termos de distribuição de trabalhador por estabelecimento¹.

Não sem razão, esse período de ascensão econômica ficou conhecido como ‘milagre econômico’ ou ‘milagre brasileiro’, expressão que insinuava o caráter “inesperado” do evento, ao mesmo tempo em que enevoava o fato de que ele fora deliberadamente orquestrado por políticas que priorizavam o lucro da classe média-alta brasileira em detrimento da melhora da qualidade de vida e de poder aquisitivo da classe trabalhadora². Nas palavras dos economistas Luiz Carlos Delorme Prado e Fábio Sá Earp (2020, p.231, grifo nosso), a má distribuição de renda, que concentrava a riqueza produzida pelos trabalhadores nas mãos da burguesia-empresarial, “era uma característica *estrutural* do sistema, sem a qual o dinamismo econômico desse período não seria possível”, ou seja, crescimento e pobreza foram não só associados, como tornados condicionantes para o *boom* econômico.

No centro dessa questão estava a classe operária metalúrgica, pois era ela que encarava a disparidade entre a riqueza produzida e a pobreza vivida, a contradição entre fazer parte de um dos setores mais promissores e lucrativos do país, ao passo em que sequer seus direitos trabalhistas lhes eram garantidos pelas contratantes multinacionais³. A

¹ A pesquisa desenvolvida pela socióloga Laís Wendel Abramo (1999) aponta que mesmo a cidade de São Paulo concentrando um maior número de trabalhadores metalúrgicos que a cidade de São Bernardo do Campo, o seu peso econômico e social era minimizado por estarem divididos em mais empresas e em uma área territorial mais extensa.

² Dizem ainda Prado e Earp (2020, p. 230): “No Brasil, na segunda metade dos anos 1960, o caminho consistia em dinamizar a demanda da classe média alta mediante formas de financiamento que subsidiassem o consumo e a criação de mecanismos para ampliar o cesso dessa classe a títulos financeiros e propriedades, abrindo perspectivas de maior renda futura.”.

³ Abramo (1999) comenta sobre o descaso dos patrões em relação à insalubridade do serviço, bem como irregularidades no pagamento (ou não pagamento) do valor das horas extras em direitos como FGTS, 13º salário, férias e descanso semanal remunerado

rotina dos metalúrgicos e metalúrgicas do ABC era marcada por exploração, pela extensa carga-horária, pela alta insalubridade do serviço, pela ausência de diálogo entre patrões e empregados, pelas ameaças de demissão, pelas doenças físicas e psíquicas causadas pela exaustão e pela necessidade de se fazer horas extras diariamente (uma vez que o salário era insuficiente para arcar com as necessidades básicas das famílias). Segundo revela a pesquisa da socióloga Laís Wendel Abramo (1999), essa realidade fez os metalúrgicos e metalúrgicas se sentirem injustiçados, sendo vítimas de um processo de deterioração de sua vida e de sua própria dignidade.

Não obstante, a tomada de consciência sobre quem operava as engrenagens desse sistema e dele se beneficiava foi tomando conta do dia-a-dia de operários cansados de tentar alcançar seus desejos pelas vias institucionais, sabidamente bloqueadas pelos interesses do Estado militar. A revolta metalúrgica foi se fundando na ideia de que a classe trabalhadora não usufruía dos bens que produziam e que nenhuma melhora ocorreria de maneira espontânea por parte dos empresários, de modo que seria na luta e na união política que esses trabalhadores conseguiriam conquistar seus direitos e demandar serem tratados, no limite, como *humanos*.

A greve de 1978, por exemplo, foi considerada uma greve espontânea, justamente, por não ter sido amplamente organizada, assim demonstrando o limite da insatisfação metalúrgica. Sua importância foi tamanha, que fez espalhar pelo ABC paulista uma sucessão de greves também pontuais, que abriram caminho para uma articulação maior, posto que os trabalhadores mais politizados viram naquele movimento a oportunidade de fazer suas vozes ecoarem com mais força. Pequenas paralizações, falta coletiva ao trabalho, conversas

com companheiros nos pontos de ônibus, reunião de mulheres da comunidade, encontros nas casas, Igrejas e espaços de convívio social, organização interna no Sindicato dos Metalúrgicos, dentre outras ações, passaram a ser orquestradas pelos metalúrgicos e metalúrgicas junto aos Sindicatos, visando reforçar a importância da resistência coletiva. São Bernardo do Campo, novamente a cidade com maior número de metalúrgicos e que possuía um dos sindicatos considerados mais politizados, seguiu à frente da organização das greves de 1979, tendo Luís Inácio Lula da Silva no grupo de direção, ele que fora eleito sucessivas vezes como presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema e tomou para si a tarefa de ser o interlocutor dos trabalhadores e o negociador com os empresários.

Juntas, as greves de 1979 e 1980 reuniram centenas de milhares de pessoas, e ainda que o movimento tenha tido visibilidade nacional, isso não impediu que ele fosse violentamente reprimido pelo Estado. Homens e mulheres que presenciaram aquele evento histórico, relatam testemunharem cenas de violência e espancamento, de terem perdido companheiros mortos pela polícia, de sentirem a tensão por haverem pessoas infiltradas no movimento que delatavam sua participação, dentre outras apreensões. A greve de 1979 surpreendeu governos e empresários, que, por sua vez, não cederam às demandas dos metalúrgicos e ofereceram contrapropostas distantes das solicitadas, atitude que viria a se repetir no ano seguinte, quando, mais preparados, esses empresários organizaram seu aparato repressivo junto ao Estado. Na greve de 1980, além de negar as reivindicações metalúrgicas, a reação dos patrões foi a de coibir a mobilização operária com violência, retirando deles até mesmo os espaços onde se reuniam para deliberar sobre o curso do movimento.

De maneira geral, as análises empreendidas sobre os movimentos divergem quando se trata da vitória ou derrota dos trabalhadores, mas o que se demonstra como consenso é a extensão física e simbólica da potência operária em sua capacidade de articulação, como resposta à exploração. A tentativa de interromper a degradação da vida e do trabalho fez surgir nos metalúrgicos sentidos de justiça social apurados, nos quais eles se reconheceram agentes políticos e históricos de seu tempo, como detentores do poder de desmembrar a máquina empresarial-ditatorial-capitalista, quando movimentados em uníssono na defesa de conquistas coletivas.

“Eu não estava fazendo um filme sobre a história das greves”

Eduardo Coutinho foi um dos cineastas brasileiros de maior potência criativa, quando se trata da abordagem do mundo histórico pela via do cinema documental. Conhecido por ser um bom ouvinte, por experimentar a linguagem audiovisual e se aproximar de um Brasil desassistido com respeito e interesse genuíno em ouvir suas histórias, Coutinho construiu uma filmografia baseada nas experiências e complexidades dos personagens que encontrava. *Peões* (Eduardo Coutinho, 2004) foi um de seus trabalhos e que, assim como muitos, nasceu de uma pergunta ou, se quisermos de, um desejo antigo do diretor de descobrir o que havia acontecido com os metalúrgicos do ABC, após a década de 1980. E quando encontrou Lula para uma conversa e dele ouviu que sua campanha presidencial de 2002 havia sido histórica, pois ele só chegara até ali por conta do movimento operário do ABC paulista, Coutinho viu a oportunidade de retomar a memória das greves e impulsioná-las pela quase certa vitória de seu então líder (MATTOS, 2019).

Inicialmente, Coutinho e seu parceiro de trabalho, João Moreira Salles, conduziram em dupla um projeto que seguiria os moldes de documentários europeus que cobriam campanhas presidenciais. Salles seria responsável por acompanhar a corrida eleitoral de Lula e Coutinho a de José Serra, candidato cotado para ir para o segundo turno. Mas o desinteresse de Coutinho em filmar figuras públicas inviabilizou o projeto, o que fez Salles seguir acompanhando Lula, ao passo em que Coutinho partiria em busca dos anônimos das greves, para que assim pudesse, filmicamente, descobrir o que lhes tinha acontecido (MATTOS, 2019).

O resultado do primeiro projeto foi o filme *Entreatos* (2004), que mostra os bastidores da campanha de Lula, ao longo do mês de outubro de 2002. Já *Peões* põe em cena alguns dos protagonistas menos conhecidos das grandes greves e expõe, inclusive, a própria busca de Coutinho pelos peões, que naquele ano já estavam dispersos pelo país, muito por conta da obsolescência do ofício metalúrgico. Não sem surpresa, a pesquisa pelos personagens iniciada em São Bernardo do Campo, logo se estendeu para o Nordeste, uma vez que foi descoberta uma associação de moradores de Várzea Alegre, cidade no interior do Ceará, que agregava pessoas que ainda eram ou haviam sido metalúrgicas no ABC.

Equipe de pesquisa montada, filmes de arquivo em mãos, fotografias guardadas pelos personagens, um peão que assiste a um filme e lembra de outro peão: a metodologia de trabalho de Coutinho estava traçada, sua estratégia de busca em rede visava localizar participantes das greves que estivessem presentes nas imagens de arquivo da época e que não tivessem se tornado figuras públicas ou famosas. A ideia era a de que *Peões* fosse construído na escuta ativa da

memória de pessoas comuns, que construíram as greves, erguendo sua voz metalúrgica, guardando em si narrativas ainda não ouvidas, que só emergem à superfície do presente pela intervenção fílmica em seu processo. Essa é uma das razões pelas quais compreender *Peões* como um filme somente “sobre as greves” é uma interpretação simplória, posto que ele reúne homens e mulheres que tiveram no passado uma experiência comum: lutaram no maior movimento de massas da classe trabalhadora das últimas décadas (LINS, 2007).

No filme, as memórias pessoais e coletivas desse grupo social são utilizadas como fio condutor da narrativa, e permeiam até o dispositivo arquivístico de Coutinho, que, nas palavras dos pesquisadores Cláudia Mesquita e Victor Guimarães, dizia respeito “a uma escolha não apenas criativa, mas historicamente significativa” (2013, p.589), dado que tentava reunir os rastros de uma categoria antes organizada. É em sentido similar que podemos compreender como *Peões* se propõe à construção de um tipo específico de historicidade, que costura o vivido presente nas memórias dos personagens e, ao mesmo tempo, revisita a história oficial junto ao que eles têm a dizer.

A partir de diferentes recortes, Coutinho buscou colocar em cena, a contrapelo das representações dominantes, a experiência e a fala de pessoas comuns, sobre quem pesaram estereótipos, preconceitos, representações redutoras, ou simplesmente a invisibilidade – os socialmente desfavorecidos [...], mas também os “vencidos” da história oficial [...]. (MESQUITA; GUIMARÃES, 2013, p.577).

Ao fazer uso de materiais de arquivo que guardam registros das greves e que, por vezes, surgem em cena por terem sido preservados pelos próprios metalúrgicos, Coutinho aciona um processo de

rememoração mais próximo aos personagens, visitando seu íntimo, por meio de traços materiais que atestam onde aquelas pessoas estavam naquele momento. Esse é um aspecto elementar para se compreender a camada política que se assenta em *Peões*, pois ali ela se mostra como um gesto deliberado de um diretor que desenha uma historicidade pela vivência de pessoas comuns, legitimando-as como agentes sociais de sua trajetória. Por isso, Rodrigo Ribeiro Paziani e Aparecida Darc de Souza (2015) entendem que o filme opera um gesto eminentemente político, quando coloca o protagonismo da história na experiência de seus próprios agentes. Ou melhor, quando o filme estabelece as condições necessárias para que aqueles indivíduos se façam sujeitos sociais no instante em que são filmados, pois para Coutinho:

[...] os trabalhos com a memória, a experiência e a cultura das pessoas que povoam seus filmes eram indissociáveis da perspectiva de repensar cinematograficamente o conceito de sujeito (senão “histórico”, ao menos “social”) e de entender que os homens e mulheres filmados por ele e sua equipe atribuíam uma variedade de sentidos e significados (sociais, políticos, religiosos etc.) às suas trajetórias não apenas “antes” ou “através” do vídeo, mas “durante” as filmagens: à medida que os filmava e fomentava o diálogo, ele percebia esses sujeitos “fazendo-se socialmente” [...]. (PAZIANI; SOUZA, 2015, p.178).

Diante disso, notamos que mais do que apresentar o que foram as greves em detalhes, Coutinho nos põe a ouvir a personagem Tê dizer que as greves foram a melhor coisa que já lhe aconteceu. Ao invés de dizer que a carga horária de trabalho nas fábricas era abusiva, ele nos mostra o ex-peão Miguel lembrando que chegou a trabalhar 75 dias sem ter uma folga sequer. Coutinho não nos diz como as questões políticas permeavam a vida privada dos peões, mas demonstra como Bitu se

desdobrou para auxiliar a esposa durante o nascimento da filha, sem que perdesse a passeata que ocorria naquele mesmo momento. O diretor não pontua quais fábricas negavam suporte para as mães metalúrgicas: em seu lugar, nós ouvimos Socorro falar que largou o trabalho por não ter quem cuidasse de seu filho. Já os acidentes de trabalho não são expostos de modo exploratório, mas lembrados pelo ex-peão Antônio, que se refere a eles como sendo algo que dói mais na alma do que na pele.

A riqueza de *Peões* repousa nos peões, em suas fissuras mnêmicas e memórias efervescentes que se impõem no presente, afirmando que o passado não passou, que pulsa vivo na história de cada um que se vê lembrando das greves e das fábricas, mas também do noivado com a esposa, do apoio da esposa, da ausência na criação dos filhos, das dores fincadas no corpo, da migração interior-cidade, dentre tantas outras individualidades trazidas à tona pelo encontro do diretor com os personagens que se colocam, invariavelmente, narradores e narradoras de si. Construindo significados únicos de trabalho, família, militância, historicidade, eles não são colocados no filme e nem elaborados na montagem como trabalhadores-modelo, mas como sujeitos que inventam a si e imaginam o futuro, quando sua memória é apresentada como cinema. É nos debruçando sobre alguns desses sentidos emanados por diferentes sequências, que iremos dar atenção às suas presenças em cena.

“VALEU A PENA TER IDO PRA SÃO PAULO?”

Joaquim (Figura 1) está sentado em uma cadeira com os braços sobre a cabeceira de uma mesa. Atrás dele está um móvel de madeira

com algumas vasilhas em cima. Joaquim olha para Coutinho, que está fora do quadro, e diz que saiu de sua cidade com pouco mais de 30 anos, que, quando viu os filhos chorando com fome, percebeu que não podia continuar ali e decidiu ir para São Paulo. Ele é o último personagem a ser entrevistado por Coutinho em Várzea Alegre, cidade cearense onde o filme se inicia e onde o diretor encontra algumas pessoas que trabalharam na indústria automobilística no ABC, anos antes. Joaquim é forte em toda sua sequência, é consciente ao falar que considera Lula um segundo pai e que se hoje (2002) tem um carro, uma casa em Várzea Alegre e duas em São Bernardo, é devido ao que viveu na cidade paulista.



Figura 1 - Joaquim. Fonte: Peões

Em dado momento, Coutinho pergunta se Joaquim mora em Várzea Alegre. Ele nega e afirma estar passando uns dias na cidade. Mas ao responder há quanto tempo chegou, Joaquim diz que fazem quatro anos, e sem que o diretor possa o interpelar, o peão sorri, dizendo que “uns dias pra mim é assim, enquanto der certo”, e finaliza falando que sempre que sente saudade dos companheiros, retorna para São Bernardo (como inclusive fizera no mês anterior). É interessante notar

como o ex-peão constrói em cena seu sentido próprio de temporalidade, um que não é mediado por convenções conhecidas por nós, mas sim pelo próprio significado que ele dá a um tempo que faz quatro anos não se traduzirem necessariamente em moradia, mas em um período contínuo que, para ele, simplesmente está “dando certo”.

Joaquim ilumina as frestas do espaço e do tempo que outros personagens também utilizarão para fazerem suas lembranças atravessarem o encontro com Coutinho. Nesse sentido, podemos lembrar de quando o ex-peão Bitu projeta ter levado quatro horas e meia para voltar à maternidade, onde tinha deixado a esposa, quando deve ter passado mais de sete horas na passeata, até finalmente voltar para o hospital. Maria da Penha, esposa de Henok, que aparece no arquivo do filme *Greve!*, relata a rotina na qual o esposo sai todos os dias para ir trabalhar, às 5 horas da manhã e só retorna às 7 da noite, pontuando não terem tempo para conversar. O tempo, essa unidade tão escassa e, essencialmente, uma das únicas ferramentas de barganha da classe trabalhadora, é em *Peões* ressignificada pelos saberes de Joaquim, distorcida pelo desdobramento entre família e militância de Bitu, e ausente na vontade por diálogo sentida por Maria da Penha.

Neste último caso, um outro elemento ganha destaque, pois ainda que relate a extensa carga-horária cumprida pelo esposo, Maria da Penha (Figura 2) é firme ao dizer que apoia o envolvimento de Henok (Figura 2) na greve, pois “o homem tem que lutar pros filhos se verem num país melhor” (PEÕES, 2004). Maria da Penha faz uma diferenciação de tempos aqui, pois se a presença de Henok na greve faria com que ele se ausentasse ainda mais do lar – posto que seria uma atividade a mais a ser feita por ele –, esse é um tempo acolhido por ela, porque diferente

daquele que lhe roupa momentos de diálogo, esse lhe traz a alvorada de um país melhor a ser construído para os filhos.



Figura 2 - Henok e Maria da Penha. Fonte: Peões

Mas a fala de Maria da Penha não é aqui explorada com o objetivo generalizante, no sentido de fazê-la representar as companheiras de metalúrgicos da época. Isso não acontece porque sua presença surge como um disparador das memórias de Henok, que mesmo se vendo jovem e rodeado por pessoas nas imagens de arquivo, fala que o sentimento trazido por elas foi saudade da esposa, falecida há poucos anos. Uma segunda razão é o fato de Coutinho não se interessar em categorizar a massa operária ou sequer querer produzir, no limite, um filme histórico em sentido mais sociológico. Os testemunhos dos anônimos conduzem a narrativa e vêm à tona por um encontro provocado pelo cinema, e preenchem o diretor, na medida em que este se põe vazio diante deles. “Eu não espero nada” dos personagens, afirma o cineasta conhecido por operar uma escuta ativa e, com ela, “trazer as razões do outro, sem lhe dar razão” (MESQUITA, 2013).

Essa atitude de Coutinho fica evidente quando ele conversa com Nice (Figura 3). Ela foi diretora do Sindicato dos Metalúrgicos e tem seu rosto filmado, durante toda a sequência, em primeiro plano. Nice conta ao diretor que não pôde amamentar os filhos e nem vê-los crescer, por estar sempre muito envolvida no movimento sindical e que guarda uma

mágoa por conta disso, mas que não se arrepende, garantindo que sabe da contribuição que deu para o país, de modo que até mesmo seus filhos possam, no presente, criticar o candidato que quiserem – algo que não era possível de se fazer anos antes. Mesmo encarando a resistência dos filhos que querem vê-la “largar esse negócio de política”, Nice se mostra confiante, afirmando conversar bastante com eles sobre isso e até projeta que “com o tempo eles vão tá entendendo, eles vão ter até orgulho” (PEÕES, 2004, p?).

Nesse instante, podemos notar como Coutinho não toma a iniciativa de especular se os filhos de Nice realmente vão compreendê-la no futuro ou qual é a relação que ela efetivamente tem com eles hoje. Não há espaço para invasões desse tipo em *Peões*, uma vez que o cinema produzido por Coutinho não visa avaliar os personagens, mas escutá-los, intervir em sua fala e impulsionar suas lembranças porque, como bem pontuou o pesquisador Ismail Xavier (2004. p.183), neste cinema “ninguém precisará confirmar expectativas ou desmentir-se em outra cena, em outra ação”. Em *Peões*, diversos passados são revisitados e mostram quão fundidas estão as memórias pessoais e grupais guardadas pelos personagens, pois se Nice sente uma mágoa por tudo aquilo que não viveu com os filhos, essa emoção emerge em cena por um fio de memória que vincula sua maternidade à dedicação ao sindicato, a sua ausência na infância dos filhos e a colaboração que deu para a resistência operária.

Na esteira, Januário (Figura 3) é outro personagem que, minutos após Nice, também toca nessa ferida, reconhecendo que nunca perguntou à esposa ou às filhas se elas queriam viver aquela experiência ou não. De modo similar à ex-diretora, Januário diz guardar uma dor por não ter visto as filhas crescerem, mas segue afirmando não se

arrepender de tudo que foi feito e dizendo acreditar na luta “mais do que nunca”, mesmo que também esteja, hoje, se esforçando para recuperar o tempo perdido com a família. Nice chama de mágoa o que Januário parece reconhecer como dor e, embora os dois percebam de maneiras distintas e nomeiem seus sentimentos de modos particulares, o público consegue compreender, por meio deles, que tipo de preço a luta política pode cobrar.



Figura 3 - Nice e Januário. Fonte: Peões.

Por outro lado, o orgulho do passado operário é latente em suas expressões, assim como é a certeza de que a vivência grevista foi um marco em suas vidas. Se por um lado esses eventos lhes impuseram o afastamento do lar e a perda de um momento que não volta mais, por outro lhes proporcionou vitórias coletivas e o amadurecimento de sua consciência política para reconhecer e modificar sua realidade. Foi esse senso crítico adquirido ao longo dos meses de organização das greves que fez surgir a coragem de se opor ao sistema opressor, fazendo com que a ida para São Paulo, em última instância, valesse à pena. “Se eu tivesse aqui hoje o que eu sabia era pegar uma foice e ir pra roça, né, não sabia nada de militância [...] hoje eu ainda tava votando em quem meu chefe político mandasse, né [...] o voto chamado voto de cabresto”, diz o personagem Bezerra à Coutinho.

Bezerra fala do aprendizado que foi estar no ABC no período das grandes greves. Em outro momento, o personagem João Chapéu também é firme, ao afirmar que foi no sindicato que começou a ler sobre outros países e entender que “a gente só melhorava se lutasse”. Mas passados alguns segundos, Bezerra e João Chapéu parecem se apequenar em cena. Bezerra fala à Coutinho que, desde que retornou para sua cidade, “estagnou”, “não faz mais nada”, além de levar e buscar o filho Arthur na escola. João Chapéu ratifica que não se considera um verdadeiro taxista, ainda que trabalhe há 21 anos na profissão. Aqui, estagnar é não se envolver mais com política, “quebrar o galho” é o que o personagem faz, trabalhando continuamente em um ofício não-operário, por duas décadas.

O que se nota nestes e em outros testemunhos é o ofício metalúrgico se expandindo para além dos muros das fábricas e das arestas limitantes do tempo, incapazes de comportar ou engessar o que significa ser peão. Não há, no filme, a exemplo do que falam Bezerra e João Chapéu, um peão que não se considere um verdadeiro peão ou que se perceba estagnado, enquanto participava das greves. Ao invés disso, o filme nos mostra pessoas que, mesmo não tendo trabalhado como operárias, se sentem metalúrgicas “de coração”, como sente a personagem Tê, ou que se dedicaram para apoiar a greve ainda que não fossem diretamente beneficiadas por elas, como percebemos nas falas da cozinheira Luíza e da servente Zélia.

Ser metalúrgico e metalúrgica ultrapassa o trabalho no chão de fábrica, está na compreensão de si como uma máquina – segundo analogia feita pelo ex-peão Joaquim – indispensável ao sistema. Essa máquina, quando acelerada, demonstra sua força, assim como demonstraram os operários unidos em resistência ao autoritarismo

patronal, para alcançar aquilo que era seu por direito. Nesse sentido, se ergue no filme a exata dificuldade de se particionar os testemunhos dos peões como referentes apenas às greves ou à grande história coletiva, e às vivências particulares. As instâncias coletivas e individuais se fundem, se amalgamam entre si, porque, em dado momento, torna-se impossível separá-las. Como comenta a professora e psicóloga Ecléa Bosi (1995, p.464):

A lembrança de certos momentos públicos (guerras, revoluções, greves...) pode ir além da leitura ideológica que eles provocam na pessoa que os recorda. Há um modo de viver os fatos da história, um modo de sofrê-los na carne que os torna indelévels e os mistura com o cotidiano, a tal ponto que já não seria fácil distinguir a memória histórica da memória familiar e pessoal.

Nas palavras de Coutinho, ser peão é como ser mulher, ser negro, ser torturado. Isso porque tais identidades e experiências não podem ser transmitidas pela palavra. Não há vocabulário que dê conta do que é ser mulher, do que é ser uma pessoa negra ou passar por situações extremas que implodem a linguagem, quando ela é insuficiente para evocar certas vivências. Assim sendo, a pergunta que o personagem Geraldo direciona a Coutinho, já no fim do filme, inverte toda a lógica de sua *misé-en-scène*, pois quando pergunta ao diretor se ele já foi peão, Geraldo está exatamente perguntando se Coutinho conhece uma experiência que só pode ser tateada por quem sabe, no corpo e na mente, o que ela efetivamente significa. Geraldo não está ali para criar definições – ainda que o faça quando o diretor lhe pergunta o que é ser peão e ele, bonita e fortemente, diz que o peão é “aquele que roda” –,

talvez ele venha também para nos lembrar até onde o cinema pode ir, que camadas de si ele consegue ou não acessar.

Geraldo, sendo o último personagem a surgir em *Peões*, o último a ser entrevistado por Coutinho e o único que continua no serviço metalúrgico após findada a larga demanda por sua profissão, põe no filme um aspecto menos nostálgico a respeito do passado, se o considerarmos junto de outros personagens. Para os antropólogos José Sergio Leite Lopes e Marta Cioccarri (2017, p.36), isso se deve ao fato de que Geraldo ainda vive “na pele os desafios do presente como metalúrgico e a própria transitividade e impermanência da condição de peão”, o que o distancia daqueles que, por estarem afastados do dia-a-dia operário, conseguem idealizar mais o passado e narrá-lo com a saudade de tempos heróicos. Coutinho, então, elabora narrativamente um conjunto de lembranças que, parecendo uniformes em grande parte do filme, não são assim reforçadas diegeticamente, mas postas em xeque, por um trabalho de montagem que acolhe as individualidades e que não abre mão de ser, no limite, um filme de peões.

[...] ao longo do filme verifica-se que sua narrativa deixa cada vez mais de ser uma investigação sobre as origens individuais do movimento que transformou Lula em liderança nacional e sim um documentário sobre pessoas, suas memórias, suas angústias, suas formas de encarar a vida e seus sentimentos mais profundos. Ou seja, cada vez mais um documentário típico da obra de Coutinho. (TAPAJÓS, 2017, p.56).

Peões “é um filme de não-peão sobre peões”, como dissera Coutinho, e na dispensa de generalizações, se ergue em cena um entrelaçamento de heterogeneidades completas em si mesmas, que se apropriam do caráter conversador do diretor para trazer à superfície

casos guardados nas lembranças. Assim, podemos compreender como o testemunho de Conceição (Figura 4) é importante para que *Peões*, de fato, se aproxime dos metalúrgicos e das greves, sem mediar julgamentos no curso da conversa. Conceição é a única a agradecer à fábrica onde trabalhou, a Volkswagen, pelos bens materiais que tem no presente, e ela o faz sendo também a única personagem que relata imaginar-se trabalhando na linha de montagem, quando dormia à noite.



Figura 4 -Conceição. Fonte: *Peões*.

Conceição jogava os braços, simulando o movimento que fazia na linha de montagem, pegando chicote. Ela o fazia dormindo, corporificando diante da câmera um ofício que, dessa vez, invade sua casa e seus sonhos pela via da exploração, na medida em que a repetição exaustiva do serviço passava a ditar até seus movimentos inconscientes e involuntários. Conceição lembra ainda que, quando trabalhava na linha, não podia pegar peso, mas o fazia porque os patrões alegavam não haver outro serviço pra ela, já que ela “não tinha leitura”. E assim ela joga os braços, joga na mesa de conversa um ofício limitado pelo chefe e um sonho condicionado pela fábrica, que resistindo à passagem do

tempo, é reproduzido e atualizado por ela, no presente, no instante em que encontra Coutinho.

Como se pode esperar, o filme não contesta as lembranças ou os sentimentos de Conceição e, ao nos aproximarmos da compreensão de Xavier (2004, p.183), veremos que há intencionalidade no gesto de Coutinho de, com isso, vencer a “pressão do verossímil e da opinião pública”. É por isso que *Peões* se faz filme histórico dentro de seus princípios particulares de historicidade, que são elencados junto a personagens que se apropriam do que dizem e sabem tanto quando é melhor de se contar uma história, como em que lado dessa história eles se puseram. “Quanto mais longe a história tiver, melhor é pra você contar”, diz Avestil, enquanto Zé Pretinho não demora a afirmar: “toda vida lutei do lado do trabalhador”.

Respeitando as individualidades e não escondendo suas intervenções, *Peões* oferece uma resposta à pergunta de Coutinho e reúne, em pouco mais de uma hora de projeção, traços e rostos de um Brasil escondido nas fotografias e nas memórias do maior movimento operário da história recente do país. Coutinho não oferece soluções ou uma retrospectiva do movimento, mas um olhar enviesado, que toma para si a “estratégia da oportunidade”, visando alcançar um passado há muito distante, mas posto a tremer por um presente que anuncia a chegada de seu admirado líder na maior posição de poder do país.

Revisitar as memórias dos metalúrgicos em momento tão oportuno, põe em evidência o inescapável elo que une dezenas de vidas particulares com a grande história oficial. O trabalho operário, a linha de montagem, a pressão dos chefes, o peso, o sol no rosto, o frio agressivo, a amizade feita na fábrica, a união dos companheiros, a dedicação na organização das greves, a divisão entre família e sindicato.

Em *Peões*, experiências pessoais caminham ao lado dos rastros desenhados pela militância política, se entrelaçando na vida dos personagens de diferentes maneiras e reacendendo, diante da câmera, a faísca que faz a distância temporal ser abolida enquanto eles se fazem sujeitos sociais naquele momento, protagonistas que são de suas vidas e do país que construíram.

Peões enriquece a filmografia de Coutinho. E muito embora este não seja um de seus filmes mais discutidos ou lembrados, uma análise cuidadosa da obra é suficiente para demonstrar que ele é, em sua essência, um filme fundamentalmente coutiniano. *Peões* não faz parte de um amplo leque de filmes históricos feitos pelo diretor, mas é justamente por ser um filme particularmente histórico que chama atenção o fato de ele pertencer à chamada segunda fase de produção da carreira do diretor. Se por um lado Coutinho não é conhecido por explorar imagens de arquivo ou abordar eventos de grande magnitude, por outro ele é referência, quando se trata de encontrar narradoras e narradores singulares, ou, se quisermos, personagens “com espessura e profundidade, que têm experiências de vida e as narram” (TAPAJÓS, 2017, p.54). Coutinho elabora criativamente o mundo, quando decide fazer um filme sem roteiro; quando opta por fazer um filme em apenas um dia ou quando se empenha em construir uma narrativa histórica que, longe de querer provar um lado da história, se coloca nesse mesmo lado, construindo essa história.

REFERÊNCIAS

FÍLMICA

COUTINHO, E. (2004). *Peões*. Brasil. 85 min. Cor.

BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMO, L. W. **O resgate da dignidade**: greve metalúrgica e subjetividade operária. Campinas: Imprensa Oficial, 1999.
- BOSI, E. Memória política. In: BOSI, E. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.453-467.
- LINS, C. Peões: adeus à “classe operária”. In: LINS, C. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007, p.169-187.
- LOPES, J. S. L.; CIOCCARIA, M. Peões, entre a memória e a história dos trabalhadores. In: LOPES, J. S. L.; CIOCCARI, M.; TAPAJÓS, R. **Peões visto por**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2017, p.07-46.
- MATTOS, C. A. Peões: lembranças de um intenso agora. In: MATTOS, C. A. **Sete faces de Eduardo Coutinho**. São Paulo: Boitempo, 2019, p.215-223.
- MESQUITA, C. Fé na lucidez. In: OHATA, M. (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.237-250.
- _____; GUIMARÃES, V. **Peões**: tempo de lembrar. In: OHATA, Milton. (org.). Eduardo Coutinho. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.577-604.
- PAZIANI, R. R.; SOUZA, A. D. Experiências e memórias de trabalhadores na sala de aula: a contribuição dos documentários de Eduardo Coutinho no ensino de História Social. **Revista Espaço Plural**, Cascavel, v.16, n.32, p.171-203, 2015.
- PRADO, L. C. D.; EARP, F. S. O “milagre” brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda (1964-1973). In: FERREIRA, J; DELGADO, L. A. N. (org.). **O Brasil Republicano**. O tempo do regime autoritário: ditadura militar e redemocratização. Quarta República (1964-1985). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020. v.4, p.209-242.
- TAPAJÓS, R. Peões. In: LOPES, J. S. L.; CIOCCARI, M.; TAPAJÓS, R. **Peões visto por**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017, p.47-73.
- XAVIER, I. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. **Comunicação e informação**, Goiânia, v.7, n.2, p.180-187, jul./dez. 2004.

3

FABULAÇÕES, MEMÓRIA E TEMPO NO FILME *O FIM E O PRINCÍPIO*

Eva Aparecida de Oliveira

Neste texto¹, faço uma reflexão sobre um dos elementos alegóricos que demarcam a estética temporal no filme *O fim e o princípio* (2005), de Eduardo Coutinho: a narração e suas temporalidades. Várias teses e dissertações já desenvolveram a temática da narrativa na questão da oralidade e sua relação com a memória nesse mesmo filme, então, não faz sentido eu ater-me a esta questão aqui, tampouco é esse meu objetivo.

No filme, percebo as narrativas como uma expressão de tempo e memória através de três inserções diferentes: pela fabulação, pelas histórias contadas com as marcas do “ressentimento” (conteúdo da memória, que possui uma estreita relação com a duração, o tempo) e pela presença de alguns objetos nas cenas que chamam a atenção pelo seu significado cultural e que, por isso, insere a dimensão temporal na composição de uma narrativa. Portanto, existe um tipo de relação alegórica com o tempo na sua apresentação pela narrativa cinematográfica.

Os conteúdos dos relatos e as imagens enquadradas guardam ou escondem algo alegorista, que atualiza a imagem, e um texto de

¹ Este texto é parte do meu objeto de pesquisa de doutorado, especificamente o capítulo da tese. In: OLIVEIRA, Eva Aparecida de. *O fim e o princípio ou o fim traz o recomeço: a estética do tempo no filme de Eduardo Coutinho*. Campinas, SP: UniCamp, 2015. Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Programa de Pós-graduação em Educação. Orientadora: Cristina Bruzzo. Campinas, fevereiro de 2015.

consciência biográfica e histórica do presente. Os relatos apresentam o tempo e a recordação. Os significados das palavras se originam do presente, continuamente, embora sejam moldados pelos significados do passado. Talvez, por isso, muitos registros das culturas orais das comunidades mais primitivas sejam feitas pela narrativa oral, por sua capacidade de transmitir a experiência humana de forma mais simples e duradoura.

Os relatos e as lembranças que aparecem no filme “O fim e o princípio” apresentam associações pessoais, além de trazer o imaginário coletivo e histórico da sociedade ocidental, já que não é possível aos espectadores, ao assistirem ao filme, despirem-se de preconceitos em relação a muitos conteúdos das falas dos personagens.

A imagem condensa uma síntese do tempo ou de uma época e o relato dos personagens é um reflexo de suas práticas cotidianas durante suas existências e inteligências. Cada personagem entrevistado faz uma resignificação de sua vida, ao narrar suas histórias. Assim, o filme pode apresentar-se como um mecanismo de memória. Ele não traz, explicitamente, um fio condutor que chamaria de “a temática das entrevistas”, no entanto, Eduardo Coutinho estabeleceu, no seu projeto do filme, que queria ouvir histórias de vida. Nesse sentido, percebo que revelou sua preocupação em saber como cada entrevistado fazia o enfrentamento com a questão da finitude da vida. Por isso, entendo porque está sempre presente na fala do diretor, nas entrevistas, a pergunta sobre o medo ou não da morte. É assim que o diretor se mostra para mim. Então, imagino uma condução para a questão das recordações e os enquadramentos às imagens-lembranças.

A história desses homens e mulheres velhos remonta-me a uma memória coberta de impressões provenientes de repertórios pessoais e

coletivos. Nesse contexto, a ligação entre a arte e a vida se dá no processo de fabulação, que ora apresento como sendo mais um elemento alegórico do tempo. É nas narrativas dos personagens que ocorre o reencontro do elo entre a vida e a ficção. “O olhar imaginário faz do real algo imaginário, ao mesmo tempo em que, por sua vez, se torna real e torna a nos dar realidade” (DELEUZE, 2007, p.18). As narrativas dos personagens exercem uma função fabuladora, que falsifica a memória, não tendo uma característica de volta ou preservação do passado, mas com perspectiva de futuro para criar novas imagens. A fabulação é a memória do futuro. Os personagens em seus relatos de verdades ficcionais criam um mundo, retratando uma memória individual.

Os personagens do filme, ao responder às questões de Coutinho, fabulam sobre o assunto da conversa. O aspecto fabular é uma característica da estética artística do diretor: documentar a realidade presente no processo de filmar a realidade e ficcionar o imaginário, através do exercício de rememoração. A função fabuladora possibilita o reencontro entre a vida e a ficção, onde ocorrem as narrativas simulantes (capta o instante onde o personagem real se põe a ficcionar). A oposição entre vida e ficção, realidade e imaginário, personagem real e ficcional não está posta como sendo o procedimento de filmar de Coutinho, ele procura diluir fronteiras, daí a possibilidade de investigar procedimentos alegóricos no filme.

Eduardo Coutinho é um cineasta que ativa a função fabuladora, quando busca as intensidades e os afetos, considerando que a fábula é caracterizada pelo que é inacreditável. Ela explora a necessidade humana de contar histórias. Para Bergson (1978), as fabulações surgem quando o cineasta promove o ato que provoca o aparecimento de manifestações que não são atribuídas diretamente pelo trabalho lógico

do espírito, mas pela virtualidade capaz de criar “imaginários” resistentes à representação do real.

A fabulação é utilizada por Coutinho como um dispositivo de cinema importante. Ela facilita ver o encontro entre a arte e a vida (a religação da arte com a vida). O diretor constrói na dimensão da imagem móvel e narrativas ilustrando a oralidade em alegorias. A fábula e a fala, às vezes, se confundem. A fabulação incentiva a língua e as pessoas veem como falam.

A temporalidade exige a mediação da narrativa, pois, só existe tempo pensado, se narrado. A narrativa, nessa perspectiva, torna-se guardiã do tempo. Se ela assegura a transmissão e a conservação do passado, também tem a função de manipular a sua duração, já que, durante o ato narrativo, o sujeito submete a fruição do tempo à fala, jogando com a temporalidade, ou seja, articula suas experiências passadas, com intrigas e ações reais do presente, o que torna o narrador um fabulador.

CHICO MOISÉS: REPRESENTANDO A REPRESENTAÇÃO DA VIDA REAL – PURA FABULAÇÃO

As narrativas do personagem Chico Moisés são um bom exemplo de constituição alegórica do tempo no filme. Nelas, o personagem real se põe a ficcionar o tempo todo. A função fabuladora não permite ver o passado, mas tem a capacidade de falsear a memória, podendo substituir ou não as imagens-lembranças reais, por fábulas.

Francisco Alves Batista, conhecido como Chico Moisés, tem 57 anos, casou-se aos 25 anos e tem cinco filhos. Frequentou a escola por muito pouco tempo, teve que desistir para trabalhar na roça. O personagem Chico é o mais novo dos moradores de Araçá entrevistado

por Coutinho no filme. No entanto, as marcas em forma de rugas no rosto passam a impressão de ter vivido muito mais que isso.

Chico Moisés (Figura 1) é um dos personagens que me chama a atenção. Ele aparece sendo entrevistado em dois momentos, no meio do filme e na parte final, quando o cineasta volta à casa de Chico, para se despedir. É na despedida de Chico que fica explícito que o personagem também chamou a atenção do entrevistador.



Figura 1 - Chico Moisés. Fonte: "O fim e o princípio" (2005).

O personagem Chico Moisés desempenha um papel e consegue de sua plateia a atenção que ele pede. No caso, a plateia seria o entrevistador e/ou sua equipe. Ele possui muita expressividade. Sua capacidade de dar impressão envolve atividades significativas: a expressão que transmite (expressões dadas, intencional) e a expressão de que emite (expressões emitidas, não intencionais)². As expressões emitidas são teatral e contextual, de natureza não verbal (expressões que o corpo oferece, através dos gestos).

² Leitura do personagem feita através da reflexão de "A representação do eu na vida cotidiana" de GOFFMAN (1985).

Durante toda a sua fala, Chico expressa sua capacidade de dar impressão:

Chico Moisés: Ah! Mas será possível que pejeja pra me pegar, e nunca pega, e sempre eu vou continuando sempre... na mesma linha.

Eduardo Coutinho: Por que será?

Chico Moisés: Eu sei. Porque o sabido é o senhor.

Eduardo Coutinho: Por quê?

Chico Moisés: Porque é.

Eduardo Coutinho: Por quê?

Chico Moisés: Oh! Se eu fosse sabido, eu que andava... filmando..., e faturando as pessoas. Né? Errei?

Eduardo Coutinho: Não. Mas eu vim procurar o senhor duas vezes, porque o senhor é sabido também.

Chico Moisés: Eu sei... Acha que eu sou sabido?

Eduardo Coutinho: Acho.

Chico Moisés: Como? Só porque eu tô sendo filmado assim? Porque...

Eduardo Coutinho: Não. Mesmo sem filmar, se conversasse com o senhor, eu via que o senhor tinha umas ideias interessantes. O senhor pensava..., o senhor...

Chico Moisés: Que pena! Né? E o que sei não disse. Só fiz começar. [PAUSA]
O senhor já entendeu tudo!

Chico, de alguma forma, pede ao entrevistador que acredite que o personagem que está ali, no momento da entrevista, possui os atributos aparentes, que o papel representado por ele tem consequências implicitamente pretendidas por ele e que, de fato, as coisas são o que aparentam ser. Ele aparece como um personagem que crê na impressão da realidade que tenta passar àquelas pessoas, entre as quais ele se encontra.

Chico está preocupado com a impressão que julga causar no entrevistador, pela sua ação corporal e sua forma de se expressar. Por

exemplo, o seu gesto ao querer mudar de posição diante da câmera, para ser filmado em outro ângulo. É como se ele agisse dessa forma somente para dar determinada impressão particular. Isso fica claro no final da entrevista, quando o cineasta admite ter ficado muito impressionado pela expressão do personagem, embora seja possível que não exista uma consciência por parte de Chico de criar a impressão deliberadamente aos seus ouvintes.

Segundo Goffman (1985, p.26–27), o personagem aparenta consciência em estar representando e acredita na verdade da realidade que encena. E, é claro, parece que o entrevistador e a equipe (seu público, no caso), passam a imagem de, também, estarem convencidos pelo espetáculo que o ator encena.

Essa é uma leitura que também pode ser feita. O entrevistador pode estar em dúvida sobre a realidade em questão. No entanto, a graça de prosseguir acreditando no seu discurso é que torna o personagem singular e realça a beleza da cena. O personagem, ao falar de si, deixa transparecer que não está completamente centrado na sua história ou que está criando, na sua imaginação, um fato para contar ao cineasta.

Chico deixa transparecer que parte da história que conta é fruto da sua imaginação. Mas Eduardo Coutinho e sua equipe parecem acreditar na impressão criada pela representação de Chico. O que não significa que Chico Moisés quisesse iludir o cineasta por interesse pessoal. Mas ele pode querer enganar pelo próprio bem do entrevistador. Esse bem seria conseguir realizar a entrevista. O que acabaria sendo o bem comum da plateia

No caso da entrevista de Chico Moisés, nos dois momentos do filme em que ele conversa com Coutinho, ele desempenha este papel. É como

se ele usasse uma máscara que significasse a representação que tem de si mesmo ou o papel que objetiva viver.

Ao final da entrevista, o personagem resolve se distanciar da representação que encenava. Ele se aceita, à medida que o entrevistador declara que gostou dele, justamente por representar ser o que realmente é, ou não.

Se o tempo é um dos principais elementos constitutivos do cinema, então, a interconexão entre tempo e narrativa se realiza, em toda a sua essência, no cinema. As falas dos personagens, ao contar histórias de suas experiências vividas, constroem narrativas que podem ser vistas como o princípio fabulador de suas próprias histórias. O que conduz a narrativa do filme são os depoimentos dos personagens e as imagens de presentificação do espaço/tempo que recriam o espaço da tela. O cineasta Eduardo Coutinho, em “O fim e o princípio”, dá-nos uma amostragem da essência: “aquilo que permanece” em relação ao tempo.

O RELATO DOS RESENTIMENTOS: A MEMÓRIA DAS PROVAS E SOFRIMENTOS SUPORTADOS – ALEGORIA DO SENTIMENTO DE DURAÇÃO

A temática do ressentimento aparece nesta análise como elemento alegórico do tempo pelas narrativas. Por meio de um complexo processo de produção das sensibilidades, essa temática se relaciona, por sua vez, com a história, a memória, a identidade, a alteridade e a temporalidade.



Figura 2 - Tia Dôra. Fonte: "O fim e o princípio" (2005).

O ressentimento é o tema de reflexão apontado no processo de rememoração da personagem Tia Dôra (Figura 2). A memória das provas e sofrimentos suportados por ela em sua fase de jovem mãe. É um processo de memória individual. A experiência da humilhação e, igualmente, a experiência do medo, são os primeiros causadores do ressentimento. A humilhação, proveniente não apenas de uma inferioridade, mas do amor-próprio ferido, experiência da negação de si e da autoestima que pode suscitar o desejo de vingança e conduzir ao ódio.

Eduardo Coutinho, no seu cinema peculiar³ e no seu processo de entrevista, proporciona o ato de ouvir os ecos do ressentimento, dando-

³ Pensando no filme como um "texto", um discurso, é possível pensar o filme como "dialógicos porque resultam do embate de muitas vozes sociais; podem, no entanto, produzir efeitos de polifonia, quando essas vozes ou algumas delas deixam-se escutar, ou de monofonia, quando o diálogo é mascarado e uma voz, apenas, faz-se ouvir." (BARROS, 1994, p.6). A "voz" de Coutinho se sobressai, enquanto filme, porque é ele quem detém todo material e edita, monta, produz da forma como quer. No entanto, também é forte a "voz" dos personagens, porque não se sobrepõe a elas uma outra "voz" especializada para explicar o que dizem, desqualificando suas histórias ou teorias. Neste sentido, é possível pensar em polifonia[7], no trabalho de Eduardo Coutinho (SCARELLI, 2009). Disponível em: http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais17/txtcompletos/sem05/COLE_963.pdf, Acessado em 26 dez. de 2014.

lhes direito à expressão. O cineasta, de certa forma, retrança a história particular de alguns homens e mulheres velhas do sertão nordestino, através de narrativas sobre os usos do cotidiano que atravessaram suas vidas, desde a juventude. As narrativas, muitas vezes, tratam da memória dos ressentimentos, dos sofrimentos suportados e não esquecidos.

Eduardo Coutinho: Quando seu marido morreu, a Senhora pensou em casar de novo? Ou...?

Tia Dôra: Não! Encontrei casamento, mas nunca quis não. Não. Meu coração se trancou-se até o dia de juiz. Não sou pra casamento. Casamento não me faltou. Eu fui quem nunca quis. Deus me defenda! Um dia chegou um... bles... um abetaiado lá. No terreiro... Eu tava no terreiro: Bom dia Dorinha! Bom dia! Meu Deus! Eu vi aquele homem lá... um desbandeirado. Aí eu fui pra casa. A casa assim... Entrei e saí pro terreiro. Entrei pra cá! Ele entrou-se, sentou-se.

- Eu vim aqui Dorinha foi perguntar ocê se ocê quer casar cumigo.

- Eu, meu filho? Quero não.

- Por quê? Porque a senhora pensa que se eu casá com a senhora, eu vou maltratar suas fias? Vou dar em suas fias? Vou botar as suas fia na roça?

Eu disse: “Não é isso não. Eu não quero casar nem com você e nem com ninguém. Sobre a casamento, eu amarrei meu cocó. Só desmanchando no dia do juízo”.

Rosa: Deu trabalho pra criar os filhos depois que ficou viúva?

Tia Dôra: Deu. Fui pra roça. Que nunca eu num tinha pai. A minha mãe era veinha. Viúva também. Meus irmão era uns casado e os outros já tinha murrido. Eu num tinha pur quem chamar. Eu num tinha filho homem, num tinha irmão, num tinha pai, nem marido. Não me assujeitei a ... a morrer de fome mais minhas fia não! Graças a Deus não! Fui foi pra roça trabaiaí. Levava a mais nova no “quarto”... uma bacia grande que era deu levá roupa pro rio pra lavá... cheia com panela, prato, lata de café... Passava um dia todo na roça... trabaiaando. Elas dibaixo do pé de pau, juazeiro. E eu trabaiaando em roda, do pé de pau, a panela no fogo, cozinhando. Quando era de ora de

almoço... de almoçar... ia almoçar... Ia trabalhá... E elas aí. Quando o juazeiro já tava longe do trabalho, eu me mudava pro outro pé de pau. E assim fiquei, eu criei elas. Num foi criada pro causa de ciúmes ou de nada... De dificuldade, que desanimei. Eu criei elas como eu fui criada.

- Contam a vocês que eu abandonei elas? Graças a Deus não!

Segundo Strawson⁴, há ocasiões para ressentimento, como “aquelas situações em que alguém é ofendido ou injuriado pela ação do outro”. Portanto, ressentimento pode ser interpretado como a raiva ou a irritação perante uma desfeita. Mas não se trata de uma raiva expressa em minutos por um indivíduo. A raiva pode ter efeito prolongado, de longo tempo, mas sua duração não faz parte de sua definição. A raiva é desencadeada por uma afronta pessoal à dignidade ou à honra. É inteiramente pessoal e jamais dirigida a um grupo. Já o ressentimento está associado ao conceito de tempo, a um sentimento de duração.

Gostaria de acrescentar à descrição de Strawson a ideia de que ressentimento é geralmente um sentimento duradouro, não fugaz: o ressentimento é cultivado e acalentado. Não se descreveria, penso eu, uma breve explosão de raiva como ressentimento (KONSTAN, 2004, p.61).

É certo que o indivíduo não esquece os fatos dos quais foi autor ou vítima. No entanto, quando se trata das lembranças dos ressentimentos, é bem provável que aconteça. A tentação do esquecimento dos ressentimentos é também uma estratégia de apaziguamento.

⁴ Apud Konstan, 2004, p.61.



Figura 3 - Dona Mariquinha. Fonte: "O fim e o princípio" (2005).

[Ressentimento é] uma atitude mental duradoura, causada pela repressão sistemática de certas emoções e afetos que são componentes normais da natureza humana. A repressão dessas emoções leva a uma tendência constante de se permitir atribuir valores incorretos e juízos de valor correspondentes. As emoções e afetos primordialmente referidos são vingança, ódio, malícia inveja, o impulso a diminuir e desprezar (SCHELER, 1998, p.29, apud KONSTAN, 2004, p.62).

A questão do ressentimento em relação aos casamentos perpassa pela memória de alguns personagens do sexo feminino entrevistados, com exceção de Rita, ainda casada e aparentemente feliz, Antônia, recém-casada com Vigário, e Maria Borges, que declara ter sido muito feliz no casamento. Dona Mariquinha (Figura 3), que diz que o casamento foi horrível, ficou viúva e não se casou mais.

Eduardo Coutinho: E a Senhora casou?

D. MARIQUINHA: Uma vez.

Eduardo Coutinho: Uma vez? E como é que foi o casamento?

D. MARIQUINHA: Faz 45 anos que sou viúva.

Eduardo Coutinho: Como é que foi o casamento?

D. MARIQUINHA: O casamento foi muito hurrível!

Eduardo Coutinho: Muito...?

D. MARIQUINHA: O casamento foi horríve. (fala alto e brava)

Eduardo Coutinho: Por quê?

D. MARIQUINHA: - Porque ele era um cachaceiro e judiava com eu.

Eduardo Coutinho: E durou quanto tempo o casamento?

D. MARIQUINHA: Aí! ... Uns 17 anos.

Eduardo Coutinho: Judiava?

D. MARIQUINHA: Judiava muito. Aí ele bebeu uma cachaça e foi... Passou navalha e mataram ele!... (pausa longa)

Eduardo Coutinho: E quantos filhos a senhora teve com ele?

D. MARIQUINHA: Hein?

Eduardo Coutinho: Quantos filhos...?

D. MARIQUINHA: Quatorze.

Eduardo Coutinho: Quantos vingaram?

D. MARIQUINHA: Hein?

Eduardo Coutinho: Quantos criaram?

D. MARIQUINHA: Dois. E... E foi felicidade não ter se criado.

Eduardo Coutinho: Por quê?

D. MARIQUINHA: Num foi muito bem... Um que eu tenho que eu criei tá em Porto Velho, Em Rondônia, Amazônia... Nesse mundo. Só vejo ele de cinco em cinco anos.

O filme traz imagens de mulheres fortes, que passaram por toda sorte de dificuldades e sofrimentos, como ter que conviver com homens maus e alcoólatras, ou criar os filhos sozinha, por ter enviuvado muito cedo. No caso dessas mulheres velhas do sertão, elas sobreviveram aos sofrimentos e ao tempo. São mulheres que aparentam “fortaleza”. Para elas, o casamento só podia representar, naquele momento de suas vidas, a perpetuação das dificuldades. Diferentemente da época em que eram

solteiras, em que não tinham a experiência vivida pelo casamento e que ainda eram esperançosas de um casamento feliz. E também, como todas as moças e adolescentes da época (e hoje ainda), eram fortemente influenciadas pelas instituições sociais a se casarem muito novas e terem filhos.

No caso dos relatos de Tia Dôra, houve um deslocamento da representação que a mesma teve em relação à situação de casamento. Este deslocamento pode ir do ódio ao desprezo. Isso poderia explicar o desprezo que ela passou a ter pelo casamento, segundo a sua narrativa de vida.

Pela narrativa, essas mulheres velhas expressam que não conseguiram romper, através do tempo, com os sentimentos de impotência, não conseguiram se libertar de suas ruminções rancorosas e se fazer mulheres livres, capazes de se casarem de novo ou não. O que reforça, na sua autoestima e orgulho pessoal, a difamação do casamento e certo ceticismo em relação ao casar-se de novo. O ressentimento é exprimido como recalque do sofrimento de outrora.

“O ressentimento remete a um tempo repetitivo, gerador de fantasmas e pensamentos hostis, vividos na impotência” (ANSART-DOURLEN, 2004 p.351). Ele surge da impossibilidade do sujeito de esquecer as injustiças sofridas. A revivência contínua ou ruminação do sentimento se diferencia da pura lembrança intelectual do sentimento e do contexto situacional de sua origem. O ato de lembrar é um ressentimento. Nesse sentido, emancipar-se da memória patológica do ressentimento, assim como o fato de conceder seu perdão, libera do “fardo que o passado faz pesar sobre o futuro”, mas não implica o esquecimento total (ZAWADZKI, 2004, p.372).

A decisão dessas mulheres, de não se casarem novamente quando se tornaram viúvas ainda jovens, pode ter sido motivada não apenas pela vontade de defender os seus interesses unicamente pessoais ou materiais, mas por uma vontade de afirmar sua identidade e por uma reação de orgulho. Uma reação capaz de liberar estas mulheres do sentimento de impotência, do ressentimento procedente do sentimento de serem tratadas como seres de natureza inferior, quando, na verdade, se sentem fortes e resistentes.

As narrativas dessas mulheres apresentam-me imagens de um trabalho feminino que preserva e mantém a vida e, quando remonto às imagens iniciais de Zefinha tecendo ou do interesse de Coutinho pelos bordados de Lice, ponho-me a pensar na ideia da atividade da tecelã como uma expressão espontânea dos desejos, lembranças, brincadeiras e lamentações na vida das mulheres em diversas culturas.

A imagem da narrativa dessas mulheres no filme “O fim e o princípio” lembra o texto⁵ de Marina Colassanti, “A moça tecelã”, com o qual encerro a reflexão sobre a narrativa das mulheres, personagens fortes e sobreviventes no tempo, do cineasta Eduardo Coutinho.

Acordava ainda no escuro, como se ouvisse o sol chegando atrás das beiradas da noite. E logo sentava-se ao tear.

Linha clara, para começar o dia. Delicado traço cor da luz, que ela ia passando entre os fios estendidos, enquanto lá fora a claridade da manhã desenhava o horizonte.

Depois lãs mais vivas, quentes lãs iam tecendo hora a hora, em longo tapete que nunca acabava. Se era forte demais o sol, e no jardim pendiam as pétalas, a moça colocava na lançadeira grossos fios cinzentos do algodão mais felpudo.

⁵ Peço licença par citá-lo sem a devida adequação à norma da ABNT (NBR 10520).

Em breve, na penumbra trazida pelas nuvens, escolhia um fio de prata, que em pontos longos rebordava sobre o tecido. Leve, a chuva vinha cumprimentá-la à janela.

Mas se durante muitos dias o vento e o frio brigavam com as folhas e espantavam os pássaros, bastava a moça tecer com seus belos fios dourados, para que o sol voltasse a acalmar a natureza. Assim, jogando a lançadeira de um lado para outro e batendo os grandes pentes do tear para frente e para trás, a moça passava os seus dias. Nada lhe faltava.

Na hora da fome tecia um lindo peixe, com cuidado de escamas. E eis que o peixe estava na mesa, pronto para ser comido. Se sede vinha, suave era a lâ cor de leite que entremeava o tapete. E à noite, depois de lançar seu fio de escuridão, dormia tranquila.

Tecer era tudo o que fazia.

Tecer era tudo o que queria fazer.

Mas tecendo e tecendo, ela própria trouxe o tempo em que se sentiu sozinha, e pela primeira vez pensou em como seria bom ter um marido ao lado. Não esperou o dia seguinte. Com capricho de quem tenta uma coisa nunca conhecida, começou a entremear no tapete as lãs e as cores que lhe dariam companhia. E aos poucos seu desejo foi aparecendo, chapéu emplumado, rosto barbado, corpo aprumado, sapato engraxado.

Estava justamente acabando de entremear o último fio da ponta dos sapatos, quando bateram à porta. Nem precisou abrir. O moço meteu a mão na maçaneta, tirou o chapéu de pluma, e foi entrando em sua vida. Aquela noite, deitada no ombro dele, a moça pensou nos lindos filhos que teceria para aumentar ainda mais a sua felicidade. E feliz foi, durante algum tempo. Mas se o homem tinha pensado em filhos, logo os esqueceu. Porque tinha descoberto o poder do tear, em nada mais pensou, a não ser nas coisas todas que ele poderia lhe dar. – Uma casa melhor é necessária – disse para a mulher. E parecia justo, agora que eram dois. Exigiu que escolhesse as mais belas lãs cor de tijolo, fios verdes para os batentes, e pressa para a casa acontecer.

Mas pronta a casa, já não lhe pareceu suficiente. – Para quê ter casa, se podemos ter palácio? – perguntou. Sem querer resposta imediatamente ordenou que fosse de pedra com arremates em prata. Dias e dias, semanas

e meses trabalhou a moça tecendo tetos e portas, e pátios e escadas, e salas e poços. A neve caía lá fora, e ela não tinha tempo para chamar o sol. A noite chegava, e ela não tinha tempo para arrematar o dia. Tecia e entristecia, enquanto sem parar batiam os pentes acompanhando o ritmo da lançadeira. Afinal o palácio ficou pronto. E entre tantos cômodos, o marido escolheu para ela e seu tear o mais alto quarto da mais alta torre. – É para que ninguém saiba do tapete – ele disse. E antes de trancar a porta à chave, advertiu: – Faltam as estrebarias. E não se esqueça dos cavalos! Sem descanso tecia a mulher os caprichos do marido, enchendo o palácio de luxos, os cofres de moedas, as salas de criados.

Tecer era tudo o que fazia.

Tecer era tudo o que queria fazer.

E tecendo, ela própria trouxe o tempo em que sua tristeza lhe pareceu maior que o palácio com todos os seus tesouros. E pela primeira vez pensou em como seria bom estar sozinha de novo. Só esperou anoitecer. Levantou-se enquanto o marido dormia sonhando com novas exigências. E descalça, para não fazer barulho, subiu a longa escada da torre, sentou-se ao tear.

Desta vez não precisou escolher linha nenhuma. Segurou a lançadeira ao contrário, e jogando-a veloz de um lado para o outro, começou a desfazer seu tecido. Desteceu os cavalos, as carruagens, as estrebarias, os jardins.

Depois desteceu os criados e o palácio e todas as maravilhas que continha. E novamente se viu na sua casa pequena e sorriu para o jardim além da janela. A noite acabava quando o marido estranhando a cama dura acordou, e, espantado, olhou em volta. Não teve tempo de se levantar. Ela já desfazia o desenho escuro dos sapatos, e ele viu seus pés desaparecendo, sumindo as pernas. Rápido, o nada subiu-lhe pelo corpo, tomou o peito apumado, o emplumado chapéu.

Então, como se ouvisse a chegada do sol, a moça escolheu uma linha clara. E foi passando-a devagar entre os fios, delicado traço de luz, que a manhã repetiu na linha do horizonte.

(Texto extraído de: COLASSANTI, Marina. **Doze Reis e a Moça no Labirinto do Vento**. Rio de Janeiro: Global Editora, 2000).

DIMENSÃO TEMPORAL DOS OBJETOS COMO ALEGORIA

Algumas imagens são marcantes em determinadas cenas do filme em questão e permeiam os personagens na hora das entrevistas. Estas imagens dão significado à narrativa. Elas estão ali presentes, certamente, pela importância que o cineasta dá a esses objetos nas filmagens e, depois, no processo de edição.

Talvez coubesse aqui fazer uma reflexão mais profunda sobre a teoria da “cultura material”, mas como pode desviar o foco da leitura, limitei-me a trabalhar apenas os significados desses objetos a partir de leituras e reflexões da obra dos seguintes autores: REDE (1996), MENESES (1998), BORGES (2009) e BARBUY (1995).

A dimensão cultural desses objetos no filme apresenta mais elementos alegóricos explorados pelo cineasta ao editar o filme. Os objetos fazem parte do espaço individual de cada personagem e transmitem significados à narrativa.

Os retratos ou figuras de santos, pendurados nas paredes das casas de alguns entrevistados, são objetos religiosos que fazem parte do seu cotidiano. Eles estão ali em suas casas, ao fundo das imagens do entrevistado, às vezes desfocado no plano, ou em completa nitidez. Estas imagens apresentam a fé dos personagens e certa submissão do mesmo à religião.

Na sociedade moderna, esses objetos já não constituem presença tão forte nas casas dos indivíduos, como em uma sociedade em vias de desaparecimento, em que os mesmos eram muito valorizados. Os objetos conservam um passado, que certamente os mais velhos objetivam conservar, e isso é percebido em todas as falas dos entrevistados. Talvez um exemplo dessa continuidade sejam as

procissões que as gerações mais novas praticam em Araçás. A procissão é uma narrativa que certamente as gerações mais novas já herdaram ou aprenderam com a experiência dos “narradores sedentários” benjaminianos.

Outro objeto que aparece de forma significativa em algumas cenas é o cavalo do Vigário e, junto com ele, todos os acessórios de montagem na parede da sala. O cavalo foi e ainda é um meio de condução muito valorizado pela sociedade que não vive a modernidade. Ele marca uma narrativa pela “distância”, mas também pela “espera”. É um instrumento de uso masculino, mas o tempo de espera se relaciona à mulher. Quando Coutinho vai se despedir, ele encontra Antônia a espera de Vigário que, segundo ela, não tem hora e nem dia pra chegar.

A carroça é outro objeto que aparece na cena de Nato, comercializando água. Ela também é significativa numa narrativa e apresenta “passagem”; passagem do dia para a noite, das estações ou passagem para uma vida próspera. Esse significado está relacionado com a própria vida rememorada por Nato. A carroça, assim como o cavalo, mostra o cotidiano de indivíduos do sexo masculino.

O interesse de Coutinho pelos bordados de Lice e as cenas de Zefinha fiando deixa claro a relação do tempo com a temática do “tecer”, como tema tratado no capítulo três da minha tese de doutorado. Nesse caso, o objeto central que aparece com mais representatividade no filme é o “fuso”, que tem a mesma função da “roca”. A roca é o objeto utilizado pela personagem mais velha do filme. Nas cenas de Zefinha tecendo, ela aparece como um elemento de constituição alegórica do tempo no filme. Ela representa, por si só, o fenômeno da duração e o passado.

Quando um autor quer transmitir a ideia de continuidade, de transmissão de sentidos para as gerações femininas, às vezes, faz uso

da “roca”. Por isso, ela pode ser considerada um objeto singular na narrativa. A sua função está relacionada à produção de fio, da costura de roupas e representa o cotidiano do trabalho, só que do trabalho feminino. As mulheres trabalham para prover a sua prole. Elas assumem os filhos e a própria viuvez para cuidar da sua existência. As gerações posteriores herdarão, além do objeto, a coragem e a resignação - traços marcantes nas mulheres do filme. A “roca” é de outro tempo e representa a continuidade.

Enfim, os objetos aqui refletidos têm a funcionalidade do tempo, do espaço e de formas diferentes. Eles são transmitidos para as novas vidas. Segundo Meneses (1998), o objeto que habita o meio do personagem transmite significados à narrativa, pressupondo que o objeto vai além da sua materialidade. Portanto, os objetos comunicam e contam histórias. Um objeto agrega diferentes sentidos. Na medida em que muda os personagens, o contexto que estes viveram e o tempo muda também o seu sentido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os elementos ficcionais, no documentário coutiniano, não aparecem gratuitamente. Segundo Coutinho (apud BRAGANÇA, 2008, p.76), “Você só chega à verdade pelo imaginário, e nem é um problema de se chegar à verdade, são versões da verdade”. Ele diz que, no real, as histórias podem ser mais ricas do que a ficção pode inventar. Por isso, o mais importante é explorar a relação entre os dois lados da câmera e contar histórias. Do relato de uma pessoa, muito é inventado, mas ela se projeta na representação de um papel que não viveu, mas que foi

construído pela sua memória. Nesse caso, o real e o imaginário se unem no processo fabular.

Enquanto a câmera passeia pelas marcas dos rostos, as falas dos homens e mulheres velhos vão se formulando em histórias e concepções de mundo. São muitas as imaginações que podem perpassar ou não pela mente de qualquer espectador e que, de alguma forma, fazem uma provocação ao desvelamento de muitos conceitos que estão colocados como universais na perspectiva de uma cultura acadêmica.

A partir do momento que assisti a esse filme (FE/UniCamp), notei algo diferente, que me chamou a atenção. Talvez as aulas sobre pesquisa e imagens oferecidas pela disciplina “Pesquisa em Imagens”, ministrada pelo professor Milton Almeida, no ano de 2010, as aulas de “Teoria Social e Pesquisa Educacional”, ministradas pelas professoras Patrícia Piozzi e Débora Mazza, em que aprendi entender a “pedagogia” de um texto literário ou filosófico, as aulas sobre “Cultura, Educação e Imagem”, ministradas pelos professores Antonio Carlos Amorim e Cristina Bruzzo, em que aprendi a interpretar um documentário e a entender a imagem-tempo deleuziana – tudo isso me levou a perceber uma aparente ordem e desordem estrutural no filme, proporcionando uma leitura de tempos e memorizações. Esse olhar singular, que é de perceber o tempo numa perspectiva particular (subjéctiva), um tempo intocável e sem definições generalizantes, um tempo que não pode ser apreendido por um conceito, mas que faz parte da existência humana.

Quando iniciei esta análise, percebi que o que me instigava não estava claro no filme. Segundo a premissa sempre lembrada pela minha orientadora de que o filme me levaria aos teóricos, busquei o conceito de alegoria em Benjamin para desvendar esse enigma pessoal. O próprio título do filme foi a motivação inicial para desenvolver a leitura do

tempo. É claro que os estudos de Deleuze sobre cinema me arrebataram desde o início. A partir de então, fui conduzida a uma leitura alegórica na análise estética do filme.

Mas como realizar uma interpretação alegórica? Para desenvolver esta tarefa, tive que trilhar quatro caminhos teóricos difíceis (em si mesmos e em relação uns com os outros): a linguagem cinematográfica, os estudos de cinema de Deleuze, a alegoria em Benjamin e a estética do cineasta Eduardo Coutinho. A linguagem cinematográfica foi a mais difícil, pois não tinha nenhuma formação básica sobre a mesma.

O diretor transforma tudo em imagem-tempo: motiva uma procura em cada cena de algo que permita saber qual o seu sentido; torna indiscernível a diferença entre fabulação e realidade concreta, quando uma espelha-se na outra. A rememoração dos personagens e a imagem-tempo das cenas propõem um paradoxo temporal, inserindo um presente dentro de outro, dilatando, assim, níveis de rememoração como passados. Tudo isso faz do filme uma fabulação sobre o tempo e rompe as fronteiras entre imaginário e concreto, isto é, entre o espaço-tempo do cinema, e o espaço do sertão rural, quase arcaico.

As narrativas dos homens e mulheres velhos, a atualização do mito da tecelã, as imagens dos corpos e a presença de objetos com significação cultural, as fabulações e o ressentimento nos processos de rememoração, a figura do “narrador” sedentário proposto por Benjamin e o seu processo de compartilhar experiência ao contar histórias, os intertísticos e movimentos aberrantes são pensados como imagem-tempo. Na dimensão “atual” eles estão diferentes, mas são coexistentes na dimensão “virtual”. A interpretação desses componentes resultou na constatação da presença do elemento alegórico do tempo, no filme.

O filme como motivador do pensamento, para mim, ensina e leva a pensar. Talvez uma forma de afirmar a potência da arte como forma de pensar o mundo e reinventar outras relações e sensibilidades com o outro.

A arte revela a eternidade, não no sentido de uma ausência de tempo, mas como um tempo original absoluto, complicado, tempo das essências, que não tem, diferentemente de Platão, a estabilidade e a identidade garantidas. É esse o “tempo redescoberto” através dos signos da arte, “tempo primordial, que se opõe ao tempo desdobrado e desenvolvido, isto é, ao tempo sucessivo que passa, ao tempo em geral que se perde” (PELBART, 1998, p.11).

Uma obra de arte pode constituir e reconstituir o começo de um mundo, um princípio de individuação que dá origem a um indivíduo, a um mundo específico, ou seja, para Pelbart (1998), a essência da arte nos revela um tempo original, idêntico à eternidade. Para Deleuze (2007), os neoplatônicos já defendiam que eternidade não é o prolongamento da existência sem limites, mas o estado complicado do próprio tempo.

E essa prática é capaz de proporcionar um olhar diferente, talvez uma experiência dialética sobre o seu eu, sobre o seu saber. E aí a memória opera um processo de conhecimento. Nesse sentido, as narrativas atuam no futuro de quem as ouve no presente (quem entrevista e faz o filme é também o espectador do filme), mas, principalmente, de quem as fala, já que, com certeza, aprendeu muito com esse ato de rememorar.

As imagens e narrativas dos homens e mulheres velhos do sertão, pensadas numa perspectiva da estética, é que coloquei em evidência, pois acredito que o filme possibilita uma educação política e visual, tornando-se um elemento que pode provocar nos espectadores a

possibilidade de construir novos pensamentos, resultantes do processo cognitivo inevitável, desencadeado por esta perspectiva.

Acredito que esta análise parte de uma imaginação estética que delinea as potencialidades que libertam a imaginação que produz e cria. A arte transcende as determinações espaços-temporais e vence o próprio tempo e até a morte.

REFERÊNCIAS

FÍLMICA

COUTINHO, E. (2005). **O fim e o princípio**. Brasil. 110 min. cor.

BIBLIOGRÁFICA

ALMEIDA, M. J. **Cinema: Arte da Memória**. Campinas: Autores Associados, 1999.

AMORIM, A. C.; GALLO, S.; OLIVEIRA JÚNIOR, W. M. (Orgs.). **Conexões: Deleuze e imagem e pensamento**. Petrópolis/Brasília/Campinas: De Petrus/CNPq/ALB, 2011.

AMORIM, A. C.; MARQUES, D.; DIAS, S. O. (Orgs.). **Conexões: Deleuze e vida e fabulação**. Petrópolis/Brasília/Campinas: De Petrus/CNPq/ALB, 2011.

ANSART, P. História e memória dos ressentimentos. In: BRESCIANI, S; NAXARA, M. (Orgs.). **Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível**. Campinas: Editora da Unicamp, 2004, p.15-36.

ANSART-DOURLEN, M. O ressentimento – as modalidades de seu deslocamento nas práticas revolucionárias. Reflexões sobre o uso da violência. In: BRESCIANI, S.; NAXARA, M. (Orgs.). **Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível**. Campinas: Editora da Unicamp, 2004, p.347-366.

ARGAN, G. C. **Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

AUMONT, J. et al. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 1995.

____; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.

AVELLAR, J. C. **O fim e o começo de tudo** [Texto publicado originalmente em **Rioartes**, jornal mensal da Secretaria de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro, maio de 1994] http://www.escrevercinema.com/Coutinho_boca_do_lixo.htm.

BARBUY, H. Entendendo a sociedade através dos objetos. In: OLIVEIRA C. S. **Museu Paulista: Novas Leituras**. São Paulo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1995.

BEAUVOIR, S. **A velhice**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, W. **Drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

____. **Obras escolhidas I**. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

BERGSON, H. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

____. **O riso** - Ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

BEZERRA, C. R. A. **Documentário e performance: modos de a personagem marcar presença no cinema de Eduardo Coutinho**. Campinas, 2009. Tese de Doutorado. Unicamp. Programa de Pós-Graduação em Multimeios (IA). Campinas, 2009.

BOSI, E. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: T. A. Queiroz: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

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

BRESCIANI, S.; NAXARA, M. (Orgs.). **Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível**. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

CARRIÈRE, J-C. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

COLASSANTI, M. **Doze Reis e a Moça no Labirinto do Vento**. Rio de Janeiro: Global Editora, 2000.

DELEUZE, G. **A Imagem-Movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985 (Cinema 1).

____. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007 (Cinema 2).

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

GOFFMAN, E. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1985.

KONSTAN, D. Ressentimento: história de uma emoção. In: BRESCIANI, S; NAXARA, M. (Orgs.). **Memória e (res)sentimento**: indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Editora da Unicamp, 2004, p.59-82.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2011.

MENESES, U. T. B. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.11, nº 21, 1998, p.89-103.

MOCARZEL, E. A palavra no documentário. In: SCOREL, E *et all*. Objetivo subjetivo. **Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais**. CINEMAIS Especial: documentário. Rio de Janeiro: Editora Cinemais, out./dez. 2003.

NUNES, B. **O tempo da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

OLIVEIRA, E. A. **O fim e o princípio ou o fim traz o recomeço**: a estética do tempo no filme de Eduardo Coutinho. Campinas: UniCamp, 2015. Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Programa de Pós-graduação em Educação. 2015.

OLIVEIRA FILHO, F. H. M. **Eduardo Coutinho**: jogo de Memória uma análise do filme o fim e o princípio. Rio de Janeiro: PUC, 2008. Dissertação de Mestrado. PUC Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. 2008.

PELBART, P. **O tempo não-reconciliado**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

RANCIÈRE, J. **Moderno?** Por que o cinema se tornou a mais singular das artes. Campinas: Papyrus, 2008.

REDE, M. História a partir das coisas: tendências recentes nos estudos da cultura material. **Anais do Museu Paulista**, v.4, jan./dez. 1996, p.265-282.

RODRIGUES, L. R. A. **A primazia da palavra e o refúgio da memória**: o cinema de Eduardo Coutinho. Campinas, 2012. Tese de Doutorado. Unicamp. Programa de Pós-Graduação em Multimeios (IA). Campinas, 2012.

SCARELI, G. **Santo Forte**: a entrevista no cinema de Eduardo Coutinho. Campinas, 2009. Tese de Doutorado. Unicamp. Programa de Pós-Graduação em Educação. Orientadora: Cristina Bruzzo. Campinas, 2009.

TARKOVSKI, A. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ZAWADZKI, P. O ressentimento e a igualdade: contribuição para uma antropologia filosófica da democracia. In: BRESCIANI, S., NAXARA, M. (Orgs.). **Memória e (res)sentimento**: indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Editora da Unicamp, 2004, p.367-399.

4

PENSAR A MÚSICA NO ENSINO FUNDAMENTAL I (ANOS INICIAIS): CONTRIBUIÇÕES DO FILME *AS CANÇÕES* PARA ORGANIZAÇÃO DE PROCESSO FORMATIVO

Humberto Perinelli Neto

Ricardo Scucuglia Rodrigues da Silva

Diogo Garcia Cunha

APRESENTAÇÃO

Em 2011, o cineasta Eduardo Coutinho lançou o filme *As Canções*. Tratou-se do quarto filme da última fase da carreira deste cineasta, iniciada por *Jogo de cena* e marcada pelo ato de gravar num espaço, ao invés de se deslocar até os personagens, como havia feito na "fase de conversação" (conjunto de filmes dirigidos entre 1999 e 2006: *Santo Forte*, *Babilônia 2000*, *Edifício Master*, *Peões* e *O fim e o princípio*).

O paulistano Eduardo Coutinho, nascido em 1933, fez parte da geração do Cinema Novo, isto é, compôs o grupo de cineastas envolvidos com a crítica do cinema estrangeiro, com a veiculação entre cinema e política e, mediante isso, com a construção de narrativas fílmicas centradas em questões como o subdesenvolvimento, a cultura popular e a força da alegorização (COUTINHO, 2012; XAVIER, 2001; BERNARDET, 2003; SIMONARD, 2006).

Durante a Ditadura Civil-Militar, Coutinho lançou *Cabra marcado para morrer* (1984), filme que apresentou uma abordagem diferente de documentário, posto que calcado em ponderações acerca do tema Cinema/História/Memória.

Cabra Marcado estrutura a matéria da história de modo diferente daquele encontrado em documentários históricos das décadas de 1970 e especialmente de 1980: em vez dos grandes acontecimentos e dos grandes homens da história brasileira, ou de acontecimentos e homens exemplares, **o filme se ocupa de acontecimentos fragmentários, personagens parciais e anônimos, aqueles que foram esquecidos e recusados pela história oficial e pela mídia** [...] O filme articula duas formas de abordar o passado, privilegiando a memória de um grupo e levando em conta em que ela conserva em relação ao passado uma abertura diferente daquela da história. No filme, a história recolhe dados, acontecimentos, informações que contextualizam a memória, e surge em uma narração em off mais “objetiva”. **Ela é o substrato necessário para que a memória, formada pelas narrativas individuais, possa irromper. Essa memória não é porém apenas individual** (LINS, 2004, p.32-33 – grifos nossos).

Fábio Andrade (2013) destaca que *As Canções* é um filme que expressa forte relação entre música, tristeza e beleza visual contida na relação entre as cores das roupas dos personagens e a cortina negra do palco de teatro em que as entrevistas são realizadas. Tal relação ganha possíveis contornos especiais a partir da maneira pela qual Coutinho conduz as entrevistas:

As canções é um filme **profundamente triste**, embora inegavelmente **generoso na maneira de retratar seus personagens** no ínterim em que eles estão vivos, na tela. É impressionante como o filme “levanta” cada um daqueles rostos que se oferecem à câmera, mesmo quando suas histórias carregam perdas que se arrastam por décadas inteiras, por vidas inteiras, e pesam sobre semblantes nublados pela tormenta do que não foi. E, por mais que essas histórias sejam extremamente específicas, **essa atenção de Coutinho às razões às consequências daquele canto nos conecta a elas**: podemos não ter cantado as mesmas canções, não termos sido marcados pelos mesmos eventos, mas a partir deles Coutinho chega a um sentimento comum de alguma forma universal, que extravasa aqueles depoimentos. As

canções não foram escritas especificamente para cada uma daquelas histórias, mas... não foram? (ANDRADE, 2013, p.656 - grifos nossos).

Fernando Gonçalves (2012) assinala ainda que *As Canções* é um filme que trata "das intensidades e dos devires" advindos "de canções e histórias que expressam as lembranças de um vivido". Por esse motivo, o autor define esse filme como sendo "uma prática comunicativa que se inscreve no que chamaremos de uma 'ética de invenção', que aqui entenderemos como um processo de fidelidade ao acontecimento", posto se tratar de "um projeto de produção de diferença e de intensidades". Conforme ainda o autor:

O que parece singular é que o filme vai trabalhar não com as lembranças em si, mas **com as sensações que impregnam as narrativas dessas experiências**. São tais sensações que são tomadas por Coutinho como um **"presente" que é revivido e refeito** a partir primeiramente do que Bergson (1999, p. 88) chamou de "imagens-lembranças" — formas primeiras de um registro de memória. Contudo, como coloca Bergson, há também um **segundo tipo de memória, que se produz a partir da fixação e do alinhamento de uma lembrança no presente**. Esse aspecto de continuidade implica para Bergson **uma mudança, uma outra disposição para a ação implicada no ato da rememoração**. É essa segunda experiência de memória que parece interessar a Coutinho. E o filme nos interessa exatamente por **permitir ver o trabalho realizado com essa segunda forma de memória, atravessada pelos elementos e pelas circunstâncias que a fazem emergir e ser revivida e "agida"**, como diz Bergson, e que vão ser mobilizados como matéria expressiva e como "motivo", a partir das formas narrativas "história" e "canção". (GONÇALVES, 2012, p.151 - grifos nossos).

Considerando a significância da abordagem da música no ensino de Artes na Educação Básica, trata-se neste texto de apresentar apropriação pedagógica dos pressupostos estéticos e epistemológicos

empregados pelo cineasta Eduardo Coutinho na obra *As Canções*, visando construir uma abordagem que resulta em processo formativo voltado à professores que atuam no Ensino Fundamental I (Anos Iniciais).

A fundamentação teórica da pesquisa envolve contribuições que vão de Jacques Rancière (2005; 2012; 2013), passando por Walter Benjamin (2012; 2020), Michel De Certeau (2014) e Paulo Freire (2011), o que significa pensar que o conhecimento envolve a partilha do sensível, mediante preocupações com o narrador, a narrativa e a história, a atenção para com os anônimos, suas estratégias e táticas, bem como o reconhecimento de que a formação do educador deve ser construída a partir da concepção de autonomia, respectivamente.

A fundamentação teórica da pesquisa inclui autores nacionais que contribuem para o delineamento de campo de estudo formado por educação e cinema, por meio do enfrentamento de temas como a formação de professores, a importância das Tecnologias de Informação e Comunicação, os materiais didáticos e o papel sociocultural da escola (DUARTE, 2002, 2008; SETTON, 2004, 2010; FISCHER, 2009, 2011a, 2011b, 2016; FANTIN, 2006, 2013; FRESQUET, 2013, 2015).

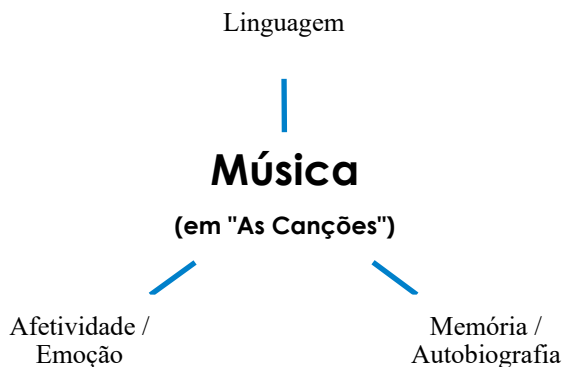
A pesquisa apresenta abordagem qualitativa, natureza aplicada e explicação, mediante emprego de análises bibliográfica e documental, segundo perspectiva do tipo *ex-post-facto* (GIL, 1994; 2007; MINAYO, 2000; TRIVINÕS, 1987; GAMBOA, 1997; ALVES-MAZZOTTI, GEWANDSZNAJDER, 1999) e atenção dedicada as características da linguagem cinematográfica (AUMONT et al 2005; AUMONT, 2001; AUMONT, 2004; AUMONT, MARIE, 2010; VANOYE, GOLLIOT-LÉTÉ, 1994; CARRIERÉ, 2015).

Trata-se de pesquisa aplicada, porque comporta como objetivo geral a iniciativa de gerar conhecimentos dirigidos à formação de professores voltados para o ensino de Artes no Fundamental I (Anos Iniciais).

A pesquisa é explicativa, porque exige mobilização de dados empíricos (contidos no filme selecionado de Coutinho), a serem refletidos com base em conceitos/conteúdos apreendidos na leitura de bibliografia e de legislação educacional listadas e na observação sistemática do filme selecionado, visando estabelecer entendimento dos pressupostos/expedientes empregados por Eduardo Coutinho e sua relação com a formação de professores dedicados ao ensino de Artes.

A MÚSICA E AS CANÇÕES

Refletida a concepção de ensino de música, torna-se importante promover a apropriação inicial do filme *As Canções*, por meio do enfrentamento da própria definição de música. Para tanto, consideramos que a música é expressão artística que contém sua própria linguagem. Além disso, em *As Canções*, a dimensão linguística da música está intrinsecamente associada à dimensão afetiva/emocional e à memória/autobiografia (Figura 1).

Figura 1. Concepção da música em *As Canções*

A música é uma linguagem e possui linguagem no sentido em que a ação musical é concebida como elemento comunicacional peculiar. O signo musical possui características linguísticas únicas, diferentes por exemplo da escrita, da gestualidade e da oralidade. Somente a música, de maneira representacional, propicia a busca pela comunicação de alguns sentimentos experienciados esteticamente pelos sujeitos.

A neurociência, por exemplo, nos oferece elementos para identificarmos alterações em atividades cerebrais, quando ouvimos músicas. Satoh et. al (2015, p.02), em uma revisão de literatura, destacam estudos que evidenciam o fato de que “os giros frontais inferiores bilaterais e o precuneus são importantes áreas para a percepção do conteúdo emocional da música, bem como para a resposta emocional evocada no ouvinte”. Os autores também destacam estudos que, ao compararem os cérebros de músicos e não-músicos, mostraram que grupos de músicos possuíam volumes maiores de substância cinzenta em partes específicas dos lobos, como no giro frontal inferior direito (SATOH et. al, 2015). Essas diferenças são causadas pela

neuroplasticidade emergente, durante o treinamento musical, ocorrido por longos e contínuos períodos. A conclusão dos autores é bastante interessante, ao afirmarem que “linguagem e música compartilham muitas propriedades, com uma sobreposição particularmente forte para a prosódia” (SATOH et. al, 2015, p.02). Além desse aspecto linguístico/neurocientífico acerca do impacto da música no cérebro, corroboramos com Jäncke (2008, p.04) na argumentação acerca do efetivo:

[...] papel da música na construção de nossas memórias autobiográficas. A música emocional que ouvimos em períodos específicos de nossa vida está fortemente ligada à nossa memória autobiográfica e, portanto, está intimamente envolvida na formação de nossa visão sobre nós mesmos.

Jakubowski e Ghosh (2021) também investigam o conceito denominado “memória autobiográfica evocada pela música” em situações diárias. Para esses autores, a recuperação da memória autobiográfica, por meio de músicas, pode ser facilitada pela reincidência, pois fortalece a ligação entre o signo musical e a memória associada. Isso ocorre, pois, as músicas favoritas de uma pessoa são normalmente ouvidas com muito mais frequência ao longo de sua vida do que, por exemplo, um filme favorito é assistido novamente ou um livro favorito é relido. Portanto, consideramos que o formato midiático/semiótico da música favorece e fortalece seu papel enquanto evocador(a) de memórias autobiográficas.

A partir de uma análise descritiva detalhada, listamos os entrevistados que compuseram a narrativa fílmica em *As Canções*, as respectivas canções (re)citadas por eles e as temáticas abordadas em seus discursos (Tabela 1).

Tabela 1. Entrevistados, canções e temáticas em *As Canções*.

| Entrevistado | Canções (autores) | Temática(s) |
|---------------------|---|--|
| Sonia | Minha namorada (Carlos Lyra e Vinícius de Moraes) | Recital: o(a) entrevistado(a) “apenas” canta a música, sem tecer comentários |
| Déa | Não se esqueça de mim (Roberto Carlos) Último desejo (Noel Rosa) | Lembrança de experiência amorosa |
| Gilmar | Esmeralda (Philadélfio Nunes e Fernando Barros) | Falecimento de familiar; Lembrança da mãe |
| José Barbosa | Tenho Ciúme de Tudo (Waldir Machado) Sonhando contigo (Anísio Silva / Dalva de Oliveira / Fausto Guimarães) A volta do boêmio (Adelino Moreira) | Vivências enquanto oficial militar; reflexão sobre relações no casamento. |
| Sonia | Que pena (Luiz Carlos Gomes Fernandes) | Lembrança de experiência amorosa |
| Nilton | Olha (Roberto Carlos) | Recital |
| Isabell | Você me abandonou (Alberto Lonato) | Lembrança de experiência amorosa |
| Ózio | Toada (Ózio Albino Santarém) | Falecimento de familiares |
| José | Esta noite eu queria que o mundo acabasse (Silvinho) | Recital |
| Lídia | O tempo vai apagar (Chiquinho e Marinho) | Lembrança de experiência amorosa |
| Queimado | Que nega é essa (Jorge Ben Jor) | Lembrança de experiência amorosa |
| Fátima | Ternura (Renato Correa e Donaldson Gonçalves) | Recital |
| Maria de Fátima | Olha (Roberto Carlos) | Lembrança de experiência amorosa |
| Ramon | Dó (Ramon Angeli de Souza) | Falecimento do pai |
| Elaine | Do Ré Mi (Fernando Cesar Pereira [arierepel]) | Lembrança de experiência amorosa |
| José David | Perfídia (Alberto Domingues) | Recital |
| Maria Aparecida | Fascinação (F. D. Marcechetti e M. de Feraudy) | Lembrança de experiência amorosa / história de vida |
| Sílvia | Retrato em branco e preto (Chico Buarque e Tom Jobim) | Lembrança de experiência amorosa |

Fonte: Organizado pelos autores.

Ainda com base nessa análise, consideramos que a dimensão linguística-afetiva-memorial é uma das grandes vertentes exploradas por Coutinho em *As Canções*, perpassando pelos depoimentos-recitais. Apresentamos a seguir alguns dos trechos que amalgamam linguagem, emoções e memórias autobiográficas:

- Após recitar a música “*Não se esqueça de mim*”, de Roberto Carlos, Déa declara: “*Não se esqueça de mim. Eu choro sempre quando eu ouço essa música até hoje, eu choro. Sabe?... Pensando nele. Eu choro*” (5:04-5:18).
- Após cantar “*Esmeralda*”, de autoria de Philadélfo Nunes e Fernando Barros, Gilmar discorre e se emociona: “*A minha mãe ela ficava, tinha uma mesa de corte, ela fazia vestido de noiva também, né? Fazia roupa, essa roupa de festa. Fazia essas roupas mais comuns do dia a dia para as pessoas e fazia vestido de noiva. Eu lembro dela cortar assim. E geralmente ela cantava muitas outras músicas. E geralmente, essa música que eu consigo lembrar, ela cantava quando ela começava a cortar os mó... [entrevistado começa a chorar] ... ela cortava os moldes assim*” (12:44-13:48).
- Coutinho pergunta à Isabell: “*Bom, e daí você sofreu quanto tempo?*”. Isabell responde: “*Mais ou menos um ano. Realmente passei muito mal. Fiquei muito triste. Me lembro que uns seis meses chorei todos os dias, realmente. Nem consegui ouvir mais o samba por ser muito melancólico. Fiquei muito mal mesmo.*” (28:30–28:46).
- Após Queimado dizer ser “*invacilável*”, Coutinho pergunta: “*A música serve para alguma coisa na vida?*” e Queimado, então, responde: “*Eu quero saber como alguém que gosta de alguma coisa faz para lembrar se não gostar de música. Isso quem falou foi meu irmão, senhor. Ele falou o que seguinte: ‘Pô Queimado, como o cara vai gostar de... como faz para recordar de alguma coisa?’ Tudo bem, pelo cheiro, mas tem hora que o cara não vai tá sentindo o cheiro de comida. A música cê pode tá ouvindo toda hora. Principalmente agora. Tu escuta, tu canta, tu vai lembrar de alguma coisa. Existem músicas que realmente marcam a tua vida*” (53:54-55:21).

- Após recitar “Olha”, de Roberto Carlos, Maria de Fátima diz: *“Um dia eu cheguei em casa, e essa música era nossa, a gente cantava sempre, conversava. E ele dizia que era música que falava sempre de como começou, de como foi difícil, que depois ficou legal. E um dia eu cheguei em casa e ele estava no telefone cantando essa música para namorada dele. Quer dizer, eu achava que a música era minha e dele. A música era minha, dele e da outra moça também. Uma terceira pessoa que existia na nossa vida, só que eu não conhecia e nem sabia que existia”* (59:57-1:00:25).
- Após relatar aspectos diversos de sua história de vida e experiência amorosa, Maria Aparecida relata: *“Minha filha nasceu no dia 10 de setembro de 1962. Eu tive ela 8 horas da manhã. A menina tava com um radinho, perto de mim, uma parturiente, tava comigo. E na hora que a enfermeira chegou e falou assim: ‘Dona Maria Aparecida, a sua filha quer mamar’. Aí eu falei assim: ‘vem filha, mas segura um pouquinho ela só pra mim acabar de ouvir a música, que eu tô aprendendo ela e vou cantar pro meu marido. Que essa música é de nós dois’. Aí eu peguei a minha filha, botei minha filha aqui [junto ao peito] e comecei ‘Amei, como ninguém te amou’, embalando a minha filha. Aí eu peguei falei com a enfermeira e a enfermeira disse assim: ‘pô, Dona Maria Aparecida, a senhora tem uma cabeça muito boa. A senhora escudou a música uma vez e já aprendeu a música’. Eu falei: ‘é porque essa música é minha e dou meu marido”* (1:19:10-1:20:08).

Com base nesses exemplos - que explicitam o papel músico-narrativo em termos de linguagem/emoção/memória - e considerando a música como linguagem evocadora de memórias autobiográficas, corroboramos com a ideia de que, em *As Canções*, Eduardo Coutinho leva:

[...] às últimas consequências um dispositivo que já vinha se desenvolvendo em outros trabalhos. Trata-se de acessar a intimidade e a emoção dos personagens ao estimular, através da música, suas narrativas de “construção de si”.

As *Canções* é formado pelo conjunto de depoimentos e performances de diversos personagens que comparecem a um teatro para cantar e contar suas histórias de vida relacionadas àquelas músicas. Obviamente, não é a qualidade da performance dos intérpretes que importa, mas, novamente, a memória sentimental dos relatos que parece se atualizar e se intensificar com a presença do canto emocionado dos participantes.

Como as lembranças estão articuladas com as emoções vividas e, as músicas possuem pregnância na memória, o dispositivo mostra-se poderoso em recuperar e dar som e sentido àqueles relatos. Além disso, as performances das canções emocionam tanto os próprios depoentes quanto os espectadores. Como são, além de parte do repertório pessoal dos personagens, também pertencentes ao cancionário brasileiro, as músicas acabam permeando e articulando um rol amplo de forças subjetivas e objetivas. Vislumbra-se a relação com a indústria cultural que emana de uma trilha sonora histórica, eventualmente, relacionada à determinada classe social, em que emergem também determinados padrões estéticos e de consumo. Temos nessas canções, ademais, a força poética das letras e a lírica pulsante da trilha sonora da vida de cada um (LÉVY, 2016, p.286).

Cabe destacar que três entrevistados (re)citam músicas autorais. Especificamente, Ózio e Ramon cantam suas composições autorais e nelas constam abordagem das dores do luto, causado pela perda de familiares. No caso de Sonia, ela mostra à Coutinho uma carta contendo a letra de uma música criada/escrita por um namorado, seu grande amor, que lhe foi entregue quando era adolescente. No documentário, ela canta alguns versos dessa música.

Acreditamos que músicas autorais podem intensificar ainda mais a complexidade criativa no que diz respeito a tríade linguagem/afetividade/memória. Trabalhos como o de Pedroza (2016, p.XI), que investigam a imaginação, a atividade criadora e as interações

na produção artístico musical, destacam que “a atividade criadora não está baseada no indivíduo-autor, mas nas relações entre os sujeitos, suas escolhas e estéticas sonoras e afetivas. Entender a imaginação como base da atividade criadora é assumir um sujeito inserido em um contexto histórico e social, no qual se constrói, ao mesmo tempo em que atua e modifica na/sua realidade. Além disso, “o fazer do músico envolve um cotidiano do processo imaginativo como base na criação sempre em relação com subjetividades. Isso mostra a necessidade das vivências e da aproximação com o outro” (PEDROZA, 2016, p.83).

POSSIBILIDADES EM AS CANÇÕES

Num primeiro momento, cumpre reconhecer que o filme *As Canções* favorece o tratamento das habilidades contidas para abordagem da música contidas na Base Nacional Comum Curricular (BRASIL, 2017). Tal documento da política educacional brasileira é composto por enunciados que apresentam as disciplinas escolares, valendo-se da exibição de competências, habilidades, unidades temáticas e objetos de conhecimento para a definição de seus contornos. Ao seu modo, *As Canções* é uma prática artística que viabiliza pensar vários pontos contidos neste documento, a partir da adoção de perspectiva investigativa, capaz de favorecer o entendimento das “relações entre tempos e contextos sociais dos sujeitos na sua interação com a arte e a cultura” (BRASIL, 2017, p.193).

A abordagem histórica do filme *As Canções* permite "Identificar e apreciar criticamente diversas formas e gêneros de expressão musical", assim como "os usos e as funções da música em diversos contextos de circulação, em especial, aqueles da vida cotidiana" (BRASIL, 2017, p.203).

O primeiro ponto é atingido por conta do filme desfiar um conjunto de músicas pertencentes às formas canções (nascida do folclore medieval) e moderna (construções baseadas em expedientes como superimposição, justaposição, estratificação e outras interrupções e simultaneidades), bem como gêneros diferentes, caso do samba, bolero, religiosa, valsa e toada. Já o segundo deve seu cumprimento à verificação de que os entrevistados no filme associam as músicas às vivências pessoais consideradas importantes (expressões amorosas, perdas de pessoas queridas etc.).

"Perceber e explorar os elementos constitutivos da música" (BRASIL, 2017, p.203) é igualmente possível em *As Canções*. Os entrevistados apresentam músicas da própria escolha e a partilham frente à câmera, segundo liberdade de interpretação, o que favorece pensar "altura, intensidade, timbre, melodia, ritmo etc." (BRASIL, 2017, p.203). Assistir a apresentação de músicas registradas nesse filme gera possibilidade de lidar com "práticas diversas de composição/criação, execução e apreciação musical" (BRASIL, 2017, p.203), à medida que nos deparamos com conjunto diferente de compositores e intérpretes das músicas partilhadas, caso de Vinícius de Moraes, Noel Rosa, Tom Jobim, Anísio Silva, Dalva de Oliveira, Carlos Lyra, Roberto Carlos, Armando Louzada, Chico Buarque, entre outros.

A opção feita por Eduardo Coutinho em *As Canções* foi a de gravar a apresentação de músicas à capela, ou seja, baseada apenas na voz. Ela exclui a possibilidade de "Explorar fontes sonoras diversas", captadas "na natureza e em objetos cotidianos" (BRASIL, 2017, p.203). Por outro lado, permite pensar com verticalidade "fontes sonoras [...] no próprio corpo" (BRASIL, 2017, p.203), uma vez que o filme se baseia na voz, o que habilita a refletir de modo especial nos "elementos constitutivos da

música” (BRASIL, 2017, p.203). É o próprio Coutinho que dirá: "o som mais belo que existe é a voz humana [...] a voz humana é um troço extraordinário... a voz humana, o último suspiro, o bebê, sabe?!... a voz humana” (EXTRAS: *As Canções*, 2011).

Coutinho também decide por ouvir e gravar experiências apresentadas por sujeitos anônimos, pessoas consideradas comuns. Isso faz com que *As Canções* exiba "diferentes formas de registro musical não convencional (representação gráfica de sons, partituras criativas etc.)” (BRASIL, 2017, p.203), já que os entrevistados tratam as músicas a partir do afeto que elas contém/mobilizam. Pelo mesmo motivo, tal filme não permite "reconhecer a notação musical convencional” (BRASIL, 2017, p.203), embora favoreça de modo ímpar pensar sobre "procedimentos e técnicas de registro em áudio e audiovisual” (BRASIL, 2017, p.203), dada a forma pela qual foi providenciada a seleção e gravação das músicas interceptadas pelos entrevistados.

Há de se reconhecer, sem prejuízo dos demais pontos citados, que o maior mérito do filme *As Canções* é o de apresentar “improvisações, composições e sonorização de histórias, entre outros, utilizando vozes” (BRASIL, 2017, p.203). Trata-se de obra voltada a registrar, de maneira radical, evento em que “Homens e mulheres cantam e contam as músicas que marcaram suas vidas”, para empregar frase estampada na própria arte da capa do DVD de *As Canções* (2011). As pessoas selecionadas pela produção adentram o palco em que ocorrem as entrevistas em dia e hora marcados, para diante da câmera e do diretor narrarem suas histórias e cantarem a música de sua escolha.

Ainda sobre esse ponto, verifica-se que não há uso de "instrumentos musicais convencionais ou não convencionais” (BRASIL, 2017, p.203), dada a citada opção pelo canto à capela. Mas a experiência

musical pode ser vivida "de modo individual, coletivo e colaborativo" (BRASIL, 2017, p.203), visto que assistimos à interpretação musical feita por cada entrevistado e alcançamos um conjunto expressivo do cancionero brasileiro do século XX, mediante gravação fílmica concebida para garantir o melhor encontro entre os entrevistados e o diretor-entrevistador, sendo que o segundo potencializa a colaboração:

Esse “**novo Coutinho**” que volta do mundo dos mortos parece ser o grande **agente transformador** de *As canções*, que permite que se chegue não mais ao mínimo denominador comum, mas à máxima partilha de um momento. O Coutinho de *As canções* não mais acentua as lacunas no relato do entrevistado; ao contrário, ele se instala nelas, se surpreendendo de maneira entusiasmada com os relatos (“você conheceu Orlando Dias?”), completando a letra esquecida de uma canção, e até cantando junto com uma das personagens. O recurso da entrevista, em *As canções*, volta transformado em uma **verdadeira celebração do encontro**, em um filme que se dá em um palco, mas que também poderia se passar em uma mesa de bar (ANDRADE, 2013, p.657 - grifos nossos).

Num segundo momento, assinala-se que o filme *As Canções* é expressão artística que pode contribuir com a formação de professores que atuam/atuarão na Educação Básica, mediante abordagem constituída a partir da combinação de métodos, conforme proposto por Jean Forquin e Madeleine Gagnard (1982).

A abordagem do tipo histórico (FOURQUIN; GAGNARD, 1982, p.79-80) poderá ser empregada pelo docente. *As Canções* apresenta um conjunto de músicas capazes de ilustrar, em boa medida, o cancionero brasileiro do século XX, com destaque para o período compreendendo as décadas de 1930 a 1960. Por conta disso, o filme gera a oportunidade das músicas serem refletidas, especialmente, a partir dos meios de

comunicação que as tornaram popularizadas (rádio, cinema e televisão) e das biografias de compositores e de intérpretes (por classificações como períodos ou gêneros musicais).

Seguindo ainda essa perspectiva, pode-se ainda desenvolver a abordagem histórica a partir do destaque sociocultural. Daniel Cristiano Santos (2020) destacou o fato do filme *As Canções* representar uma parte da sociedade brasileira. Analisando as letras das músicas apresentadas pelos entrevistados no filme, o autor salienta que expressam estereotipia da mulher, marginalização do negro, concepção do homem cordial, força da religiosidade, êxodo rural, além de traços da cultura popular e valorização de memórias afetivas. Concluindo sua análise, Santos destaca que:

Do ponto de vista técnico musical, a obra de Coutinho apresenta, em diversos momentos, a utilização do “canto amador”, aqui entendido na perspectiva de Cláudio Gorbman, como sendo aquele que **se situa na família entre o gênero musical e a fala**. Tal forma de canto, para a proposta apresentada pelo documentário, **funciona como o catalisador das memórias dos entrevistados que, ao exporem as canções escolhidas, contam também sua própria história**. (SANTOS, 2020, p.49 - grifos nossos).

Outro caminho diz respeito à tratativa da forma da obra musical, com ênfase nas letras (FOURQUIN; GAGNARD, 1982, p.80). Nesse sentido, a ênfase da análise recai sob o reconhecimento e o entendimento dos temas presentes nas músicas apresentadas em *As canções*, o que implica em se deparar, especialmente, com o desenvolvimento de reflexões à respeito do melodrama, concepção artística que ganhou amplitude a contar do século XIX, envolvendo vários meios e formas artísticas (ópera, teatro, literatura, cinema) e definido pelo próprio Eduardo Coutinho como “território das paixões” (EXTRAS: *As Canções*, 2011).

Abordar os melodramas pode ser interessante para o enfrentamento do que o próprio Coutinho denominou por formas de viver:

Minha tese é a seguinte: o importante para qualquer pessoa - no Ocidente, pelo menos - é: origem, família, trabalho, amor, sexo, doenças, prazer, dinheiro, morte [...] Essas são formas de viver. Você pode ser um gari na rua. Mas esse é o núcleo, começando pela origem. (RAMIA, 2013, p.316).

Terceira opção é a de estabelecer contatos (FOURQUIN; GAGNARD, 1982, p.80-81). As *Canções* expressa a ideia de acolhimento dos gostos musicais, posto que os entrevistados apresentam músicas de escolha própria, capazes de traduzir momento(s) considerado(s) importante(s). Baseado neste filme é que o expediente de cantar diante das câmeras e contar histórias foi apropriado para outras situações. Uma escola do estado do Ceará convidou professores e alunos à replicarem essa experiência.¹ A revista *Bravo!* fez o mesmo, ao solicitar à grupo de artistas (atores, músicos, cineastas) a partilha de uma música e a explicação da influência que exerceu em suas obras.²

A opção pelo método que valoriza a presença física de intérpretes e de compositores na escola (FOURQUIN; GAGNARD, 1982, p.81) pode ser levada à cabo de modo específico, se tomarmos como base *As Canções*.

A lição deixada por esse filme pode ser a de criar espaços/eventos na escola, destinados a captar a interpretação musical de modo livre e, portanto, que fujam das ocasiões consagradas, como datas festivas e encontros com a presença dos pais. Nessa mesma linha, cabe pensar nas possibilidades pedagógicas contidas no desenvolvimento de projetos

¹ Vídeo que retrata a experiência relatada https://www.youtube.com/watch?v=to28q2vEaRo&list=PLP_uF-vdCKfO1aAgMRXWwCZzEWfISKw-q&index=1. Acessado em 19/01/2022.

² Conferir o conjunto de vídeos intitulados "BRAVO! e 'As Canções'": <https://www.youtube.com/user/revistabravo/videos>. Acessado em 19/01/2022.

voltados ao registro individual e a partilha coletiva de experiências que contam com a presença da música e que são vividas pelos alunos fora da escola, caso de aniversários e de casamentos.

Fernando Gonçalves (2012) trata *As Canções* como sendo um filme que trata "das intensidades e dos devires" advindos "de canções e histórias que expressam as lembranças de um vivido". Por esse motivo, o autor define esse filme como sendo "uma prática comunicativa que se inscreve no que chamaremos de uma 'ética de invenção', que aqui entenderemos como um processo de fidelidade ao acontecimento", posto se tratar de "um projeto de produção de diferença e de intensidades". Conforme ainda o autor:

O que parece singular é que o filme vai trabalhar não com as lembranças em si, mas **com as sensações que impregnam as narrativas dessas experiências**. São tais sensações que são tomadas por Coutinho como um **"presente" que é revivido e refeito** a partir primeiramente do que Bergson (1999, p. 88) chamou de "imagens- lembranças" — formas primeiras de um registro de memória. Contudo, como coloca Bergson, há também um **segundo tipo de memória, que se produz a partir da fixação e do alinhamento de uma lembrança no presente**. Esse aspecto de continuidade implica para Bergson **uma mudança, uma outra disposição para a ação implicada no ato da rememoração**. É essa segunda experiência de memória que parece interessar a Coutinho. E o filme nos interessa exatamente por **permitir ver o trabalho realizado com essa segunda forma de memória, atravessada pelos elementos e pelas circunstâncias que a fazem emergir e ser revivida e "agida"**, como diz Bergson, e que vão ser mobilizados como matéria expressiva e como "motivo", a partir das formas narrativas "história" e "canção". (GONÇALVES, 2012, p.151 - grifos nossos).

Segundo ainda Fernando Gonçalves (2012), *As Canções* revela a promoção de um "agenciamento maquínico": "conjunto de engrenagens

conectivas que permitem a formalização de lógicas sociais e discursivas em torno das quais se organizam coisas, pessoas e ações” (p.162). Isso porque, *As Canções* evidência a capacidade de os entrevistados exercerem o papel de narrador e, como tal, de retirar “da própria experiência o que conta”, além disso expressa ética, no sentido de oferecer oportunidade de “uma espécie de irrupção de uma inscrição ordinária do sujeito numa dada situação”.

Do mesmo modo, prossegue Fernando Gonçalves (2012), *As Canções* traduzem também certo “território subjetivo”, isto é, um estilo (modos de relação construídos entre os impulsos internos desse território e as circunstâncias que o fazem variar) e uma assinatura (conjunto de relações próprias a um determinado universo de sentido e de valor). A exposição fílmica desse “território subjetivo” revela uma “artesanaria da comunicação”, capaz de mobilizar “afectos” e “perfectos”, isto é, a partilha de experiências estéticas provocadas, especialmente, pelas artes e capazes de sugerir um tornar-se (devir), bem como de conjunto de sensações e percepções que vão além daqueles que as sentem, respectivamente.

Considerando as reflexões postuladas por Fernando Gonçalves (2012), salienta-se que *As Canções* permite uma quinta e última opção, associada à abordagem ativa: forte potencialidade de gerar condições para que os alunos/professores desenvolvam atividades expressivas (FOURQUIN; GAGNARD, 1982, p.81-82). A impressão e a emoção causadas pelo filme puderam fazer com que as músicas fossem integradas formalmente, apropriadas e familiarizadas pelos alunos/professores, por meio da produção de movimentos, pinturas e expressões textuais (poesias, relatos autobiográficos, cartas). Isso porque, ao mobilizar “afectos” e “perfectos”, *As Canções* suscita convite

explícito para que as pessoas associem as músicas à vida, considerando como legítima a expressão musical (portanto pública e coletiva) de acontecimentos pessoais.

O próprio filme *As Canções* pode ser interpretado como exemplo de abordagem ativa (FOURQUIN; GAGNARD, 1982, p.81-82). Cada entrevistado apresenta uma "performance musical" diante da câmera, em que "as histórias narradas abordam uma experiência intensa de amor, e a letra de determinada canção serve como trilha sonora para revive-la, com suas alegrias, dores e lágrimas" (BEZERRA, 2014, p.98). Cada entrevistado realiza, portanto, um movimento duplo: apresenta a história associada à música escolhida, de modo a encarnar a personagem clássica do narrador definido por Benjamin (2012), assim como a de intérprete da música escolhida, daí passar a viver a personagem cantor. O movimento duplo produz apropriação e familiarização ímpares, daí a força com que tais performances atingem os espectadores do filme.

É possível concluir que o filme *As canções* exibe-se como um microcosmo da comunidade. Testemunhos coletados aleatoriamente na cidade do Rio de Janeiro expõem-se, dessa forma, como a comunidade ausente. Diante das singularidades dos testemunhos expostos, os espectadores podem, no entanto, também viver encontros com as narrativas que se expõem na tela e, por vezes, relembram canções exibidas que tocam as singularidades que estão do outro lado da tela. Talvez por atuarem as canções como "cápsulas de memória", [...] as histórias de *As canções* ativam também a memória dos espectadores que, por vezes, cantam junto com o filme, enquanto reelaboram também seus arquivos de histórias pessoais. (ALVES; RAMOS, 2020, p.161-162).

Expostos os argumentos, nota-se que muitas são as possibilidades em torno do desenvolvimento de processos formativos com base em *As Canções*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eduardo Coutinho foi um grande documentarista brasileiro. A partir de expedientes desenvolvidos para garantir filmagens da palavra, procurou no registro de personagens anônimos a oportunidade de erigir narrativas poderosas, porque marcadas de forte dramaticidade e partilhadas publicamente, graças à capacidade de fabulação dos personagens. No conjunto de sua obra, *As Canções* guarda lugar especial, visto que exhibe a possibilidade da música ser tratada como instância destacada do existir humano.

A importância atribuída à música, faz com que *As Canções* se torne uma obra recomendada para compor processos formativos voltados para professores que se dedicam ao ensino de artes. Assistir esse filme implica, inadvertidamente, em pensar na importância que a música tem na vida das pessoas, dado que se trata de expressão artística das mais populares e, por conta disso, passível de traduzir, de maneira diferenciada, a tensão existente entre a veiculação social e a apropriação individual.

Fronteiras sociais, culturais e históricas fazem parte da música e, como tais, sinalizam o que une e, ao mesmo tempo, separa as pessoas. É nesse sentido que percebemos em *As Canções* a música reproduzindo e produzindo traços de discursos responsáveis pela tessitura da subjetividade humana envolvendo gênero, classe, nacionalidade, sexualidade, raça-etnia, regionalidade, componentes etários, papel

familiar, entre outros. Diante disso, a obra trata de reconhecer o papel da música em nossas vidas.

Reconhecendo esse aspecto é que registramos o fato de *As Canções* destacar que a música é expressão artística formada por linguagem que comporta características específicas. Essa, por sua vez, é dotada da capacidade de mobilizar afetos responsáveis pela tessitura de relatos muito particulares de memórias, cuja autoria remete à exercícios autobiográficos. Deriva daí o entendimento que a música envolve compositor, intérprete e vivente/performance, ou seja, o ouvinte que faz da música a "sua música".

Esse lastro existencial pode ser vivido nos processos formativos segundo a exploração de diferentes elementos. Assim, optar pelo "viés histórico", pelos "elementos constitutivos", pelas "fontes sonoras diversas", pelo "registro não convencional" ou pela "improvisação, composição e sonorização", segundo essa perspectiva, significa aguçar o entendimento e a vivência desse existencial por meios diversos. Os aspectos não valem por si, mas como oportunidades para que seja atingido esse existencial.

É também o reconhecimento desse lastro existencial presente em *As Canções* que interfere na escolha das abordagens empregadas nos processos formativos. Daí, opções como a do "tipo histórico", que explora a "forma da obra musical", que privilegia o "acolhimento dos gostos musicais" e que sustenta a "valorização da presença física de compositores e de intérpretes". Mais ainda, a defesa da intitulada "abordagem ativa", ou seja, de vivências da música capazes de despertar apropriação e familiarização.

Como expressão artística, *As Canções* é filme que tem valor próprio, mas seu emprego pelo ensino é ganho do qual não se pode

prescindir, quando o desejo de docentes e de discentes é o de valorizar a música como expressão artística significativa e registro diferenciado das experiências humanas.

REFERÊNCIAS

FÍLMICA

COUTINHO, E. (2011). **As Canções**. Brasil. 92 min. cor.

BIBLIOGRÁFICAS

ALVES-MAZZOTTI, A; GEWANDSZNAJDER, F. **O método nas ciências naturais e sociais**. São Paulo: Pioneira, 1999.

ALVES, M. S.; RAMOS, R. O. A potência da narrativa e a comunidade dos celibatários em *As Canções*, de Eduardo Coutinho. In: SOUSA, I. V. (Org.). **Linguística, Letras e Artes: Cânones, Ideias e Lugares**. Ponta Grossa: Atena Editora, 2020, p.154-164.

ANDRADE, F. O canto dos mortos - *As canções de Eduardo Coutinho*. In: OHATA, M. (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naif, 2013, p.648-657.

AUMONT, J; MARIE, M. **A análise fílmica**. Lisboa: Texto & Grafia, 2010.

_____. et al. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 2005.

_____. **A imagem**. Campinas: Papirus, 2001.

_____. **O olho interminável**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. **Sobre o conceito de História**. São Paulo: Alameda, 2020.

BERNARDET, J-C. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BEZERRA, C. **A Personagem no documentário de Eduardo Coutinho**. Campinas: Papirus, 2014.

BRASIL. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, 2017.

BRASIL. **Lei no 11.769**, de 18 de agosto de 2008.

CARRIÈRE, J-C. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

COUTINHO, E. **Eduardo de Oliveira Coutinho** (depoimento, 2012). Rio de Janeiro, CPDOC/FGV. 44 pp.

DE CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 2014.

DUARTE, R. **Cinema & educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

____; REIS, J. A. Formação estética audiovisual: um outro olhar para o cinema a partir da educação. **Educação e Realidade**, v.33, p.59-80, 2008.

FANTIN, M. Cinema, participação estética e imaginação. **Revista Pedagógica**. Chapecó, v.01, n.30, p.534-560, 2013.

____. **Crianças, cinema e mídia-educação**: olhares e experiências no Brasil e na Itália. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

FISCHER, R. M. B. Cinema e Pedagogia: uma experiência de formação ético-estética. **Percursos**, v.12, p.139-152, 2011a.

____. Docência, cinema e televisão: questões sobre formação ética e estética. **Revista Brasileira de Educação**, v.14, n.40 jan./abr. 2009, p.93-102.

____; MARCELLO, F. A. Tópicos para pensar a pesquisa em cinema e educação. **Educação e Realidade**, v.36, p.505-519, 2011b.

FORQUIN, J-C; GAGNARD, M. A música. In: PORCHER, L. **Educação artística**: luxo ou necessidade? São Paulo: Summus, 1982, p.67-100.

FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

FRESQUET, A. M. **Cinema e educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

____. (org.). **Cinema e educação**: a lei 13.006. Ouro Preto: Universo, 2015.

GAMBOA, S. S. (org). **Pesquisa educacional**. São Paulo: Cortez, 1997.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 1994.

_____. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2007.

GONÇALVES, F. N. As canções: fabulação e ética da invenção em Eduardo Coutinho. **Revista Significação**, v.2, p.01-15, 2012.

JAKUBOWSKI K, GHOSH A. Music-evoked autobiographical memories in everydaylife. **Psychology of Music**. v.49, n.3, 202, p.649-666.

JÄNCKE, L. Music, memory and emotion. **J Biol**. v.7, n.21, 2008.

LEVI, R. Música, memória e história na obra de Eduardo Coutinho. **RuMoRes**, [S. l.], v.10, n.20, p.275-287, 2016.

LINS, C. **O documentário de Eduardo Coutinho**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

MENDES, A; CUNHA, G. Um universo sonoro nos envolve. In: FERREIRA, S. (org.). **O ensino das artes** - construindo caminhos. Campinas: Papirus, 2011, p.79-114.

MINAYO, M. C. S. (org). **Pesquisa social**. Petrópolis: Vozes, 2000.

PEDROZA, F. P. **Imaginação, atividade criadora e interações na produção artístico musical**: estudo cartográfico de uma banda. Dissertação de Mestrado (em Processos de Desenvolvimento Humano e Saúde). Universidade de Brasília. Brasília, 2016

RAMIA, M. C. "Não quero saber como o mundo é, mas como está". In: OHATA, M. (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naif, 2013, p.307-322.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. **A fabula cinematográfica**. Campinas: Papirus, 2013.

_____. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.

SANTOS, D. C. O texto das canções interpretadas no filme *As Canções* (2001), de Eduardo Coutinho, e um (breve) retrato da sociedade brasileira. **Revista da Tulha**, v.6, p.36-51, 2020.

SATOH, M.; EVERS, S.; FURUYA, S.; ONO, K. Music in the Brain: From Listening to Playing. **Behavioural Neurology**, v.2015, p.01-02, 2015.

SETTON, M. G. J. (org.). **A cultura da mídia na escola**. São Paulo: Annablume, 2004.

_____. **Mídia e educação**. São Paulo: Contexto, 2010.

SIMONARD, P. **A geração do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

TRIVINÕS, A. N. S. **Introdução à pesquisa em ciências sociais**. São Paulo: Atlas, 1987.

XAVIER, I. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. **Comunicação e Informação**, Goiânia, v.7, n.2, jul./dez. 2004, p.180-187.

VANOYE, F; GOLLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a Análise Fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994.

5

AINDA NÃO SEI O NOME, NEM O CHEIRO E NEM O GOSTO DAQUILO QUE NOMEIAM POR MIM

Ana Paula Leivar Brancaleoni

Faltou luz, mas era dia
O sol invadiu a sala
Fez da TV um espelho
Refletindo o que a gente esquecia
O som das crianças brincando nas ruas
Como se fosse um quintal
A cerveja gelada na esquina
Como se espantasse o mal
Um chá pra curar essa azia
Um bom chá pra curar essa azia
Todas as ciências de baixa tecnologia
Todas as cores escondidas nas nuvens da rotina
Pra gente ver
Por entre os prédios e nós, é!
Pra gente ver, e ver
O que sobrou do céu.

(Marcelo Falcão Custódio/Marcelo de Campos Lobato/Lauro José de Farias/Marcelo Fontes do Nascimento Viana de Santana/Alexandre Monte de Menezes).

SEM INÍCIO: O QUE DE LONGE/PERTO NOS COMPÕE E INUNDA

Um dia na vida! Nesse filme, Eduardo Coutinho, a partir da recolha de programas transmitidos pelas emissoras: Bandeirantes, Rede TV, CNT, Globo, Record, SBT, TV Brasil e MTV, nos conta sobre um dia qualquer. Um dia comum? Sim, um dia como outro da semana, sem

grandes eventos, ou esperadas competições futebolísticas. Seria também um filme comum? É um filme em que não constam créditos, nem assinatura do diretor. Em seu início, tem-se apenas uma tela com faixas coloridas, reconhecida prontamente pelos mais antigos, interrompida pelo escrito: “*Material gravado como pesquisa para um filme futuro.*” Em sequência, somente somos informados a respeito da data e canais de gravação. Sua finalização se dá com a mesma tela inicial e o barulho esganiçado que indica que a transmissão e o espetáculo foram encerrados. Em 94 minutos, exibem-se, em sequência, trechos de comerciais e programas das emissoras acima citadas. Assim, mergulhamos em um denso e sufocante extrato de um dia normal, da vida ordinária e prosaica, produzida e reproduzida em telas de TVs. Por lá, nos encontramos com: Ana Maria Braga jogando Guitar Hero; Dr. Rey nos contando que peitos e bundas de mulheres começam a cair aos 22 anos e não aos 30 ou 40; Márcia Goldschmidt mediando conflito entre mãe e filha com a interferência dos humores da plateia ruidosa; Sônia Abrão discutindo babados de traições entre personagens de novelas; Wagner Montes dando dicas de como fazer o bandido encontrar mais rápido com o capiroto; o helicóptero do programa de José Luiz Datena promovendo a espetacularização do limite entre a vida e a morte; igrejas com seus pastores que teatralizam e gritam em seus microfones; fofocas pluralizadas; telejornais; entre outros. E, entre esses outros, inclusive programas de venda (como o da “mão dos anéis”) e um suspiro, com nosso amigo Chaves, em uma história “tão gostosa de se ver” que se faz presente em meio às programações... Programações essas que “sem querer querendo” seguem com vistas a programar-nos. Como nos diria Chaves: “Isso, isso, isso”...

Um dia na vida? Foi em um 01 de outubro de um tal ano de 2009, mas que poderia ser em um 18 de setembro do mesmo ano, um janeiro de ano anterior, ou qualquer outro dia em que não tenha “faltado luz” e a TV estivesse em seu pleno funcionamento. A falta de luz/energia elétrica, reveladora da possibilidade da presença de outras luzes menos reificantes, como nos conta a epígrafe deste capítulo, não se vive ao longo do filme e também não estivera presente nas 19 horas de recolha do material. Segue-se ressequido e ofegante, duvidando de respiro possível, mas desejando que esteja no horizonte alguma interrupção na reprodução frenética de modelos, ordens, assujeitamentos, banalizações, violências. Respiro mais pleno que só vem naquele momento em que a luz da TV se apaga, quando se desliga o aparelho, tentando livrar-se do som estridente que acompanha a tela com faixas coloridas, indicando-se que “está fora do ar”, se é que fora possível romper com a cegueira branca promovida pela luminosidade excessiva e hipnotizante que captura-nos.

Ingressamos no mundo entorpecente quando o sol ainda nem bem nascera e um brasileiro, fingindo ser gringo, contracena com um ator negro, trabalhador de uma oficina de consertos, perguntando-lhe sobre o motivo de sua ausência, no trabalho, no dia anterior. Logo, o inquerido revela que estava doente. O *pseudo gringo* segue questionando se ele teria assistido TV em seu dia de repouso, recebendo um sonoro sim como resposta. O dito é acompanhado do complemento de que teria sido audiência para o branco, apresentador de um suposto programa televisivo. Nesse momento, estamos em uma teleaula de inglês. Mas, logo, Tom e Jerry aparecem, assim como a gata branca que seduz e transtorna os machos, que rivalizam entre eles, sendo o vencedor aquele que a toma para si e que beija sua conquista/troféu, a qual permanece

imóvel em seus braços. E o tal dia está só começando... Pelas vísceras expostas do *loop* televisivo, o racismo, o sexismo, preconceito de classe, que estruturam a sociedade brasileira, escorrem viscosamente.

Ao nos apresentar o condensado de um dia fabricado por TVs abertas brasileiras, Coutinho nos oferece a chance de um estranhamento. A estupidez é assim revelada, que de absurda convoca a uma sensação de que os trechos seriam caricaturas e não que de fato, sejam diariamente consumidos por mentes e corpos. Emerge um riso desconcertante em que, deslocado de seu conjunto, o abissal dessa produção humana, pode ser mais nitidamente percebido. Tomamos aqui o estranho na perspectiva apresentada por Sigmund Freud, em seu trabalho de 1919. Esse lugar do “estranho” diz daquilo que também é entranho, do recalcado que não pode socialmente comparecer às luzes do dia, ou ser reconhecido como pertencente ao humano. Como nos diz Freud: *“Uma experiência estranha ocorre quando os complexos infantis que haviam sido reprimidos revivem uma vez mais por meio de alguma impressão, ou quando as crenças primitivas que foram superadas parecem outra vez confirmar-se (2006, p.226)”*.

Como afirma Daniel Kupermann (2003), discutindo o “Estranho” em Freud, frente ao monstruoso há uma incômoda proximidade entre o horror e o riso. Em relação ao monstruoso, Jean-Pierre Vernant (1988) aponta que se trata de uma imbricação daquilo que se toma como distinto e apartado, guardando a ambivalência entre o terrificante e o grotesco, assim como a passagem e oscilação entre um e outro. Estranhar, por meio da obra de Coutinho, é poder ouvir e ver, repondo a condição humana aos processos, lembrando-nos que nossas criaturas são nossas criações, também precárias, na lida com o medo do encontro com o desamparo.

Com o desconcerto, o incômodo e o convite para estranhar a estupidez aceitos, caminharemos por essa obra de Coutinho, na companhia de alguns autores da psicanálise. Dialogaremos sobre o imperativo da identificação com o agressor, em uma sociedade de grande pobreza erótica, em que a linguagem da ternura e a ética do cuidado estão suplantadas pelo absolutismo da linguagem da paixão – aquela própria do opressor. Serão, assim, discutidos os processos de massificação em que, diante da dificuldade de se lidar criativamente com a orfandade e com o desamparo, renuncia-se a empreitada de construção de uma erótica, alicerçada em éticas e estéticas não determinadas, buscando amparo em um outro absolutizado e deificado. Diante da angústia na lida com o desamparo, nas vicissitudes da relação com a as intempéries da natureza, da relação com o outro e com a decrepitude do corpo, os maiores desafios enfrentados por nós, conforme apontado por Freud no *Mal-estar na Civilização* (2006), estabelece-se o deus ilusório da permanência e fixação. Um deus(es?), anunciado pela voz de líderes “religiosos”, em que, sarcasticamente, o diferente comparece como demônio. Exus que nos digam... Invocados e enxotados aos gritos repetidamente. Pomba-giras, anunciadas no status de demônios femininos, são convocadas a povoar nossas fantasias sobre o seu perigo ameaçador. Seriam elas mesmo ameaçadoras? Talvez sim em relação ao sexismo vigente e possivelmente se localiza aí a necessidade de exorcizá-las de toda e qualquer mulher. Como afirma Mariana Leal de Barros e José Miguel Bairrão:

É importante pensar que são os vários atos de gênero que criam a própria ideia de gênero, de maneira que, sem esses atos, não se poderia nem mesmo falar de gênero, pois este não é um dado de realidade, não possui uma "essência", uma origem pré-discursiva. Em outras palavras, a pombagira é

"mulher" e apresenta-se como elaboração de feminino porque assim se perfaz, aquém e independentemente de "ser" das ruas, ocupar os espaços públicos, ser valente, dona da própria sexualidade, exigente e se mostrar combativa. Vale reconhecer que elas têm voz, dizem - e muito! - por atos, palavras e em estética. São algo mais do que propulsoras de intercâmbios nas relações de poder entre as esposas e seus maridos, subversivas no que concerne ao gênero e muito mais do que "encostos". A cada dia, a cada incorporação, reatualizam constructos de feminino capazes de oferecer continente às mais plurais possibilidades de vivências do feminino. Revelam-se corpos femininos, abrangem a "mulher", dizem ser "a 'mulher'", e proteger a "mulher", reivindicando destaque e respeito a si e a elas. (2015, p.142).

A pretensão é a eliminação do desejo e da condição de criação, via consumo de uma vida *prêt-à-porter*. Nesse movimento, quanto se efetiva, de fato, a deserotização da realidade, por meio de uma lucidez mórbida, que em última instância produz a ilusão, tem-se o campo da neurose e do mal-estar, na presença de um superego tirânico (KUPERMANN, 2003). Chamamos aqui de superego tirânico a configuração do psiquismo em que sua instância moral, por tamanha rigidez, apenas impõe normas, condena e pune a si e a outros. O superego tirânico nos ordena, inconscientemente, como devemos ser e exigir que outro seja em sua forma de viver, amar, transar, relacionar-se com o próprio corpo. Dizemos portanto, de configurações psíquicas e sociais que não permitem a problematização, que martirizam, excluem e inibem o pensamento. Assim, é necessário nos perguntarmos sobre o desejo; é subversivo nos perguntarmos sobre ele. Como afirma Daniel Kazahaya:

O desejo é esse movimento contínuo que dá tônus para a vida e orienta a existência. Obviamente ele não é necessariamente um "mal", muito embora

acabe provocando também certa frustração, ou mal-estar, pois não podemos realizar plenamente, 100% nossos desejos, sempre há algo a mais para se conquistar, há um horizonte, uma perspectiva que nos mantém em movimento de busca e, portanto, de vida. Sem desejos não há sonhos, não há devaneios, nem fantasias. Sem desejos a criação de sentidos para o existir – o que o psicanalista Donald Winnicott (1975) chamou de criatividade – começa a se estagnar. Em seu lugar surgem sofrimentos que expressam a debilidade de sonhos como o tédio, a apatia, o vazio, a submissão, a insônia, a inautenticidade. Nem sempre todos juntos e não necessariamente nessa ordem. Mas é provável que uma vida sem sonhar flerte com certo tipo de colapso (2021, p.19).

Nesse sentido, uma dimensão fundamental do filme de Coutinho é que, após o mergulho denso e sufocante, produz no retornar aos ares, um saldo erótico de incômodo com o instituído, com o homogêneo, com a repetição, convidando-nos à busca de recomposição de nossa condição criativa, lúdica e onírica, na construção da nossa erótica. A saturação da homogeneidade morta, nos vivifica e convida o corpo ao movimento, às rupturas, às composições próprias e ímpares de nossa existência.

Daquilo do filme do Coutinho que não teve início em si e nos inunda, seguiremos mergulhando na pobreza erótica de nossa existência, explicitada pela obra, para que impregnados em nossa pele por esse visco, quando à luz do sol, possamos contemplá-lo e produzir, a partir dele, unguentos e licores promotores de alegria, parceira íntima daquilo que é vivo.

MERGULHANDO NA POBREZA ERÓTICA DO COTIDIANO NORMALIZADO, NORMALIZADO E DEIFICADO

Kupermann (2003) nos reporta às situações em que o entusiasmo e o reconhecimento da alteridade perdem sua intensidade, mediante às

formações grupais em que se sobressai a força de atração promotora de patologias sociais. Isso se dá frente a uma saudade renitente de um pai onipotente, produzindo processos de idealização, empobrecimento erótico, visando combater o desamparo via submissão aos imperativos ditados pelos ideais grupais, nesse caso aqueles de uma sociedade de consumo de corpos, vidas, encantamentos. Nesses processos, há pouco espaço para a rebeldia criativa, capaz de investir o próprio ideal do ego, reajustando os elementos do mundo de forma que lhe seja satisfatória.

Como afirma Kupermann (2017), há que se considerar as resistências psíquicas vivenciadas no desafio do enfrentamento criativo do desamparo, sendo essa também muito tenazes, como também aquelas de caráter social. Assim, o sacrifício na direção da manutenção e reprodução de ideais socialmente valorizados, ainda que sejam violentos ao sujeito, acaba por ser assumido como uma saída para a angústia que é despertada pela experiência de abandono e paralisia decorrente do sentimento de impotência.

As dimensões do medo e do desamparo paralisante são explorados, em intensa potência, no dia comum transmitido e gravado, por meio de shows de horrores variados, em que terríveis bandidos atiram, matam, violentam. Assiste-se, “ao vivo”, aos efeitos da bala que atinge o homem em suposta briga, ou tentativa de assalto, que o faz estendido no asfalto, semimorto, tendo sobre si movimentos incansáveis de paramédicos que parecem perder a batalha contra o sangue derramado e a violência. O mundo é ameaçador demais e o outro também! O corpo moribundo - o “pré-defunto” - eleva a audiência não pela solidariedade promovida, mas por dimensões muito mais primitivas daquilo que não queremos reconhecer como nosso. E veja! Ao mesmo tempo, naquele instante em que o outro agoniza, você pode comprar brinquedos, anestésicos ou

mesmo experimentar a onipotência da ausência de limites em relação à fabricação de seu corpo que, assim, poderá ser exibido de forma a não melindrar os olhares do público. Os discursos inflamados, de “homens de bem”, buscam constranger aqueles e aquelas que ousam ouvir algo distinto, ou questionar o status do conluio social hipócrita. A hipocrisia, como nos diz Ferenczi (1909), nefasto sintoma, é alicerce da:

Educação moral edificada sobre o recalçamento produz em todo homem saudável um certo grau de neurose e origina as condições sociais atualmente em vigor, em que a palavra de ordem do patriotismo encobre, de maneira muito evidente, interesses egoístas, em que, sob a bandeira da felicidade social da humanidade, propaga-se o esmagamento tirânico da vontade individual, em que na religião se venera seja um remédio contra o medo e a morte – orientação egoísta – seja um modo lícito de intolerância mútua; quanto ao plano sexual, ninguém quer ouvir falar do que cada um faz. A neurose e o egoísmo hipócritas são, portanto, resultado de uma educação baseada em dogmas [...]. A hipocrisia certamente um dos mais característicos sintomas da histeria do homem civilizado em nossos dias (Ferenczi, 1909/2011, p.43).

No mundo dicotomizado entre “homens de bem” e bandidos, entre o deus e os demônios, entre os detentores da luz e os devassos, constroem-se inimigos fantasísticos, apresentados como monstros ameaçadores de uma pretensa ordem e da configuração de famílias santas e morais. Nessa perspectiva, sobressaltam-se mecanismos psíquicos operantes nas formações grupais idealizadas, conforme aponta Freud em 1930 (2006), em que os laços de fraternidade entre alguns se sustentam pelo endereçamento da agressividade própria da condição pulsional humana a certos grupos que são eleitos como bodes expiatórios, o que se acentua em determinadas formas de organização social em que as idealizações são prementes e a negação da condição de

precariedade humana se instaura com força, sustentando fundamentalismos.

O corpo recortado entre programas e propagandas, quando não comparece rendido/moribundo, é trazido à cena por mulheres plastificadas ou que usam artifícios para que suas “imperfeições e feiuras” sigam escondidas. Esse corpo ortopédico, medicalizado e mortificado clama por algo vivo. Deseja, como sonhou João Cabral de Mello Neto, que tenha “sangue novo contaminando essa anemia.” Afinal, como nos afirma Tatiana Lionço (2008), o corpo, é nossa lida, é constante movimento e transformações nos apresentando novas questões a cada momento da vida. Temos um corpo, marcado por sua pulsionalidade que não pode ser reduzido ao somático e nem compreendido como advindo de mera representação psíquica. Trata-se de um corpo “duplamente marcado, pelo psiquismo, e pela sua materialidade somática.” São dois planos, contudo não dicotômicos, mas atravessados um pelo outro (p.120). Dizemos assim de um corpo erógeno. De um corpo que, conforme Sándor Ferenczi (2011), ultrapassa a própria fisiologia, sendo capaz de bailar, de se alegrar. Como nos alerta o autor, há uma insuficiência de um dado pensamento médico que negligencia fatores psicológicos, abordando o corpo de forma unilateral e desconsiderando como o prazer ou o sofrimento psíquicos produzem modificações no funcionamento dos órgãos, bem como no organismo de forma mais ampla. Como afirma:

A fisiologia concebe o organismo como uma simples máquina para trabalhar, cuja única função é realizar o máximo de trabalho útil com um mínimo consumo de energia, quando o organismo é feito de alegria de viver e esforçar-se, por conseguinte, para obter o máximo de prazer possível para cada órgão e para cada organismo como um todo, ignorando com

frequência, quando assim procede, a economia recomendada pelo princípio de utilidade (FERENCZI, 2011, p.381).

A expectativa social, contudo, é que as formas corporais sejam rígidas e impassíveis aos movimentos e à passagem do tempo! O corpo é obsceno, posto fora de sua cena, forjando-se cenários em que mulheres, por exemplo, comparecem com gritinhos estridentes, em um manguezal, com o desafio de caçar caranguejos em suas tocas, vestidas com biquínis “fio dental” e sapato de salto alto, dançando e requebrando bundas arredondadas, enquanto os pés se afundam na lama. Assim, permanecemos em um dia comum da semana, com um “fake” riso que ridiculariza mulheres, promovido pelos sentidos e linguagens próprias do opressor império machista. É preciso, portanto, devolver ao corpo, especialmente ao da mulher, o direito de bailar, mas, pelas luzes da TV, o mesmo nem sequer deve se mover para além do que lhe é ordenado. Carece ouvirmos o apelo de Drummond em que: *“Já premido por seu pulso de inquebrantável rigor, não sou mais quem dantes era: com volúpia dirigida, saio a bailar com meu corpo.”*

Caminhemos em reflexões sobre a linguagem da paixão, aquela própria do opressor, que silencia a linguagem da ternura, desvitaliza o corpo e reedita continuamente violências.

CONFUSÃO DE LÍNGUAS E O DESMENTIDO: OS ALTO-FALANTES DO OPRESSOR

Ferenczi (1933/2011), em seu trabalho intitulado “Confusões de Línguas entre adultos e crianças”, discute relações traumatizantes estabelecidas entre infantis e adultos. Contudo, entende-se que os conceitos possam ser expandidos para outras situações sociais. Segundo

ele, tem-se uma língua da paixão, própria da onipotência do adulto, que vai de encontro à língua da ternura, que seria da ordem da ilusão lúdica infantil. Como nos diz Júlio Verztman:

A linguagem da ternura é descrita por Ferenczi como aquela preenchida por fantasias lúdicas, nas quais a ideia de mimesis ocupa posição central. Vejamos esta passagem: “As seduções incestuosas produzem-se habitualmente assim: um adulto e uma criança se amam; a criança tem fantasmas lúdicos, como manter um papel maternal em relação ao adulto. Este jogo pode tomar a forma erótica, mas permanece ao nível da ternura” (FERENCZI, 1933/1986, p. 351). Depreendemos que a ternura, embora seja a expressão da pulsão, não é erótica, não é definida pela posse de objetos, mas pelo desejo de ser o objeto, de tomar seu lugar, de cuidar dele. Ao contrário, a linguagem da paixão é caracterizada pela excitação erótica e pelo desejo de dispor do objeto (2002, p.67).

Como afirmam Osmo e Kupermann (2012, p.332), “a ideia da confusão de línguas parece colocar em jogo o problema da multiplicidade de línguas, muitas vezes os adultos e as crianças não falam a mesma língua, eles são estrangeiros entre si.” A partir da confusão de línguas se caminha para relações traumatogênicas, tanto individuais quanto coletivas, quando ocorre o desmentido, em que aquele/a que experienciou a relação abusiva, não encontra escuta e reconhecimento à violência sofrida. Portanto, o trauma se efetiva quando se busca escuta, seja ela individual ou social, no que se chama de tempo do testemunho, e é desautorizado em sua dor, por meio de uma interpretação do sofrimento do sujeito através de linguagem e sentidos que não lhe são próprios.

Diariamente, e de forma condensada em 94 minutos do filme, experiências subjetivas são desautorizadas, por meio da linguagem do

opressor, que reduz compreensões, banalizando experiências, processos e dores. Na espetacularização da vida, na normalização e normatização de sentimentos e corpos, silenciam-se vozes, desmentem-se histórias, deformam-se percepções e memórias. Como afirma Kupermann (2019), referindo-se a situação entre adultos e crianças, mas que podemos ampliar para situações sociais mais amplas, em que a negação não se dá por parte de uma pessoa, a qual se recorre como testemunho possível, mas sim por toda uma organização social:

Depreende-se, assim, que o trauma somente adquire sua faceta efetivamente destruturante, acarretando a ‘comoção psíquica’, com a consumação do tempo do desmentido; ou seja, quando se configura o abandono daquele que fora requisitado para autenticar e significar a violação por meio do reconhecimento da dor que se apoderou do ser da criança (p.59).

Entende-se que se instaura a confusão de línguas, na medida em que o saber-poder sobre os gêneros, as relações étnico-raciais e classes sociais interpreta, reduz e silencia suas vivências, instituindo o desmentido e a desautorização. Não há escuta para a diversidade das vivências, mas fala-se por elas a partir dos estatutos instituídos, impondo o caminho certo, o corpo certo, o pensamento certo, os orifícios certos para penetrar e ser penetrado. Por outro lado, para a plastificação do corpo feminino não há limites! A miséria não é questionada, a feiura sim! De repente, em sua casa, sendo você uma mulher que se considera a mais feia do mundo pode receber a visita da equipe do programa “Espelho, espelho meu”, de Márcia Goldschmidt. Um universo então se abrirá. Sua feiura exposta será corrigida com as técnicas mais modernas da indústria da estética e da beleza. A

linguagem do opressor faz de seu corpo o palco em que olhares surpresos, acompanhados de sonorizações de espanto e aplausos, reforçam o quanto o feio era feio. Mas o que teria sido para essa mulher, por questões da própria pobreza que dificultaram cuidados corporais, carregar o sentimento de ser a mais feia do mundo? O que seria dela, após aquele programa, sem os recursos necessários para os procedimentos contínuos que a manutenção daquela aparência demandaria? Isso já não nos interessa... Que siga o silêncio breve após os aplausos e que venha a próxima programação.

Pensando a condição da criança, Ferenczi (2011) afirma que a atitude dos cuidadores frente a criança abusada, como se nada acontecera, desautoriza a compreensão e a versão da mesma, na medida em que suas experiências narradas são ignoradas ou diminuídas. Diante disso, a criança também deixa de se autorizar e sustentar suas percepções a respeito do vivido. Nossas atitudes sociais diante das violências por gênero, classe e raça desautorizam dores e percepções, individualizam explicações e sofrimentos.

Destaca-se que, por amor, a criança assume a versão do agressor, ao invés da sua e, com isso, recusa os dados senso-perceptivos e mnêmicos da experiência, tendendo à loucura específica da clivagem. O desmentido, assim, dá-se pela negação do reconhecimento da violência e do sofrimento. Como expressão máxima, temos mulheres, pobres e pessoas de outras minorias identificadas com o agressor, apoiando opressões. Como afirma Kupermann (2008), “[...] em Ferenczi, o paradigma maior do fenômeno traumático é o abandono, na forma da indiferença em relação à experiência do sofrimento do outro (p.14).”

Reiteradas vezes, nas luzes da TV, pessoas de carne e osso são silenciadas e suas dores e percepções negadas e desmentidas. Nesse

processo traumatogênico, compreende-se que pode se processar a identificação com o agressor, que se manifesta, inclusive, nos momentos em que aqueles e aquelas que sofrem com a opressão repõem a fixidez da heteronormatividade, o racismo, o preconceito de classe e julgam a si e às demais pessoas pelo crivo violentador socialmente constituído. Assim, ao identificar-se com o agressor, reproduz-se sua avaliação e linguagem. Como afirma Jô Gondar (2012, p.XXX), discutindo o arcabouço teórico ferencziano:

Para Ferenczi o traumático não está na ocorrência de um evento, e nem mesmo no seu grau de violência, e sim em algo que pode se dar – ou não – num segundo tempo. A originalidade de Ferenczi consiste em atribuir ao desmentido a vivência do trauma: “O pior é realmente o desmentido, a afirmação de que não aconteceu nada, de que não houve sofrimento [...] é isso, sobretudo, o que torna o traumatismo patogênico” (Ferenczi, 1931/1992, p.79). No texto em alemão o termo utilizado é *Verleugnung*, que podemos traduzir por desmentido – ainda que alguns autores prefiram utilizar descrédito (Pinheiro; Viana, 2011). Por desmentido entenda-se o não-reconhecimento e a não-validação perceptiva e afetiva da violência sofrida. Trata-se de um descrédito da percepção, do sofrimento e da própria condição de sujeito daquele que vivenciou o trauma. Portanto, o que se desmente não é o evento, mas o sujeito.

Em uma sociedade extremamente desigual, seguimos nas oscilações quase lineares da TV, afirmando que não há dores resultantes de injustiças sociais, mas apenas de ações de seres humanos vadios e bandidos que, por mera questão de caráter, seguem ameaçando e contaminando, com sua imundice, a ordem e os “homens de bem”. Assim, caminha-se na empreitada de apartar os esgotos humanos (gays, trans, pobres, feios, mal cheirosos, imperfeitos), para que fedam, apodreçam e se desintegrem distantes das luzes da cidade, desde que,

ao mesmo tempo, uma quantidade adequada desses seres permaneçam invisíveis engraxando os sapatos, cuidando das crias e das casas de “homens e mulheres de bem”. Uma vez que não outorguem para si o reconhecimento como humanos, não importa se há bichos pelos pátios, como poetiza Manoel Bandeira: “Na imundice do pátio; catando comidas entre os detritos. Quando achava alguma coisa, não examinava nem cheirava: engolia com voracidade.” Condição, diante da qual, o poeta se espanta e segue nos contando: “O bicho não era um cão, não era um gato, não era um rato. O bicho, meu Deus, era um homem.” Tal como o poeta, a cegueira branca enxergaria e desejaria que se enxergasse esse “comedor de sobras” como um ser humano também? Melhor não... melhor que nossas meninas brinquem, sem fazer sujeira, com suas bonecas que usam “de mentirinha” a privadinha e escovam os dentes, assim como os meninos sonhem com seus super e potentes carros do futuro.

Do olhar turvado pelo crivo introjetado do agressor, sigamos buscando alguma alquimia mais potente à vida.

REENCONTROS COM A LINGUAGEM DA TERNURA: PISANDO O CHÃO DA VILA

Lá vem o Chaves, Seu Madruga e todo o cortiço, por meio do humor, nos convidando para um olhar mais generoso para nós e para o outro, em que as ordens e o *ethos* estabelecidos sejam questionados e desidealizados através do riso. Junto com a “*gentalha*”, empatizados com ela, nos reconhecendo nela, temos o respiro da linguagem da ternura, rompendo com a linguagem da paixão. Assim, não sucumbimos à realidade desaparezoza, mas exercitamos nossa necessária rebeldia, no triunfo narcísico do Ego (FREUD, 1927/2006). Entretanto, no

condensado da TV, o suspiro é muito rápido e pode passar despercebido diante de nova onda de mar revolto, que nos devolve à densidade de difícil sobrevivência psíquica. Então, que possamos nós, aqui, nesta escrita e em sua leitura, alargar os minutos e promover ingredientes que, quiçá, possam compor elixir promotor de movimento, rupturas, bailados.

Que possamos de alguma forma nos reconhecer como componentes da Vila do Chaves, circulando entre seus moradores, visitantes, agentes de cobrança, com nossos encantos, mesquinhas, belezas e feiuras, numa complexidade capaz de fazer do mundo algo risível, liberto de um deus soberano e, portanto, criado por seres humanos e com possibilidade de ser transformado. Descer para o chão da Vila, reconhecer-nos enquanto seres precários e falíveis que somos, permite, como afirma Ferenczi (1909/2011), tornarmo-nos mais modestos, assim como mais indulgentes às nossas precariedades e às do outro. Dessa maneira, tem-se também mais condições de se lidar com os próprios desejos, inclusive com aqueles cuja satisfação poderia impingir danos ao outro. Através desse olhar em que o sujeito e outro ganham existência e que também se autoriza abrir mão da concepção de ser humano como “o centro voluntário do mundo”, permitindo o comparecimento das fragilidades, dos demônios interiores, da finitude, das imperfeições, precariedades, descontroles e multiplicidades é que poderemos estar entre nós de forma mais honesta e não hipócrita.

Após quase nos afogarmos na estupidez do dia, o fato de termos sobrevivido produz, no retornar da “*deep*” rotina, um saldo erótico de incômodo com o instituído, com o que se repõe, com as ordenações das mais sutis às mais grosseiras, convidando-nos ao desejo de reencontro com a condição criativa, lúdica e onírica, na construção da nossa erótica.

Saturados dos tecidos necrosados pela paralisia, somos compelidos ao desconforto que nos move em direção ao que vivifica e convida o corpo ao movimento, às rupturas, às composições singulares do existir.

Nesse sentido, convocamos a presença de uma psicanálise sensível, pautada na ética do cuidado, capaz de estabelecer relações empáticas em que caibam, na compreensão do humano, desde suas fragilidades, até aquilo que a moral condena, favorecendo a aproximação com o outro, por meio do princípio da hospitalidade (KUPERMANN, 2008).

Eugène Enriquèz *et. al.* (2004) destaca a potência da psicanálise no processo de constituição dos indivíduos em verdadeiros sujeitos, por meio do reconhecimento de seus “desvios, remorsos, dúvidas e contradições”. Segundo ele: “tanto o sujeito platônico quanto o cartesiano, confiante na razão, construtor de regimes políticos sólidos ou pretendente a mestre da natureza, nunca foram verdadeiros Sujeitos. Pior ainda, eles favoreceram a exploração e a alienação dos homens” (p.29). Nossos excluídos, ridicularizados e demonizados nas telas da TV, não perfazem as santas e santos dos altares a serem devotados, não assumem a anatomia como submissão a um destino, ainda que tenham que se haver com as dores de uma erótica da existência que rompe com os ditames de sua época.

Como afirma Enriquèz *et. al.* (2004), para se constituir sujeito é necessário que se assumam a finitude e a condenação à morte como dimensões inerentes ao humano, como também que se reconheça que somos incompletos. Assim, têm-se o sujeito “na qualidade de ser autônomo, definitivamente clivado, que deve explorar a si mesmo (às vezes, com a ajuda de um analista), recuar seus limites, permanecendo consciente deles, só existindo num tecido social, e construído através das mais diversas identificações” (2013, p.30).

Como aponta Luís Cláudio Figueiredo (1999), a psicanálise assume a cisão do sujeito, em conflito na esfera inconsciente, compreendendo a importância de se superar a ilusão de que o mesmo apresenta uma unidade, ou de que é detentor de uma consciência soberana e transparente, propiciando, dessa forma, o trânsito e diálogo com as dimensões do humano em sua diversidade. Dá-se, assim, um *ethos* em que o sujeito pode existir com sua complexidade e contradições.

Ora, sustentar-se nesse existir no mundo – e só assim se existe – exige um espaço de separação e recolhimento, de proteção que não encerre o existente em uma clausura, mas lhe ofereça uma abertura limitada (portas e janelas) a partir do qual sejam possíveis encontros – saídas e entradas – em que reduzam os riscos de maus encontros, dos encontros destrutivos e traumáticos (FIGUEIREDO, 1999).

Apontamos para um movimento em direção à busca de ruptura com o desmentido, com vistas ao estabelecimento da hospitalidade entre pessoas. É importante destacar, nesse caminho de interlocução, que a perspectiva de Ferenczi, no entendimento do desmentido, não privilegia personagens, mas sim confere destaque às relações. Relações essas que são de poder, desrespeito, desvalorização e que, portanto, são políticas, na medida em que, considera-se que afetos, tais como, vulnerabilidade, ambivalência, humilhação são políticos também (GONDAR, 2012). Jô Gondar (2012) aproxima as compreensões ferenczianas às teorizações de Judith Butler em “Vidas Precárias” de 2006, no processo de construção de uma ética desejada, via comunidade de destino.

Como afirma Gondar (2012), o conceito de comunidade de destino tem sua origem nas ciências sociais com o intuito de diferenciar-se da ideia de comunidade de origem em que os laços que a sustentam são de

sangue. Diferente disso, na comunidade de destino a reunião se dá sem que haja lideranças, certezas, ou caminhos prévios. Nela, a construção coletiva, o compartilhar de um mesmo destino, por meio de relações de co-participação, constitui a vinculação alicerçada na amizade e na confiança. Ponto esse que justamente se articula à compreensão de Judith Butler, em seu trabalho de 2006.

No referido trabalho, Butler (2006) apresenta uma forma de politização fundamentada na vulnerabilidade presente em todos nós e não em formas absolutas de autoridade como o Estado, ou o pai. Como nos diz Kupermann (2003), identificados apenas “até certo ponto com o pai” e no reconhecimento das precariedades, é possível construir condições empáticas para o rompimento com processos de desautorização e identificação com os agressores.

Destacamos que o processo de ruptura se materializa a partir da escuta enquanto um exercício de cuidado com o outro, pautada na hospitalidade e na empatia, que é ainda mais necessária diante de pessoas que não são tidas como “hóspedes bem-vindos ao mundo” e se deparam continuamente com ambientes hostis e insensíveis às suas necessidades (FERENCZI, 1929/2011). Dizemos dos seres estrangeiros, refugiados que cruzaram a fronteira e são indesejados no território que não é compreendido como legítimo a eles. Ouvir as histórias não contempladas nos saberes oficiais, que não cabem sensivelmente nas telas da TV, assim como sustentar espaços populares em que essas histórias podem ser cultivadas, é uma empreitada possível no caminho de rompimento com o desmentido social. Trata-se de movimento por meio do qual se pode promover a invasão da sala pelo sol, fazendo “da TV um espelho, refletindo o que a gente esquecia.” Assim, o olhar de Coutinho nos conta não apenas do saturado das presenças fabricadas e

desumanizadas no museu de cera da TV, mas nos diz das ausências que precisam ser percebidas e reparadas. Deparamo-nos com o excesso homogêneo da linguagem dominadora da paixão e sentimos saudade do campo da ternura.

Segundo Kupermann (2019), por relações empáticas, a linguagem da ternura pode ser exercida evocando a singularidade, ao ser possível, no encontro, sentir o outro em si, sentir sua “dor emudecida” (p.100). O convite é para que as dores caladas, na fixidez repostas pela TV, sejam desemudecidas. O autor destaca a importância da experiência da ternura. Através dela seria possível o resgate da “exuberância pulsional” e do brincar, como ocorre entre nós quando sonhamos ou passeamos em Acapulco junto ao professor Girafales e às crianças da Vila. Rimos com as crianças, assim como da desconstrução, diante de nossos olhos, da figura protocolar daquele professor. Movimentos lúdicos que possibilitam que também outros de nós evoquem objetos à serventia dos seus desejos, encaminhados como pedido e intenção. Dessa forma, os excluídos, acolhidos em seu saber e experiências, convocam-nos a uma linguagem capaz de convidar e receber, com hospitalidade, o sentido de singularidade dos sujeitos, possibilitando emprego da palavra evocativa de uma poética criativa de si e do mundo. Como afirma:

A empatia guarda uma estreita relação com a “união” entre si e os objetos que caracterizam a introjeção constitutiva da subjetividade. Ela é o índice da insuficiência com que nós nos deparamos cada vez que buscamos definir o sujeito em referência à sua individualidade, aponta cada vez mais para nossa permeabilidade psíquica cada vez que nos disponibilizamos ao exercício de afetação que se superpõe ao transferencial nas análises. Tal como uma música que preenche determinado ambiente passando, no entanto, muitas vezes despercebido, a empatia cria um espaço

intermediário, uma ponte que favorece a constituição de um campo de afetação (KUPERMANN, 2019, p.114).

Carecemos, assim, de produzir fissuras e efeitos disruptivos nos “Uns dias na vida”. Depois da asfixia sustentada durante 96 minutos, a busca por caminhos de subversão de fronteiras, assim como de enfrentamento de hierarquias e verdades instituídas, promovendo a desidealização, é ainda mais urgente. Grita, como dor do peito, um apelo por se erigir novas possibilidades de criações de modos de sociabilidade, na contramão do individualismo e do isolamento narcísico, predominantes na sociedade atual.

QUANDO OS ÓRFÃOS SEM RÓTULO PRECISAM ANDAR

Quando faltou luz na TV, ao final do filme de Coutinho, a intensidade do sol, que invadia a sala, pôde ser reconhecida. Por uma força quase mágica, em uma vitrola a manivela, girava Cartola enchendo a casa com sua voz: “Deixe-me ir, preciso andar. Vou por ai a procurar, rir pra não chorar. Quero assistir o sol nascer. Ver as águas dos rios correr. Ouvir os pássaros cantar. Eu quero nascer. Quero viver.” A capa do vinil no chão, já desgastada, mas não esquecida, trazia sua data de lançamento: 1976. Na música que seguia, o vivo cantor nos dizia: “Se alguém por mim perguntar, diga que eu só vou voltar, depois que me encontrar.” O vinil feito ciranda, a melodia, o sol invasor rebelde, todos insistindo para que não aceitemos prontamente os nomes atribuídos, para duvidarmos dos determinismos da vida prosaica, das idealizações, das imposições sociais, presentificadas em “Um dia na vida”. O canto de Cartola, convida ao permanente movimento, à permanente andança. Como nos diz a psicanálise não somos idênticos nem a nós mesmos e,

além disso, como nos alerta Butler (1997), a fixação identitária é melancólica. Assim, caminhantes seremos nós se não nos submetemos aos nomes e formas da linguagem da paixão que sustenta o crivo do opressor. Sigamos, sem garantias, sem um pai, órfãos e precários, falíveis, construindo e desconstruindo, criando a erótica singular de nossa existência.

REFERÊNCIAS

FILMICA

COUTINHO, E. (2010). **Um dia na vida**. Brasil. 94 min. Cor.

BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, M. L.; BAIRRÃO, J. F. M. H. Performances de gênero na umbanda: a pombagira como interpretação afro-brasileira de "mulher"? **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, p.126-145, 2015.

BUTLER, J. **Vida precária: el poder del duelo y la violencia**. Buenos Aires: Paidós, 2006.

_____. **A vida psíquica do poder**. Belo Horizonte: Autêntica, 1997.

ENRIQUÊZ, E. et al. Da solidão imposta a uma solidão solidária. **Revista Cronos**, v 5/6, n.1, p.19-33, 2004.

FERENCZI, S. Confusão de língua entre os adultos e a criança. In. **Obras Completas**. Vol IV. São Paulo: Martins Fontes, 1933/2011, p.07-106.

_____. A adaptação da família à criança. In. **Obras Completas**. Volume IV. São Paulo: Martins Fontes, 1929/2011, p.01-13.

_____. Efeito vivificante e efeito curativo do ar fresco e do bom ar. In. **Obras Completas**. Vol. II. São Paulo: Martins Fontes, 1919/2011, p.377-381.

_____. Psicanálise e Pedagogia. In. **Obras Completas**. Vol. I. São Paulo: Martins Fontes, 1909/2011, p.40-47.

FIGUEIREDO, L. C. M. **Revisitando as psicologias**. Vozes, 1999.

FREUD, S. O mal-estar na civilização. In: J. Salomão (Org.), **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud** (Vol. XVIII). Rio de Janeiro: Imago, 1930/2006, p.67-150.

_____. O humor. In: J. Salomão (Org.), **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud** (Vol. XXI), Rio de Janeiro: Imago, 1927/2006.

_____. O Estranho. In: J. Salomão (Org.), **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud** (Vol. XVI). Rio de Janeiro: Imago, 1919/2006, p.271-318.

GONDAR, J. Ferenczi como pensador político. **Cadernos de psicanálise** (Rio de Janeiro), v.34, n.27, p.193-210, 2012.

KAZAHAYA, D. Há lugar para os sonhos no século XXI. In: BRANCALEONI, A. P. L. **Psicanálise e processos formativos: temas e experiências**. Porto Alegre: Editora Fi, 2021, p.17-46.

KUPERMANN, D. **Por que Ferenczi hoje?** São Paulo: Zagodoni, 2019.

_____. O quarto golpe e a virtude freudiana. In: KUPERMANN, D. (Org). **Por que Freud hoje?** São Paulo: Zagodoni, p.47-62, 2017.

_____. Humor, desidealização e sublimação na Psicanálise. In: **Psicologia Clínica**. Rio de Janeiro, v.22, n.I, p.193-207, 2010.

_____. **Presença sensível: cuidado e criação na clínica psicanalítica**. Civilização Brasileira, 2008.

_____. **Ousar rir: humor, criação e psicanálise**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

LIONÇO, T. Corpo somático e psiquismo na psicanálise: uma relação de tensionalidade. **Ágora: estudos em teoria psicanalítica**, v.11, p.117-136, 2008.

OSMO, A.; KUPERMANN, D. Confusão de línguas, trauma e hospitalidade em Sándor Ferenczi. **Psicologia em Estudo**, v.17, p.329-339, 2012.

VERNANT, J. P. **A morte nos olhos**: figurações do outro na Grécia Antiga Ártemis, Gorgó.
Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

VERZTMAN, J. S. O observador do mundo: a noção de clivagem em Ferenczi. **Ágora**:
estudos em teoria psicanalítica, v.5, n.1, p.59-78, 2002.

6

ENSINO E CINEMA NO BRASIL: REFLETIR SOBRE ESSE DIÁLOGO, A PARTIR DAS DÚVIDAS E INQUIETAÇÕES COUTINIANAS ¹

Humberto Perinelli Neto

APRESENTAÇÃO

Em várias ocasiões, Eduardo Coutinho deixou claro que era contrário à tentativa de empregar documentários em projetos pedagógicos. Segundo ele próprio:

[...] **tem duas tragédias do documentário, que impedem que ele seja apreciado pelas pessoas...** menos informadas e pelos jovens então, nem se fala, é que há duas maldições: **uma é dizer que o documentário educa e informa....** Tudo bem, isso é a reportagem, que tem televisão, tem alguns documentários que são assim... e a segunda é que documentário diz a verdade... essas duas coisas são uma tragédia... **que o documentário não tem compromissos... forçosos... com informação, com a educação ou sequer... compreende?** Como se é verdade, que é uma coisa ultrapassada, isto é, o documentário joga com a questão da verdade... mas... o documentário é verdade e a ficção não é verdade, isso é uma tolice! (Documentário "Coutinho e o Outro". <https://www.youtube.com/watch?v=VtTVSYwHiBU>. Acessado em 10/11/2021).

Em entrevista aos responsáveis por material educativo destinado à professor e que compõe programa educativo, Coutinho foi instado a pensar sobre quais são os "possíveis diálogos [...] entre a escola e o

¹ Esse texto apresenta resultados da pesquisa "Formação Docente e narrativa cinematográfica: contribuições estéticas e epistemológicas dos filmes de Eduardo Coutinho para o ensino de História no Ensino Fundamental I (Anos Iniciais)", que conta com auxílio da Fapesp (Processo 2019/18429-0).

cinema?”. Em sua resposta, Coutinho enfatizou a importância dos filmes terem seu valor educativo associado à capacidade de expressar formas de interpretar o mundo e não a de oferecer respostas:

Do ponto de vista antropológico, sociológico, histórico, econômico, estético, etc. você pode falar de cinema como de literatura, você pode falar da vida e do mundo. **Eu acho que a única coisa que se pode ensinar, no cinema ou em qualquer arte, é um olhar sobre o mundo. O tema me interessa muito, o olhar interessa.** O olhar interessa em literatura. Machado de Assis não interessa porque o tema dele era Capitu, interessa o olhar. Cinema é a mesma coisa, **interessa como se faz, não exatamente que tema você vai trazer. Isso é que o professor deve estimular: criatividade no olhar, só.** (TOZZI et al, 2009, p.34 - grifos meus).

Noutra entrevista, Eduardo Coutinho salientou a expectativa associada aos efeitos gerados pelos filmes:

O que pode fazer a escola quando entra em um mundo que já está quebrado? Eu acho que é por aí que se deve trabalhar. **Eu não sou a escola, não sou a polícia, não sou político, mas queria encontrar uma forma para que possamos entender como é esse mundo de que tanto falamos.**

Por isso não falo de política. Como cidadão, tudo bem. Mas eu não estou interessado na utopia daqui a cem anos. A pequena utopia é a seguinte: conseguir fazer cinema, conseguir sobreviver e **tentar mudar a visão do mundo sobre certos temas. Se conseguir mudar alguma coisa no documentário, já será algo.** (RAMIA, 2013, p.322 - grifos meus).

As três passagens traduzem muito do pensar de Coutinho sobre a relação entre ensino e cinema. A primeira sugere incredulidade diante dessa relação, dada certa tradição existente no Brasil. Já a segunda aponta um caminho para efetivação desse diálogo, que é a de provocar dúvidas, favorecer maneiras de interrogar a realidade. Por fim, têm-se

na terceira um possível efeito da relação entre ensino e cinema: a construção de novas formas de interpretar a realidade.

Partindo das reflexões expostas por Eduardo Coutinho, trata-se neste texto de pensar na relação entre ensino e cinema, enfocando os limites existentes, tendo como base a experiência brasileira em torno desta relação.

A fundamentação teórica da pesquisa envolve contribuições que envolvem o campo do ensino e cinema (DUARTE, 2002, 2008; SETTON, 2004, 2010; FISCHER, 2009, 2011a, 2011b, 2016; FANTIN, 2006, 2013; FRESQUET, 2013, 2015), bem como da formação de professores (TARDIF, 2012; FREIRE, 1971, 2011; INBERNÓN, 2009; PIMENTA, 1999; GAUTHIER, 1998).

A pesquisa apresenta abordagem qualitativa, natureza aplicada e explicação, mediante emprego de análise bibliográfica, análise documental e observações sistemáticas, segundo perspectiva do tipo *ex-post-facto* (GIL, 1994; 2007; MINAYO, 2000; TRIVINÓS, 1987; GAMBOA, 1997; ALVES-MAZZOTTI, GEWANDSZNAJDER, 1999).

Trata-se de pesquisa aplicada, porque comporta como objetivo geral a iniciativa de gerar conhecimentos dirigidos à formação de pedagogos, considerando a relação a ser promovida entre ensino e cinema.

Ao mesmo tempo, a pesquisa é explicativa, porque exige mobilização de dados empíricos (contidos nas entrevistas de Coutinho), a serem refletidos com base em conceitos/conteúdos apreendidos na leitura de bibliografia e de legislação educacional.

DEBATES E ESTATIZAÇÃO DA PRODUÇÃO FILMICA ESCOLAR

Em 1889, paralelo à instauração da República e o aparecimento do cinema, inicia-se o desenvolvimento de política educacional sistematizada no Brasil (LIBÂNEO, 1986). As ideologias de todas as correntes tiveram espaço nos debates político pedagógicos no período da Primeira República. Conforme afirma Duarte e Reis:

Quando o cinematógrafo chegou ao Brasil, em 1895, a imagem já era considerada como um importante auxiliar do ensino. No último quartel do século XIX, o uso da lanterna mágica como recurso didático, passou a integrar as atividades de sala de aula. Os docentes recebiam uma formação voltada ao uso de métodos educacionais em que a observação – ao natural e através de representações visuais – tornava-se cada vez mais importante para a definição dos métodos de aprendizagem (2008, p.61).

A Pedagogia Tradicional, conforme aponta Libâneo (1986), “[...] se caracteriza por acentuar o ensino humanístico, de cultura geral, no qual o aluno é educado para atingir, pelo próprio esforço, sua plena realização como pessoa” (p.22). Nesse sentido, cabe à escola a preparação intelectual e moral dos alunos, para que possam assumir seus papéis sociais. Os conteúdos são separados da experiência e da realidade social do aluno. Por isso, essa tendência é caracterizada como enciclopédica e está ligada a estudiosos relacionados às oligarquias e à igreja (intelectuais mais conservadores), logo, mais próxima da pedagogia dos jesuítas (LIBÂNEO, 1986).

Já as tendências agrupadas na perspectiva Liberal Renovada, vinculada ao movimento que ficou conhecido como Pedagogia Nova/Escola Nova, eram relacionadas à burguesia e às classes médias, grupos que eram ampliados no Brasil, desde fins do século XIX. Segundo

Libâneo, a “[...] escola renovada [ou nova] propunha um ensino que valorize a auto-educação (o aluno como sujeito do conhecimento), a experiência direta sobre o meio pela atividade; um ensino centrado no aluno e no grupo.” (1986, p.22). A pedagogia nova era pensada a partir de experiências “escolanovistas”, tanto da Europa quanto dos Estados Unidos.

A contar da década de 1920, a Pedagogia Nova foi conquistando mais adeptos. Com a publicação do Manifesto dos Pioneiros da Escola Nova, registrou-se a intensificação do movimento nacional em prol do sistema público de educação (LIBÂNEO, 1986). Durante a Segunda República (1930-1937), parte do ideário da Pedagogia Nova foi incorporado às políticas públicas de educação aplicadas pelo governo brasileiro. Por isso, o cinema começou a ser visto como aliado, uma vez que ele “[...] tornava possível uma prática nos moldes pretendidos pelos escolanovistas, ou seja, contribuía com a função social da escola, ao disseminar educação e cultura por todo território nacional” (MONTEIRO, 2006, p.15).

Enquanto ideias e debates envolvendo ensino, filmes e a relação entre ambos se desenrolava, salas de cinema passavam a ser construídas em muitas cidades do Brasil. Inicialmente, os filmes eram projetados em espaços possíveis, com destaque para os teatros, mas sua popularização garantiu a construção de locais especificamente dedicados à tal arte (ARAÚJO, 1981; SOUZA, 2004). Eles eram erigidos na paisagem urbana, segundo a concepção de cidade civilizada e moderna, daí as salas de cinema, em geral, traduzirem arquitetura nova e serem investidas de um conjunto de normas de sociabilidade, responsáveis por estipular comportamentos sobre vestimentas e atitudes.

Os filmes assistidos eram, em maior parte, estrangeiros, mas iniciativas nacionais também eram promovidas (RAMOS, 1987; RAMOS; SCHVARMAN, 2018; GATTI; FREIRE, 2009). A maior parte dos títulos era produção francesa, substituída pela produção norte-americana, após a Primeira Guerra Mundial. Os títulos brasileiros, por sua vez, eram formados pelos “naturais”, ou seja, por documentários que eram produzidos sobre paisagens naturais, eventos esportivos, entre outros temas que passariam a ser exibidos na forma de cinejornais, a contar de 1916. Nesse contexto, registram-se ainda os ciclos regionais (Pelotas, Recife, Cataguasses etc), enquanto tentativas de produção de filmes nacionais.

O impacto do cinema na formação do público brasileiro, especialmente o público urbano, é testemunhada pelo próprio Coutinho, quando comenta sobre passagens de sua infância e adolescência, numa entrevista à pesquisadores da FGV:

Não, não. Olha, vocês não sabem, mas a pessoa qualquer que morasse em cidade grande foi educada pela cultura de massa. Então, esse negócio de adorno e o cacete me enche o saco. O que é a cultura de massa em 1941, até 1950 e poucos. Isso a partir de 1930. **As pessoas, nas grandes cidades brasileiras ou nas pequenas, eram educadas, eram feitas pelo rádio e pelo cinema [...]** Paralelamente a isso, o cinema, desde o começo do século, tornou-se totalmente hegemônico – e depois dos anos 20, hegemonicamente americano. E durante a guerra, que foi meu período de informação, de 1940 a 1945, não chegava filme da Europa. A Alemanha dominou tudo lá, então, não vinha filme francês e italiano. Então, não existia. Era filme americano. Vinha junto um pouco de filme argentino e, depois, mexicano. Até que, acabada a guerra, se pôde começar a ver o neorrealismo e filme francês. O filme francês, para ver as mulheres nuas, e o filme italiano, o neorrealismo e tal. Eu aí via o neorrealismo e tudo mais,

sim, mas ainda não era culto, no sentido de não gostar do melodrama ou do grande filme americano. (COUTINHO, 2012, p.14 - grifos meus).

A popularização do cinema no Brasil reverberou na sua aceitação pelos intelectuais, daí muitos deles se dedicarem à crítica cinematográfica. Guilherme de Almeida, por exemplo, publicou 218 textos numa coluna especializada do jornal O Estado de S. Paulo, entre 1926 e 1942, tratando o cinema como expressão nova de arte, tradutora da modernidade (CORREIA; TÁPIA, 2016). Outro caso é o de Vinicius de Moraes, que escreveu sobre o cinema para jornais cariocas como *A Manhã* e *Última Hora*, foi embaixador em Los Angeles, onde se aproximou do universo hollywoodiano, e um dos responsáveis pelo filme *Orfeu da Conceição*, obra de grande projeção internacional (CALIL, 2015).

Em 1927, foi criada a “Comissão de Cinema Educativo”, sob a responsabilidade da sub-diretoria técnica de Instrução Pública do Rio de Janeiro. Resultou daí a publicação de livros voltados especificamente para o assunto, dos quais os títulos principais foram: *Cinema e Educação*, de Jonathas Serrano e Francisco Venâncio Filho, e *Cinema contra Cinema*, de Joaquim Canuto Mendes de Almeida. Além disso, textos foram publicados em revistas associados aos campos do cinema e da educação, caso da Revista Escolar, Revista de Ensino, Cinearte, Scena Muda, entre outras.

Jonathas Serrano foi professor do prestigiado Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro, e também “presidente fundador do Secretariado do Cinema da Ação Católica e membro da Comissão Nacional de Censura Cinematográfica, em 1932” (MONTEIRO, 2006, p.12). Além disso, Serrano já se envolvia com a cinematografia educativa antes de 1927, “mas foi

durante o período em que trabalhou com Fernando de Azevedo de 1928 a 1930, como subdiretor técnico da Instrução do Distrito Federal, que teve a oportunidade de propagar o poderoso efeito da ação cinematográfica por meio de uma Exposição” (MONTEIRO, 2006, p.12).

No caso de Canuto Mendes de Almeida, no entanto, a diferença estava no fato de ele “[...] além de indicar o cinema como instrumento decisivo para a educação moderna, almeja fazer de seu livro um manual para difundir e ‘ensinar’ a fazer o ‘bom cinema’.” (SALIBA, 2003, p.137). Assim, para ele, o cinema deveria servir para ensinar os bons costumes, o que só seria possível pelo uso do cinema educativo em detrimento do cinema comercial (“mau cinema”). Foi sobre a necessidade de se promover esta batalha que Canuto Mendes fiou suas ideias:

Canuto, através de um discurso vagamente nacionalista e enfaticamente estatizante, não apresentou, de fato, um projeto sistemático e coerente, apenas recomendações pontuais, onde de fato as resoluções caberiam ao Estado, que centralizaria a censura, a regulamentação e, no limite, a própria produção cinematográfica. Como vimos, a sua proposta de moralização do cinema, com propósitos educativos, estava fortemente apiada na atuação do estado - único que seria capaz, nos termos de Canuto Mendes, de resolver o conflito do “cinema contra cinema” e conduzi-lo a um bom termo, isto é, às legítimas finalidades educacionais (SALIBA, 2003, p.182).

Não podemos negar o papel significativo de Canuto Mendes. Conforme aponta Saliba (2003), por meio de seu livro, Canuto Mendes pretendia educar os professores e intelectuais à respeito da linguagem e dos movimentos estéticos do cinema. Tal intuito era importante, pois sugere que estava preocupado com a necessidade da formação do professor (SALIBA, 2003), ainda na década de 1930. Tal preocupação, via

de regra, representará novidade/diferencial na história que caracteriza a relação existente entre ensino e cinema existente no Brasil.

É na década de 1930 que o cinema passou a ser tratado oficialmente como sendo auxiliar de uma educação moderna (MORRONE, 1997). Em 1931, foi criada uma Comissão Especial para organizar as atividades de cinema na escola, pela Diretoria Geral de Ensino. Em 1932, Getúlio Vargas assinou o Decreto 21.240, responsável por incluir na Legislação Federal o cinema como instrumento para a educação. Em 1935, foi encaminhado por Roquette-Pinto o projeto de criação de um Instituto de Cinematografia Educativa, que viria a ser, em 1937, o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). De acordo com Rosália Duarte e João Reis:

O próprio *Chefe da Nação* se manifestou neste sentido. Por ocasião de um encontro com os cinematografistas brasileiros em 1934, Getúlio Vargas fez um pronunciamento onde situou o papel do cinema em seu projeto de governo. Para o *Chefe da Nação*, o cinema estava entre os mais úteis fatores de instrução de que dispõe o *Estado Moderno* (VARGAS, 1938). Porque a fita cinematográfica *influi diretamente sobre o raciocínio e a imaginação dos espectadores de qualquer classe social*. O filme torna apurada no público a sua qualidade de observação, aumenta os cabedais científicos, divulga o conhecimento das coisas sem exigir o esforço e as reservas de erudição que o livro requer. Ao contrário das gerações do passado, que eram obrigadas a consumir largo tempo no exame demorado dos textos, os acontecimentos da história e a evolução das pesquisas experimentais em 1934, por exemplo, já podiam ser conhecidas pela sua representação na *tela sonora*. (2005, p.10-11).

A iniciativa revela o estabelecimento de um pacto entre políticos, educadores e profissionais do cinema. O governo passava a contar com um instrumento de comunicação poderoso, que já era empregado

politicamente na Europa, Estados Unidos e na União Soviética (CAPARRÓS-LERA; ROSA, 2005). Os educadores buscavam fazer dos filmes um material capaz de dialogar com o universo do aluno e, a partir daí, construir certos valores morais e um país civilizado (DUARTE, 2008). Já os profissionais de cinema pretendiam garantir "a produção de filmes, o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica nacional e a formação de um público de cinema" (CATELLI, 2010, p.210).

INCE, PSICOPEDAGOGIA E TECNICISMO

A contar da criação do INCE houve a produção de filmes educativos sob a batuta do Estado, de forma geral. Analisando levantamento produzido pelo cineasta Alberto Cavalcanti sobre obras desta natureza produzidas por órgãos públicos, em 1951, à pedido de Getúlio Vargas, João Reis e Rosalia Duarte pontuam que:

[...] era realizada por diversos setores da máquina administrativa, autônomos e distintos entre si; entre eles o Gabinete de Cinematografia do Serviço de Informação Agrícola, o Serviço de Proteção aos Índios, o Setor de Cinema do Conselho Nacional de Geografia, o Serviço de Cinema da Prefeitura do Distrito Federal, a Estrada de Ferro Central do Brasil, os Serviços de Cinema dos Ministérios da Marinha, Exército e Aeronáutica eram alguns dos que possuíam equipamentos (a maioria de má qualidade, segundo Cavalcanti), técnicos e recursos financeiros para fazer filmes. Como parte de sua tarefa, o cineasta avaliou 214 filmes produzidos por esses órgãos, tendo apresentado duras críticas à qualidade técnica e narrativa dos mesmos (2005, p.16).

Grande parte dessa contribuição veio do cineasta Humberto Mauro (SCHVARZMAN, 2004). Entre 1936 e 1967, ele foi "responsável pela realização de 357 filmes [...] do Instituto Nacional e Cinema Educativo

(Ince), criado pelo Ministério da Educação e Saúde de Gustavo Capanema e dirigido pelo antropólogo Edgard Roquette-Pinto até 1947” (p.16). A partir de um projeto oficial do Estado, portanto, Mauro atuou no sentido de “pelas imagens de seus vultos históricos, suas riquezas naturais, suas descobertas científicas e tecnológicas, criar um novo país” (p.16). Tratou-se de produzir pelo cinema educativo, portanto, o conhecimento e até mesmo a invenção do Brasil.

A criação do INCE fazia parte de um contexto em que pensar a produção do cinema brasileiro fazia parte da pauta de discussões públicas. Não à toa, empreendimentos foram postos à prática: a Atlântida Cinematográfica, no Rio de Janeiro, e a Vera Cruz, em São Paulo, para citar as maiores, além de outras empresas menores e com produção mais limitada, caso da Maristela, Multifilmes e Brasil Filmes (RAMOS, 1987; RAMOS, SCHVARMAN, 2018; GATTI, FREIRE, 2009). Dificuldades em torno da distribuição, sempre favorável aos filmes estrangeiros, pesou contra essas iniciativas, motivando o encerramento dessas atividades antes da década de 1960, não sem antes projetar arestas entre diretores e técnicos.

Nos anos de 1950, iniciam-se os estudos psicopedagógicos no campo da Educação, daí sendo constituída a Pedagogia Liberal Não Diretiva. Segundo Cipriano Luckesi: “nesta tendência o papel da escola na formação de atitudes, razão pela qual deve estar mais preocupada com os problemas psicológicos do que com os pedagógicos ou sociais” (1994, p.59). Essa nova tendência pedagógica retoma as preocupações sobre a influência do cinema na formação das crianças e dos adolescentes. De acordo com Claudia Mogadouro:

Ao lado de um documento da Unesco com recomendações sobre os cuidados que deveriam cercar a aproximação de crianças e adolescentes do cinema, saíram no Brasil vários textos em revistas especializadas. Por exemplo: “A criança e o cinema” de Samuel Pfromm Neto, “Cinema e saúde mental”, de J. Carvalho Ribas, “Aspectos pedagógicos da influência do cinema sobre a criança e o adolescente”, de Enzo Azzi. Inclui-se aí um interessante artigo de Paulo Emílio Salles Gomes, “Inocência do cinema”, que a propósito do simpósio “O menor e o cinema”, de que participou, desliga o cinema das acusações moralistas que debitavam a ele muito da suposta decadência da moral que estaria grassando na juventude (2011, p.82).

A década de 1950 passou a representar um marco da adoção do cinema como expressão artística reconhecida pela capacidade de promover processos formativos. Esse reconhecimento se dava pela capacidade única que a projeção dos filmes proporcionava de atingir um contingente sempre expressivo da população, que se urbanizava e se constituía como público de um mercado consumidor do cinema, cada vez maior e dedicado. Já do ponto de vista das elites, o reconhecimento envolvia a aceitação de que os filmes expressavam cultura e erudição, superando, assim, o padrão responsável por transformar o livro no suporte verdadeiramente capaz de gerar um processo civilizador do sujeito.

Nesta mesma época, a Igreja Católica passou a ser uma das instituições mais influentes na criação de cineclubes (GUSMÃO, 2008). Calcula-se que a Ação Católica do Brasil foi responsável pela criação de cem deles) e em 1953, na Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), foi criado um centro de orientação cinematográfica. Tratava-se de promover ações em torno de um programa declarado de apropriação do cinema pela Igreja Católica, instituição que condenou inicialmente os filmes, mas que alterou sua posição, ao longo do século XX, passando

a enxergar neles oportunidade de alcançar as massas populares. A reação ao moderno constituiu projeto de conversão dos meios responsável por sua divulgação e vivência.

Fora do circuito católico, assiste-se neste mesmo período avanço do modelo de cineclube baseado na formação de núcleos de discussão intelectual sobre cinema. Os cine-clubes foram decisivos para a formação dos cinemanovistas, pois oportunizava exibição de obras fundamentais, discussões teóricas e políticas, além de garantir formação sobre cinema, por meio de cursos, num tempo em que inexistiam faculdades ou cursos regulares de cinema no Brasil (SIMONARD, 2006, p.70-75). Desta feita, cabe refletir para o reconhecimento de que:

[...] as atividades promovidas pelos cineclubistas na América Latina (especialmente no Brasil, Argentina e Cuba), respeitando as especificidades de cada país, foram responsáveis pela abertura de um intenso debate intelectual internacional sobre os impasses da implantação de uma indústria cinematográfica com preocupações sócio-culturais em países com mercados onde a hegemonia da produção norte-americana já era preponderante. Esses debates foram marcados pela discussão da renovação temática para a produção de cinema nacional, destacando o cinema como produto cultural. Nas diversas revistas e boletins informativos dos cineclubes observam-se discussões teóricas nas quais o cinema comparece como importante meio para difusão cultural e formação de públicos com elevada capacidade crítica (GUSMÃO, 2008, p.07-08).

O próprio Eduardo Coutinho fez parte de iniciativa associada à cineclubismo desta natureza, em meados da década de 1950, quando participou do Clube de Cinema de São Paulo e da Fimoteca do Museu de Arte Moderna. Em entrevista à pesquisadores da FGV, Coutinho comenta sobre essas experiências:

Mas o Paulo Emílio falou: “Vamos fazer o I Festival Internacional de Cinema em São Paulo”. Não é à toa que foi o primeiro e não teve nenhum outro. A mostra do Cakoff é outra coisa. Então, ele fez um festival em que ele convidou o André Bazin, convidou o Langlois, e a grande... Portanto, eu tinha me tornado um cara culto. Eu já estava completamente mordido pelo vírus de ver cinema, o que não impedia que eu visse também filme que chorasse. Tinha feito o curso, portanto, tinha uma vontade de fazer cinema. Mas logo a Vera Cruz fechou. A possibilidade de fazer [cinema] no Brasil continuava a ser... Mas ver cinema, que cinema era uma arte... Então, esse Festival foi importante, porque eu me lembro que eu fui a milhões de sessões. Eu fui à palestra do Bazin; eu fui à palestra do cara da Cinemateca Francesa, o Langlois; eu vi... Eu não me lembro, em 1954, se eu já trabalhava, mas eu ficava... no tempo que eu não trabalhava, todo para ver um filme. E o grande convidado do Festival era um gênio chamado Erich von Stroheim, que foi aquela figura extraordinária, careca, com a mulher dele, que era uma francesa, e houve então uma grande retrospectiva do Stroheim. E eu me lembro até hoje que teve uma sessão no cinema Roxy, que era um cinema maravilhoso – imagine se você vê isso hoje! –, com a nata da sociedade, que começou à meia-noite, com um filme chamado Greed (Ouro e maldição), que é um filme extraordinário dele. Você viu o filme dele? Tem que ver. É um filme dos anos 20. É um desses filmes absolutamente extraordinários. Só que ele fez um filme de dezoito horas, daí mandaram ele embora e remontaram o filme e tal. Tanto que ele se exilou na França. Mas, enfim, eu estava... Entende? Vi filme do Humberto Mauro... Então, tinha. (COUTINHO, 2012, p.20).

Entre outros fatores, explica-se a organização do movimento do Cinema Novo também por conta do crescimento de significância do cinema no Brasil, o que inclui a força adquirida pelo cineclubismo. Tratou-se de grupo de cineastas envolvidos com a crítica do cinema estrangeiro, com a veiculação entre cinema e política e, mediante isso, com a construção de narrativas fílmicas centradas em questões como o

subdesenvolvimento, a cultura popular e a força da alegorização (XAVIER, 2001; BERNARDET, 2003; SIMONARD, 2006).

A marca nacional da contestação presente nos cinema-novistas igualmente mobilizaria Eduardo Coutinho a pensar de modo diferente sobre a realidade circundante, inclusive, sobre filmes, embora faça isso de modo particular, se apropriando criticamente desse legado:

Coutinho é visceralmente antinostálgico e não se atém a um passado milico do cinema brasileiro, a uma idade de ouro em que o melhor já teria sido feito. Ao mesmo tempo, faz filmes levando em conta que há uma história do cinema, e extrai dessa história em particular do que ficou conhecido como cinema moderno, aspectos de enriquecimento e invenção formal. De uma certa maneira, tem abordado universos comuns à tradição documental brasileira que se iniciou com o Cinema novo, mas tenta falar deles com precisão, captar seus movimentos, os ínfimos desvios, os acidentes, paradas, sem se prender aos grandes "tipos" que perpassam o nosso cinema: o camponês, o favelado, o religioso, o classe-média, o operário. Ele estiliza essas imagens filme após filme e nos mostra, por trás delas, multiplicidade e diferença. Esteticamente, é um cinema que reconfigura elementos dessa tradição, associando-os a outros, retirados da prática de Coutinho na televisão, tensionando e reinventando as possibilidades do fazer documental no Brasil. (LINS, 2004, p.14).

O golpe de 1964 manteve inicialmente a ideia do cinema educativo, posto que o governo ainda previa a produção e a compra deste material (SIMIS, 2015). Em 1966, o INCE tornou-se o Instituto Nacional de Cinema (INC) e um departamento específico foi criado para atuar segundo as atribuições do antigo INCE e também distribuir cópias de filmes independentes para escolas e outras entidades. Em 1976, o INC sofreu outra modificação, uma vez que foi fundido com a Embrafilme, passando o cinema educativo à cargo do Departamento de Filme

Cultural. Aos poucos, entretanto, esvaziou-se a importância do cinema educativo, pesando para isso, inclusive, a aposentadoria de Humberto Mauro do INC, em 1967.

Num trabalho que se baseou especialmente na História Oral, Fernanda Carvalhal (2009) estudou o impacto da política desenvolvida pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo, segundo registro e interpretação das experiências de professores e alunos que vivenciaram seus efeitos, durante as décadas de 1940 a 1970. Conclui que havia dificuldades para que as escolas contassem com projetores e filmes, daí o emprego de slides e diafilmes, pondera que faltaram mudanças curriculares e formação de professores, responsáveis por colaborar para que as exibições de filmes e suas reflexões fossem entendidas do ponto de vista pedagógico. Além disso, elencou um conjunto de fatores capazes de explicar limitações contidas no INCE/INC:

1) Definir o número de filmes que seriam produzidos por mês/ano. No primeiro INCE foram produzidos 252 filmes; no segundo período 101; na terceira fase 53. O órgão funcionou de 1936 a 1966, produziu 407 filmes e adquiriu outros 578. Entre os produzidos, 72 eram mudos e utilizaram o recurso sonoro do vitaphone. Alguns eram silenciosos e a exibição era acompanhada de um folheto explicativo que continha um resumo do conteúdo a ser utilizado pelos professores em sala de aula, tal qual os diafilmes. Pelas dificuldades de aquisição e distribuição de filmes, fica claro que não havia um projeto orçamentário de custos para produção de forma organizada ou suficiente, pois, a cada ano, o número de filmes produzidos diminuía consideravelmente. De acordo com Mauro Domingues, em depoimento oral, a produção concentrada dos filmes na região de Volta Grande (MG) devia-se ao fato de que como os produtores não tinham orçamento suficiente para sua realização e como a família de Humberto Mauro morava em Minas, era mais barato ir para lá.

2) Delimitar e dividir os temas a serem explorados equilibrando-se, assim, os assuntos por disciplinas. Como explicar, por exemplo, a produção de 53 filmes de Medicina, 21 de História, 47 de Geografia, 8 de Literatura, 6 de Química, 17 de Física? Quais eram os critérios de produção? Quais eram os interesses nessa quantificação? Como não há documentação sobre controle, avaliação da produção, número de cópias e exibição, não há como rastrear o porquê desses parâmetros, apenas supor que não havia um planejamento educacional adequado.

3) Preparar os professores para apresentarem fitas pedagógicas aos alunos sem, necessariamente, entregarem roteiros e regras prontas. Para os organizadores da época, isso bastava. Essas idéias coincidem com as teorias da comunicação vigentes na época, que, até o final da Segunda Guerra, tinham como pressuposto que o receptor das mensagens (neste caso, o aluno) não possuía capacidade de discernimento, captando toda a carga emocional e ideológica da mensagem do emissor (MATTELART, 1999). Segundo Franco (2004), os filmes do INCE eram passados aos alunos como “encarnação de verdades científicas”, sem abrir espaços para interrogações, pensamento comum às teorias da época. Isso sugere que não havia, portanto, um manual de orientação pedagógica sobre os assuntos exibidos, tampouco formação docente ao uso. (CARVALHAL, 2009).

O esvaziamento do cinema educativo também parece envolver os rumos da educação e do cinema brasileiros a contar do golpe de 1964. Sobre a educação, cumpre considerar que os livros didáticos passaram a ganhar cada vez mais espaço na cultura escolar, por meio de programas nacionais sustentados pelo governo federal, de modo a se tornar o principal material didático do sistema público de ensino (FILGUEIRAS, 2013). À respeito do cinema, assiste-se a constituição de um mercado consumidor urbano para os filmes nacionais, que dispensa a necessidade do público escolar, em boa medida, visto contar, inclusive, com subsídios governamentais, via Embrafilme (DESBOIS, 2016; XAVIER, BERNARDET, PEREIRA, 1985).

Durante a Ditadura Civil Militar, o tratamento dos filmes na educação passou a ser alvo de outra mudança, associada à valorização do tecnicismo como tendência pedagógica (LUCKESI, 1994). Nesta tendência, "a escola funciona como modeladora do comportamento humano, através de técnicas específicas" e consta a valorização de materiais didáticos, por conta da importância atribuída à instrução educacional, incluindo-se neste conjunto o emprego dos dispositivos audiovisuais. No entanto, os filmes são tratados a partir de abordagem amparada na concepção de objetividade e em pressupostos como "seqüência lógica", "conhecimento observável e mensurável", "transmissão/ recepção de informações", entre outros.

O recuo do cinema educativo possibilitou abertura para que propostas de tratamento dos filmes nas escolas fosse realizado segundo o projeto católico (FREITAS, 2012). A obra "Cinema e Educação", da autoria de Irene Tavares de Sá, revela essa investida, ao apresentar um conjunto de prescrições (seleção, abordagem, temas, entre outros) a ser seguido por educadores que aspiravam empregar os filmes em sala de aula, segundo a concepção de bom uso, o que envolvia atentar para a capacidade comunicativa dessas obras e se valer dela para construção de certo ideário moral.

REDEMOCRATIZAÇÃO, POSSIBILIDADES E NEOLIBERALISMO

Na década de 1980, projetos educacionais marcados pela intenção de se promover mudanças e rupturas na educação passaram a ser defendidos e desenvolvidos. Tendências pedagógicas progressistas, como a "libertadora", "libertária" e "crítico-social dos conteúdos" ganharam espaço (LUCKESI, 1994). No entanto, essas tendências

mobilizaram ações desenvolvidas em ambientes diferentes da escola e da universidade, porque associados à movimentos sociais diversos, o que sugere dificuldades de se romper com as culturas escolares e acadêmicas vigentes, alicerçadas na escrita e no saber docente. A constituição deste rico painel foi apresentado por Moira Toledo:

O resumos das apurações feitas em campo indicou que, entre 1990 e 2009, ao menos 26 mil alunos foram formados em oficinas e cursos livres audiovisuais (não universitários) promovidos por, no mínimo, 113 diferentes entidades do país. Foram realizadas ao menos 3300 produções audiovisuais de curta e média- metragem, a maior parte delas por alunos jovens e moradores de bolsões de pobreza das capitais do país. Elas estão ou foram registradas em todas as regiões do país, em 18 Estados da Federação e no Distrito Federal. São apenas algumas dentre as diferentes estatísticas estabelecidas, números expressivos que demonstram o expressivo volume de recursos, dedicação criativa e profissional de diferentes segmentos da sociedade, para explorar e desenvolver aspectos e potencialidades do audiovisual como ferramenta de ensino (2010, p.22).

O próprio Eduardo Coutinho viveu experiência que traduz o encontro entre cinema e educação, por meio da ação de grupos sociais estabelecidos fora das escolas. A contar de 1987, passará a trabalhar no Centro de Criação de Imagem Popular (Cecip), ONG que auxilia a fundar e na qual se manterá vinculado até o final da vida, dedicando-se a produzir filmes sobre AIDS, mulheres, ecologia, cidadania etc. Nesta fase, dirigiu filmes como: *Volta redonda – memorial da greve* (1989); *A lei e a vida* (1992); *Os romeiros do padre Cícero* (1994); e *Mulheres no front* (1996). Do mesmo modo, envolve-se com obras dedicadas aos moradores da favela, aos trabalhadores de um aterro sanitário, ao processo de escravidão e de abolição, como revelam *Santa Marta* (1987), *Boca do Lixo* (1992) e *O fio da memória* (1991), respectivamente.

Da experiência de Coutinho no Cecip pode-se extrair duas reflexões diferentes e complementares. João Moreira Salles ressalta que, em geral, o formato destes filmes não agradava Coutinho: “Mantinha uma relação ambígua com o resultado, não se sentindo confortável em dirigir narrativas cheias da convicção e da assertividade que caracterizam a fala de especialistas e nas quais se ouvia um narrador de voz prescritiva” (SALLES, 2013, p.370). Por outro lado, conforme registra Consuelo Lins (2004), trataram-se de filmes importantes para que Coutinho testasse expedientes que recusaria e/ou que aprofundaria a contar de *Santo Forte*, valendo-se da marginalidade em relação ao circuito oficial de cineastas para fazimentos e refazimentos em relação ao legado que havia construído até então, como crítico, roteirista, produtor, ator e diretor.

A postura ambivalente de Coutinho diante dos filmes que dirigiu por conta do vínculo com o Cecip merece maior reflexão. Apesar do caráter instrucional da maioria destas obras, nota-se que são constituídas por personagens que não habitam espaços de poder e cuja experiência, de alguma forma, busca-se captar e destacar. Coutinho também pôde refinar o entendimento do valor do documentário para além de suas pretensões e dos conteúdos que o constituem, concluindo que o formato era muito significativo. A partir desta perspectiva, passou a testar expedientes capazes de constituírem obras cinematográficas marcadas pela simplicidade quanto à produção (cenografia, figurino e trilha sonora, especialmente) e certa provisoriade.

Mas, retornando a relação entre ensino e cinema, nota-se que no bojo do processo de transformações tentadas a contar da década de 1980, uma das iniciativas públicas mais marcantes em relação ao cinema foi o Projeto Ceduc-vídeo, promovido pela Secretaria Estadual da

Educação de São Paulo, a partir de 1988. O projeto foi desenvolvido com base em quatro ações diferentes e conjugadas, promovidas por gerências específicas:

Na GMU [Gerência de Múltiplos Meios], o foco de trabalho foi o próprio produto audiovisual. As ações dessa gerência foram organizadas para viabilizar a produção de tipos diferentes de obras educativas a serem usadas como recurso didático- pedagógico de professores em diferentes tempos e espaços. Na GIP, [...] o foco das ações foi a capacitação, ou seja, a sensibilização e a formação de professores para lidar com o recurso audiovisual mais comum entre os brasileiros: a televisão. Na GEC, [...] o foco tem sido a escola, ou seja, a montagem de acervos escolares que devem ficar à disposição dos educadores [...]. Na GDO [Gerência de Documentação], entretanto, o foco foi o professor, para quem uma série de serviços foram organizados a fim de que tivesse uma postura ativa perante os subsídios oferecidos (SILVA, 2009, p.192).

Diante disso, Ana Cristina Silva (2009) defende que o principal projeto envolvendo cinema e educação já desenvolvido no Brasil foi o Ceduc-vídeo, porque tratava-se “[...] de um conjunto pensado por educadores, para educadores e para a educação.” O que significa assumir “[...] um propósito bem claro: o enriquecimento cultural e cognitivo dos atores educacionais (alunos e professores) e do processo de ensino e aprendizagem que ocorre na escola.” (SILVA, 2009, p.199).

Respeita-se a posição da autora, visto que o projeto em questão continha ações consideradas interessantes, mas há de se notar que sua organização parece bastante tributária das características contidas na pedagogia tecnicista. A formação docente para ensinar com cinema estava prevista, entretanto, ela se baseava em orientações sobre o emprego dos equipamentos, seleção de filmes e abordagens a serem

adotadas, postura próxima da noção de organização e planejamento caras ao tecnicismo (LUCKESI, 1994).

No final de 1993, a partir de orientações vindas da Secretária Estadual de Educação, o Departamento de Cinema e Vídeo foi desativado. Segundo Silva (2009, p.185), a gestão de Carlos Estevam Martins à frente da Fundação para Desenvolvimento da Educação deixou “[...] de realizar qualquer tipo de produto audiovisual por meios próprios. O projeto TV Escola, que estava em pleno processo de produção, foi abruptamente desarticulado e abandonado.” Mais tarde, em 1997, o Projeto Ceduc-vídeo teve o mesmo destino.

Ao que tudo indica, a interrupção do Projeto Ceduc-vídeo respondeu às políticas de cunho neoliberal, que passaram a ser cada vez mais adotadas a contar de 1989. O que começou no governo de Fernando Collor se solidificaria no governo de Fernando Henrique Cardoso: “[...] o sistema educacional brasileiro passou por um processo de redefinição no sentido de formar nos bancos escolares um novo trabalhador.” (MOURA, 2013, p.31). Essas reformas foram pautadas nas novas demandas, caso daquelas debatidas em 1990, na Conferência Mundial sobre Educação para Todos, na Tailândia, bem como no *Relatório Delors*, documento elaborado pela Unesco, entre 1993 e 1996.

Por consequência, no final do século XX e começo do século XXI, o governo organizou o Plano Decenal de Educação para Todos, que serviu de base para o desenvolvimento de conjunto de documentos educacionais, a partir de então. Fizeram parte deste conjunto: o Plano Nacional de Educação (PNE), a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN) 9.394/96, os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) e as Diretrizes Curriculares Nacionais para o Ensino Médio

(DCNEM). Dessa forma, todos esses documentos deveriam ter por base o mercado de trabalho e a continuação dos estudos (MOURA, 2013).

Neste contexto, organismos internacionais (como o Banco Mundial e a Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe) passaram a defender e a sustentar a tese de que era necessária a “[...] incorporação educacional das tecnologias da informação e da comunicação” (BARRETO, 2002, p.89). Associada diretamente a redução do papel do Estado no financiamento da educação, a tese envolvia a aquisição de “kits tecnológicos” (também chamados de “pacotes instrucionais”) nas escolas públicas e o treinamento (no sentido de domínio técnico) dos professores.

A contar de 1995, registra-se a criação pelo Ministério da Educação e Cultura da Secretaria de Educação a Distância (SEED) e um conjunto de programas do governo federal voltados a utilização de tecnologias em situações de aprendizagem (TV Escola, ProInfo, PAPED etc). Tais ações oportunizam acirramento das tendências neoliberais:

Se o discurso dos organismos internacionais promove o centramento das tecnologias da informação e da comunicação, o MEC vai além, operando um deslocamento sintático radical: a colocação de um sistema tecnológico na posição de sujeito [...] Por outro lado, como as características mais destacadas deste indefinido sistema tecnológico são o preço, a acessibilidade e a simplicidade de manuseio, sua inscrição sugere não apenas que as tecnologias sejam capazes de operar uma 'revolução educacional', mas que o trabalho com elas seja simples, esteja pronto e venha embalado em um pacote ou kit fácil de desembulhar (BARRETO, 2002, p.93-94).

A tendência neoliberal, que reciclava a tradição estatal de produção fílmica para ambiente escolar e o tecnicismo, fincaria raízes anos afora

e marcaria o novo milênio, mesmo que sob supostas novas fórmulas. Em 1996, com a publicação da Lei 9394, Lei de Diretrizes de Base da Educação, ainda vigente, foram regulamentados pontos que podem favorecer/fortalecer o diálogo entre ensino e cinema, se considerarmos as referências sobre tecnologia, arte e cultura.

É possível inferir que o Art. 32 da LDB (Lei 9394/96) remete à relação entre ensino e cinema, posto nele constar que o ensino fundamental deve garantir "a compreensão do ambiente natural e social, do sistema político, **da tecnologia, das artes e dos valores em que se fundamenta a sociedade**" (BRASIL, 1996, Inciso II - grifos meus). Considerando que o cinema é arte com peso forte da tecnologia, cabe reconhecer ainda que essa lei dialoga com o cinema, quando menciona que profissionais da educação escolar básica devem ser formados por "conteúdo técnico-pedagógico, em nível médio ou superior, incluindo **habilitações tecnológicas**" (BRASIL, 1996, Art. 62-A - grifos meus).

No Art. 43 da mesma LDB, consta que a finalidade do ensino superior deve ser a de "incentivar o trabalho de pesquisa e investigação científica, visando **o desenvolvimento da ciência e da tecnologia e da criação e difusão da cultura, e, desse modo, desenvolver o entendimento do homem e do meio em que vive**" (BRASIL, 1996, Inciso III - grifos meus). Neste mesmo Art 43 registra-se que cabe ao ensino superior "**promover a divulgação de conhecimentos culturais, científicos e técnicos que constituem patrimônio da humanidade e comunicar o saber através do ensino, de publicações ou de outras formas de comunicação**" (BRASIL, 1996, Inciso IV - grifos meus).

Na esteira disso, cumpre pensar que a relação entre ensino e cinema vai ao encontro dessa legislação, vez que oportuniza conhecimentos culturais (porque expressam valores, visões de mundo,

estilos de vida), científicos (visto que esses depoimentos envolvem aspectos da realidade que podem/devem ser alvo de questionamentos) e técnicos (porque traduzem domínio e apropriação de aspectos como roteiro, filmagens, edições etc - habilitações tecnológicas).

Outros anseios presentes nessa LDB também remetem a relação entre ensino e cinema. Consta a iniciativa de "**estimular o conhecimento dos problemas do mundo presente, em particular os nacionais e regionais**, prestar serviços especializados à comunidade e estabelecer com esta uma relação de reciprocidade" (BRASIL, 1996, Inciso VI - grifos meus), por parte do ensino superior. Na esteira disso, identifica-se também que o ensino superior deve "promover a extensão, aberta à participação da população, visando à **difusão das conquistas e benefícios resultantes da criação cultural** e da pesquisa científica e tecnológica geradas na instituição" (BRASIL, 1996, Inciso VII - grifos meus).

A formação docente promovida no ensino superior ganha com o cinema também no atendimento das exigências quanto ao conhecimento dos problemas do mundo presente e a promoção de difusão do patrimônio da humanidade e da criação cultural. O primeiro, por conta das filmagens garantirem o registro e a problematização de aspectos da realidade, especialmente no que tange às situações cotidianas e cujas ocorrências são de ordem local. Já o segundo, em decorrência das filmagens oportunizarem a partilha de conhecimento com público amplo, não apenas universitário ou escolar, via emprego de plataformas digitais, como o YouTube.

Com relação à formação de professores para educação básica, consta ainda em legislação federal que este profissional deverá apresentar como competências:

I - comprometimento com os **valores estéticos, políticos e éticos inspiradores da sociedade democrática;**

II - compreensão do **papel social da escola;**

III - domínio dos conteúdos a serem socializados, de seus significados em diferentes contextos e de sua articulação interdisciplinar;

IV - domínio do conhecimento pedagógico, incluindo as **novas linguagens e tecnologias**, considerando os âmbitos do ensino e da gestão, de forma a promover a efetiva aprendizagem dos alunos;

V - conhecimento de processos de investigação que possibilitem o **aperfeiçoamento da prática pedagógica;**

VI - gerenciamento do próprio **desenvolvimento profissional** (ResoluçãoCNE/ CP1/2006 - grifos meus).

Nota-se nas competências apresentadas pontos de contato com a iniciativa de promover relação entre ensino e cinema. Os filmes apresentam "valores estéticos, políticos e éticos inspiradores da sociedade democrática", oportunizam "articulação interdisciplinar" e configuram "novas linguagens e tecnologias". Além disso, a formação docente com base em filmes favorece o "papel social da escola", à medida que oportuniza a popularização de arte e cultura. Finalmente, registra-se também que a iniciativa colabora para o "gerenciamento do próprio desenvolvimento profissional" do professor da educação básica, à medida que o cinema favorece práticas e projetos educativos.

NOVO MILÊNIO E NOVAS TRATATIVAS?

Parecendo estar conectada com a tendência neoliberal fortalecida na década de 1990, resolveu a Secretaria de Estado da Educação de São Paulo lançar, em 2007, um amplo plano de ação, composto por 10 metas, a ser desenvolvido até 2010 (MOURA, 2013, p.32). Em 2008, para cumprir essas metas, o Governo do Estado lançou o programa "São Paulo Faz

Escola”, cujo objetivo era o estabelecimento de um currículo do ensino fundamental e médio, à priori, mais voltado para cultura. Para tanto, passou a desenvolver apostilas e materiais para enviar às escolas: inicialmente, *Jornal do aluno* e *Revista do professor*; posteriormente, *Caderno do aluno* e *Caderno do professor*.

Com a produção e distribuição desse novo material, o cinema voltou à escola (MOURA, 2013). Neste contexto, esperava-se que o professor pudesse usar o cinema para melhorar sua prática e para ensinar os conteúdos com o auxílio dos filmes. Sobre esse material, nem todos os cadernos tinham indicações de filmes de acordo com a disciplina e o uso dos filmes era tido apenas como uma prática complementar.

Na esteira desse projeto foi posto em prática o Programa “*Cultura é currículo*” e, com ele, o cinema ganhou maior visibilidade (MOURA, 2013, p.33). Tratou-se de iniciativa composta por uma série de ações e projetos, que deveriam proporcionar qualidade de ensino na escola pública do estado, “[...] no sentido de atender aos desafios do mundo moderno, como em relação à função de transmissão do saber, para inserção social de seus alunos”.² Para a realização desse Programa, foram lançados três projetos: “*Lugares de Aprender: a Escola Sai da Escola*”, “*Escola em Cena*” e “*O Cinema Vai à Escola*”.

O Projeto “*O Cinema Vai à Escola*” foi criado para facilitar, segundo seus responsáveis, o acesso do aluno à diferentes produções cinematográficas, ampliar seu repertório, ensiná-lo a ler os filmes e a entender o discurso cinematográfico. Ou ainda, nas palavras de Lima e Aratangy (2008,p.06), respectivamente Presidente e Diretora de

² PROGRAMA CULTURA É CURRÍCULO. <https://culturaecurriculo.fde.sp.gov.br/programa.aspx>. Acessado em 20/11/2021

projetos especiais da FDE, as premissas do projeto eram: “[...] qualificar e ampliar o conhecimento dos alunos do Ensino Médio sobre a produção cinematográfica” e “Por meio de filmes de diferentes épocas, gêneros e nacionalidades [...] com a mediação dos professores, os alunos aprimorem seu senso estético e sua atitude crítico-reflexiva”.

Para a implementação do Projeto, a Secretaria de Estado da Educação de São Paulo forneceu às escolas de Ensino Médio “[...] um conjunto de filmes de diferentes categorias e gêneros, em DVD, acompanhado de materiais de apoio à prática pedagógica.”³ O material foi composto por seis caixas de filmes (totalizando 70 obras, segundo a equipe do projeto), um DVD pedagógico, intitulado “LUZ, CÂMERA... EDUCAÇÃO!”, e quatro cadernos de apoio ao professor (“Caderno de Cinema do Professor” e alguns roteiros para o uso dos filmes, em especial para as caixas três, quatro, cinco e seis).

O Projeto “O Cinema Vai à Escola” foi um dos projetos mais estruturados, após o término do Projeto Ceduc-vídeo e, como tal, apresentava potencialidades educacionais que devem ser reconhecidas. No entanto, apresentava fragilidade sensível, uma vez que, visto a “forma como é preparado o material (filmes, cadernos do professor e roteiros), exige-se do professor conhecimento cinematográfico, que não é oportunizado nas formações iniciais e continuadas, tampouco é prevista no próprio Projeto” (PERINELLI NETO; SOUZA, 2019, p.219). Tal fragilidade reforça limites historicamente construídos nas experiências envolvendo a apropriação cinematográfica pelo campo da educação, especialmente nas práticas desenvolvidas na Educação Básica:

³ PROJETO “O Cinema vai à Escola”. <https://culturaecurriculo.fde.sp.gov.br/Cinema/Cinema.aspx>. Acessado em 20/11/2021

O fato de o Projeto não contemplar formação continuada aos professores no campocinematográfico aponta para limites na sua aplicação, bem como revela a perspectiva pedagógica que o baliza: trata-se do tecnicismo, velha marca de emprego do cinema no ensino brasileiro, responsável por fazer com que os filmes sejam apenas programados e exibidos, com base em manuais (PERINELLI NETO; SOUZA, 2019, p.219).

Curiosamente, Eduardo Coutinho participou do projeto "*O Cinema Vai à Escola*". Um de seus filmes (*O fim e o princípio*) foi selecionado para compor o conjunto de obras enviadas às escolas. Além disso, Coutinho aceitou participar de entrevista que foi publicada no exemplar Três do "Caderno de cinema do professor". Nessa entrevista, entre outras, ao responder à pergunta sobre quais "filmes que um educador da escola básica não deveria deixar de assistir com seus alunos"?, Coutinho remeteu a reflexão à significância da formação do professor:

Todo filme, até o pior ou o melhor filme do mundo, pode ser bom para passar, dependendo da qualidade do animador. O problema é que, no Brasil, o animador, um animador qualquer – que poderia ser o professor –, **depende da qualidade dele de saber o que discutir, o que colocar, e isso é que é difícil**. O resto está acabado, pronto. Agora, bom ou mau, ele sempre tem que motivar as discussões. Pode pegar um blockbuster, ou pegar um filme paupérrimo, ou um filme americano e dele fazer uma discussão produtiva, entende? Isso é ótimo. **Depende da qualidade do professor**. (TOZZI et al, 2009, p.33 - grifos meus).

A virada em direção à projetos sociais promovida pela chegada do Partido dos Trabalhadores ao governo nacional, em 2002, foi seguida pela implementação de nova iniciativa na relação entre ensino e cinema. Em 9 de julho de 2014, foi promulgado o Projeto de Lei 13.006, destinado a garantir a possibilidade de a escola assegurar o acesso das crianças e

seus familiares “[...] ao cinema, mas, mais do que isso, a possibilidade de acesso a sistemas de expressão e signos, blocos de ideias e estéticas marginalizadas pelo mercado e pelo sistema oligopolista de exibição” (FRESQUET, 2015, p.09).

Este projeto de lei recuperava, na verdade, iniciativa que constava no projeto de lei 185/2008, cuja autoria pertencia ao senador Cristovam Buarque. O projeto, que deveria ser acrescido no parágrafo 6º do artigo 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996 (Lei de Diretrizes e Bases), tinha como justificativa a exibição de filmes de produção nacional como componente curricular complementar integrado à proposta pedagógica da escola (FRESQUET, 2015). Contudo, ao final e ao cabo, o referido projeto foi excluído, neste primeiro momento.

O Projeto de Lei 13.006/2014 acabou representando para o campo do cinema e da educação, não “mais do que um mero dispositivo legal, um desejo de políticas públicas que regulamentem as atividades pedagógicas relacionadas ao uso do audiovisual na escola em todo o território nacional” (FRESQUET, 2015, p.30). Foi um primeiro passo para reaproximação do cinema e educação, depois de bom tempo de ausência. Como tal, se prestou a provocar debates importantes sobre a presença do audiovisual nas escolas e que dizem respeito à reformulação da cultura escolar, uma vez que temas importantes como material didático, avaliação e currículo passam a ser discutidos.

Mas o projeto de Lei 13.006/2014 não apontou medidas práticas imprescindíveis. Deste conjunto, destacam-se: quais filmes serão utilizados, como e por quem serão escolhidos e quem custeará a aquisição de filmes e de infraestrutura nas escolas (salas, equipamentos e videotecas)? Observa-se que se tratam de questões amplas e diversas, mas cujas efetivações “se relacionam, de uma forma ou de outra, com o

problema da formação de professores, a capacitação dos profissionais da escola para o trabalho com cinema” (TEIXEIRA, AZEVEDO, GRAMMONT, 2015, p.87).

A contar de meados da década de 1990 e, especialmente, na década de 2000, o avanço da tecnologia digital motivou o acesso à produção, consumo e circulação de vídeo. As câmeras filmográficas se tornaram economicamente mais acessíveis e passaram a fazer parte de celulares e de máquinas fotográficas (DE LUCA, 2009; ROCHA, 2007; NOGUEIRA, 2015). Os softwares gratuitos de edição passaram a ser mais disponíveis, quando foram lançados o *Windows Movie Maker*, o *DVD Shrink*, do *Super DVD Video Editor* e do *Eyepot* (VARGAS, ROCHA; FREIRE, 2006). Desde então, outros softwares foram lançados, inclusive no formato de aplicativos para operacionalização em smartphones.

À disponibilidade de tecnologia veio se somar o que já foi denominado por febre pela “documentação filmográfica do real” (MESQUITA, LINS, 2008). Dispondo de aparelhos que permitem a produção e a edição, o que se viu a contar deste período foi a crescente partilha e circulação de imagens associadas à auto-representação, isto é, envolvendo o registro da própria imagem ou a captação de eventos, espaços públicos e privados, momentos coletivos e íntimos, entre outros. A síntese do que ocorreu a contar da década de 2000 é apresentada por Claudia Mesquita e Consuelo Lins:

É importante notar ainda que o interesse por imagens “reais” tampouco se limita ao campo do documentário: parece corresponder a uma atração cada vez maior pelo “real” em diversas formas de expressão artísticas e midiáticas. Parte significativa das ficções cinematográficas e mesmo televisivas tem investido em uma estética de teor documental, e são expressivas as adaptações de relatos literários cuja matéria são situações

reais. Os telejornais e programas de variedades não se limitam mais às imagens estáveis e bem enquadradas, utilizando em muitas coberturas planos-sequências tremidas e imagens de baixa qualidade registradas por microcâmeras, câmeras de vigilância, amadoras e de telefones celulares, buscando imprimir – ainda que de maneira limitada e “domesticada” – um “efeito de realidade” à assepsia estética que imperava no telejornalismo até o início dos anos 90. Os reality shows suscitam questões que atingem a prática documental, indagando direta ou indiretamente suas fronteiras, possibilidades e limites. É também cada vez mais comum expor imagens documentais em galerias e museus na forma de videoinstalações.

Em suma, as produções audiovisuais que circulam na televisão, no cinema, na internet, nos espaços de arte contemporânea, em dispositivos móveis como telefones celulares, são atravessadas por imagens “reais” de diferentes tipos (violentas, banais, protagonizadas por celebridades ou anônimos), capturadas por câmeras de formatos diversos. Desgaste das formas audiovisuais estabelecidas? Tentativas de revitalizar um espectador entediado a quem é preciso oferecer uma dose maior de “realidade” para quebrar a indiferença? Maneiras de satisfazer o desejo “voyeur” do público de ver sempre mais? (2008, p.08)

Esta “febre pela documentação do real” também guarda relação com as políticas públicas culturais e as novas representações imagéticas das periferias, igualmente registradas no Brasil a contar da década de 2000 (SOUZA, 2012; ZANETTI, 2010). Em relação ao primeiro ponto, deve-se pensar nos efeitos gerados, especialmente, pelo Projeto “Pontos de Cultura”, iniciativa desenvolvida pelo Ministério da Cultura e responsável por tratar “o investimento em cultura” como “aposta na capacidade de gerência e autonomia das comunidades, grupos e instituições que se voltam para produções artístico-culturais”. Sobre o segundo, percebe-se a popularização de narrativas audiovisuais dedicadas a retratar as periferias por parte de seus próprios moradores,

numa atitude de contra-ofensiva aos discursos cinematográficos e televisivos que insistiam em apresentar estes espaços de modo negativo (violência, tráfico e pobreza).

Considerando esse contexto, pode-se argumentar que a análise da (e sobre a) formação de professores, cremos que por um viés pedagógico, problematizador e experienciado torna-se possível (e viável) incorporar o cinema em práticas educativas inovadoras. Eis porque o tema tem sido alvo de debates e produções acadêmicas, no que concerne às relações com a educação escolar e extra-escolar.

Refletir a prática educativa numa determinada disciplina escolar e/ou em uma área do conhecimento humano, tomando como mote privilegiado (e peculiar) o cinema – ou, para alguns, a linguagem cinematográfica – requer a construção de base teórica e metodológica que leve em consideração dois pontos importantes: de um lado, os saberes docentes que constituem a formação profissional e, de outro, a valorização dos diferentes contextos vividos pelos futuros profissionais envolvidos com os campos que formam os saberes disciplinares.

Maior acesso ao cinema digital reforça a atenção quanto ao perigo de identificar as tecnologias da informação e comunicação à nova panaceia da educação (KENSKI, 2007). O uso de materiais audiovisuais no ensino não garante, por si só, uma nova maneira de educar, pois depende (e muito) dos saberes técnicos, epistemológicos e pedagógicos (além de histórico, no caso esta discussão) aprendidos e mobilizados por professores e alunos na utilização das tecnologias em situações de aprendizagem. Dai a advertência:

Não é, portanto, o uso da tecnologia que vai definir a transformação necessária na formação dos docentes. Mesmo as tecnologias mais inovadoras... sucumbem a 'palestras' em que os participantes se mobilizam

muito para chegar ao mundo virtual e assistirem calados à palestra de um avatar. A tecnologia é de ponta, mas a prática pedagógica é anacrônica e não considera as potencialidades pedagógicas – de participação, interação, movimento, ação etc. – do meio digital (KENSKI, 2013, p.96- 97)

Fugindo da ideia de panacéia da educação, não seriam a popularização de tecnologias digitais e a ampliação da cultura digital oportunidades ímpares para dotar de potência a relação entre ensino e cinema? Filmar, editar e divulgar vídeos por meio do smartphone, por exemplo, não tornam essa relação possível e passível, inclusive, de ser vivenciada sob o signo da democratização dos meios, das demandas locais da própria comunidade e da autonomia da prática educativa?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observando o histórico existente no diálogo entre ensino e cinema, o que se nota é a constituição de cultura escolar baseada no entrecruzamento controverso de certas epistemes. Questionados em comparação com os livros, pelos adeptos da Pedagogia Tradicional, os filmes passaram a ser mais aceitos, quando ideais da Pedagogia Liberal Renovada foram se fazendo presentes, via projetos de construção dos valores de cidadania, postos em práticas por governos nacionalistas. A Pedagogia Liberal Não-Diretiva, por sua vez, intensificou o reconhecimento da capacidade dos filmes em transmitir valores, ao que se seguiu, a contar da Ditadura Civil Militar, implantada em 1964, sua transformação em alvo de emprego tecnicista e neoliberal.

A redemocratização vivida nos anos 1980 não foi capaz de superar essa cultura escolar. Debates importantes surgiram, responsáveis por tratar os filmes como sendo produções investidas de ricas

oportunidades para construção do conhecimento escolar. Mas o que se viu, na verdade, foi o sufocamento dessas iniciativas e a fuga delas para fora das escolas, especialmente, rumo aos movimentos sociais. Permaneceu a ideia de que cinema na escola é sinônimo de projetos dedicados à disponibilidade de filmes e de equipamentos para exibição de filmes, algo importante, mas que, dissociado do oferecimento da formação docente voltada à apropriação pedagógica do cinema, acaba por constituir uma tratativa técnica dessa linguagem e/ou em emprego associado ao lazer/entretenimento.

Se a escola não se apropriou devidamente, registra-se que outras instituições e grupos sociais se valeram do cinema para constituir determinados processos formativos. O Estado dele se valeu para propagandear sua ideologia junto à população, especialmente no período anterior ao advento da televisão. Após uma recepção inicial baseada na refutação, a Igreja Católica passou a se valer dos filmes para execução de seus intentos. Grupos de intelectuais e artistas também se valeram de filmes para levar à cabo seus projetos, com destaque para perspectivas progressistas, caso do movimento do Cinema Novo. As tecnologias digitais reposicionam o cinema, fazendo com que sua produção, divulgação e consumo ganhassem novos significados.

Com uma trajetória de vida que atravessou a maior parte do século XX e alcançou a segunda década do século XXI, Eduardo Coutinho foi testemunha e protagonista dos usos diversos do cinema por instituições e grupos sociais. Por conta dessa experiência, passou a desconfiar do cinema como linguagem que educa, considerando que esteve à serviço de determinados projetos e interesses. Fugindo disso é que Coutinho moldou filmes que apostaram no registro de entrevistas cujos personagens partilham suas próprias contradições e que

transpareceram as condições de produção da filmagem (daí a presença da equipe no vídeo, por exemplo).

Questionar certa tradição existente em torno desse diálogo com base nas reflexões apresentadas por Eduardo Coutinho requer pensar sobre a arquitetura de sua filmografia. Filmes dignos de atenção, na ótica coutiniana, são aqueles que não tipificam os sujeitos, as comunidades e os lugares, portanto, que fogem das pretensões totalizantes diante da realidade e/ou que a apresentam sem consideração à experiência de quem a vive diretamente. Além disso, consta por parte de Coutinho preocupação com a posição do espectador e sua capacidade de interpretação, daí a presença de incompletudes, contradições e pouco apelo aos efeitos técnicos em seus filmes.

Diante da trajetória existente no diálogo entre ensino e cinema, a filmografia de Eduardo Coutinho coaduna com certa tendência de produção popular de vídeos que ganhou espaço a contar da década de 1980 e que se expandiu profundamente na década de 2000, mediante o advento da tecnologia digital. Os filmes desse diretor podem oferecer subsídios estéticos, epistemológicos e técnicos às narrativas filmicas produzidas pelos próprios atores educacionais (gestores, professores e estudantes), uma vez que foram produzidos sob o signo do minimalismo, com poucos recursos e segundo a experiência de vida de pessoas anônimas.

Resta (além de melhores condições de trabalho) a promoção de formação pedagógica voltada para favorecer diálogos entre ensino e cinema, o que implica em conhecer a linguagem cinematográfica e, com base nisso, a produzir filmes e não apenas consumi-los. Aprender com os filmes de Eduardo Coutinho pode representar oportunidade para que isso ocorra de modo qualificado, o que faz pensar que apontam

caminhos para superação das próprias dúvidas coutinianas sobre o mencionado diálogo. Isso porque impelem à produzir filmes pela e na própria comunidade escolar, por docentes e discentes, na partilha entre o estético e o epistemológico, reforçando assim o trabalho educativo.

REFERENCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

ALVES-MAZZOTTI, A; GEWANDSZNAJDER, F. **O método nas ciências naturais e sociais**. São Paulo: Pioneira, 1999.

ARAÚJO, V. P. **Salões, circos e cinemas de São Paulo**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

AUMONT, J; MARIE, M. **A análise fílmica**. Lisboa: Texto & Grafia, 2010.

_____. et al. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 2005.

_____. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 2001.

_____. **O olho interminável**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

AZEVEDO, A. L. F. E.; TEIXEIRA, I. A. C.; GRAMMONT, M. J. O cinema pela escola: aproximações à Lei 13.006/2014. In: FRESQUET, A. M. **Cinema e educação: a lei 13.006**. Ouro Preto: Universo, 2015, p.82-91.

BAUER, M. W. & GASKELL, G. (orgs.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Petrópolis: Vozes, 2015.

BARRETO, R. G. **Formação de professores, tecnologias e linguagens**. São Paulo: Loyola, 2002.

BERNARDET, J-C. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BEZERRA, C. **A Personagem no documentário de Eduardo Coutinho**. Campinas: Papyrus, 2014.

BRASIL. **Decreto n. 3.276, de 6/ 12/ 1999**. Dispõe sobre a formação em nível superior de professores para atuar na educação básica. Brasília, 1999. **Decreto n. 3.554/ 00**. Dá nova redação ao § 2º do art. 3º do Decreto 3.276, de 6 de dezembro de 1999, que dispõe sobre a formação em nível superior de professores para atuar na educação básica. Brasília, 2000.

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, 2017.

BRASIL. **Lei nº 11.769**, de 18 de agosto de 2008.

BRASIL. **Lei 9394/96, Diretrizes e Bases da Educação Nacional–LDB**. Brasília, 1996.

CALIL, C. A. **O cinema de meus olhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CAPARROS-LERA, J. M.; ROSA, C. S. O cinema na escola: uma metodologia para o ensino de história. **Educação em Foco** (Juiz de Fora), v.18, p.189-210, 2013.

CARRIÈRE, J-C. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

CARVALHAL, F. C. A. **Instituto Nacional de Cinema Educativo**: da história escrita à história contada - um novo olhar. Mnemocine. 2009.

CATELLI, R. E. Coleção de imagens: o cinema documentário na perspectiva da Escola Nova, entre os anos de 1920 e 1930. **Educação & Sociedade**, v.31, p.605-624, 2010.

CORREIA, D.; TÁPIA, M. **Cinematographos**: Antologia da crítica cinematográfica – Guilherme de Almeida. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

COUTINHO, E. **Eduardo de Oliveira Coutinho** (depoimento, 2012). Rio de Janeiro, CPDOC/FGV. 44 p.

DE LUCA, L. G. **A hora do cinema digital**. São Paulo: IOESP, 2009.

DESBOIS, L. **A odisséia do cinema brasileiro**. Da Atlântida a Cidade de Deus. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DUARTE, R. **Cinema & educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

DUARTE, R; REIS, J. A. Formação estética audiovisual: um outro olhar para o cinema a partir da educação. **Educação e Realidade**, v.33, p.59-80, 2008.

FANTIN, M. Cinema, participação estética e imaginação. **Revista Pedagógica**. Chapecó, v.01, n.30, p.534-560, 2013.

_____. **Crianças, cinema e mídia-educação**: olhares e experiências no Brasil e na Itália. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

FILGUEIRAS, J. A produção de materiais didáticos pelo MEC: da Campanha nacional de material de ensino à Fundação Nacional de Material Escolar. **Rev. Bras. Hist.** 2013, vol.33, n.65, p.313-335.

FISCHER, R. M. B. Cinema e Pedagogia: uma experiência de formação ético-estética. **Percursos**, v.12, p.139-152, 2011a.

_____. Docência, cinema e televisão: questões sobre formação ética e estética. **Revista Brasileira de Educação**, v.14, n.40 jan./abr. 2009, p.93-102.

FISCHER, R. M. B.; MARCELLO, F. A. Tópicos para pensar a pesquisa em cinema e educação. **Educação e Realidade**, v.36, p.505-519, 2011b.

FREIRE, P. **Extensão ou comunicação?** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

_____. **Pedagogia da autonomia**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

FREITAS, E. **História e cinema**: encontro de conhecimento em sala de aula. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

FRESQUET, A. M. **Cinema e educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. (org.). **Cinema e educação**: a lei 13.006. Ouro Preto: Universo, 2015.

GAMBOA, S. S. (org). **Pesquisa educacional**. São Paulo: Cortez, 1997.

GATTI, A. P; FREIRE, R. L. (orgs.). **Retomando a questão da indústria cinematográfica brasileira**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural: Tela Brasílis, 2009.

GAUTHIER, C. et al. **Por uma teoria da Pedagogia**. Ijuí: Unijuí, 1998.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 1994.

_____. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2007.

GUSMÃO, M. O desenvolvimento do cinema: algumas considerações sobre o papel dos cineclubes para formação cultural. In: **IV Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**, 2008, Salvador-Ba. 2008.

INBERNÓN, F. **Formação permanente do professorado** - novas tendências. São Paulo: Cortez Editora, 2009.

LIBÂNEO, J. C. **Democratização na escola pública**: a pedagogia crítico social dos conteúdos. São Paulo: Loyola, 1986.

LIMA, F. B. S.; ARANTANGY, C. R. Aprender com emoção, suspense e aventura. In: SÃO PAULO. Secretaria de Estado da Educação. In: TOZZI, D. Et al. **O Cinema vai à Escola (Um)**. S.D.B.

LINS, C. **O documentário de Eduardo Coutinho**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

LUCKESI, C. C. **Filosofia da Educação**. São Paulo: Cortez, 1994.

MESQUITA, C; LINS, C. **Filmar o real**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MINAYO, M. C. S. (org). **Pesquisa social**. Petrópolis: Vozes, 2000.

NOGUEIRA, L. **Cinema e digital**: ensaios, especulações, expectativas. Covilhã: Lab Com, 2015.

MOGADOURO, C. A. **Educomunicação e escola**: o cinema como mediação possível (desafios, práticas e proposta). Tese (Doutorado) - USP, 2011.

MONTEIRO, A. N. **O Cinema Educativo como Inovação Pedagógica na Escola Primária Paulista (1933-1944)**. Dissertação (Mestrado) - USP, 2006.

MORRONE, M. L. **Cinema e educação (1920-1945)** - a participação da "imagem em movimento" nas diretrizes da Educação Nacional e nas práticas pedagógicas escolares. Dissertação (Mestrado) - USP, 1997.

MOURA, M. R. L. **O cinema como prática educativa no ensino médio**: Projeto "O Cinema vai à escola". Tese (Doutorado) - UFSCar, 2013.

KENSKI, V. M. O ensino e os recursos didáticos em uma sociedade cheia de tecnologias In: VEIGA, I. P. A. **Didática**. Campinas: Papirus, 1996, p.127-147.

____. **Tecnologias e Ensino Presencial e a Distância**. Campinas: Papyrus, 2010.

PERINELLI NETO, H; SOUZA, V. F. Encontro entre linguagens? Análise da apropriação pedagógica de filmes no Projeto “O Cinema vai à escola”, segundo o olhar do professor de língua portuguesa. **Dialogia**, São Paulo, n.32, p.210-221, maio/ago. 2019.

PIMENTA, S. G. A didática como mediação na construção da identidade do professor: uma experiência de ensino e pesquisa na licenciatura In: ANDRÉ, M. E. & OLIVEIRA, M. R. N. (orgs.). **Alternativas no ensino de didática**. Campinas: Papyrus, 2006, p.37-69.

PIMENTA, S. G. (Org.). **Saberes pedagógicos e atividade docente**. São Paulo: Cortez, 1999.

RAMIA, M. C. "Não quero saber como o mundo é, mas como está". In: OHATA, M. (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naif, 2013, p.307-322.

RAMOS, F. (org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art editora, 1987.

RAMOS, F. P; SCHVARMAN, S. **Nova história do cinema brasileiro** - vol.1. São Paulo: SESC, 2018.

ROCHA, G. E. **Cinema Digital**: a transformação do olhar. São Paulo: PUC, 2007 (Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica).

SALIBA, M. E. F. **Cinema contra cinema**: o cinema educativo de Canuto Mendes (1922-1931). São Paulo: Annablume: Fapesp, 2003.

SALLES, J. M. Morrer e nascer - duas passagens na vida de Eduardo Coutinho. In: OHATA, M. (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify/Sesc, 2013, p.365-375.

SÃO PAULO. Secretaria de Estado da Educação. **O Cinema vai à Escola**.S.D.B Disponível em: <http://culturaecurriculo.fde.sp.gov.br/Cinema/Cinema.aspx?menu=13&projeto=3>>. Acesso em: 20/11/2021.

SCHVARMAN, S. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**.São Paulo: UNESP, 2004.

SETTON, M. G. J. (org.). **A cultura da mídia na escola**. São Paulo: Annablume, 2004.

____. **Mídia e educação**. São Paulo: Contexto, 2010.

- SILVA, A. C. V. **Uma videoteca para a educação**: O projeto Ceduc-vídeo, a Videoteca Pedagógica e as publicações sobre cinema e educação produzidas na Fundação para o Desenvolvimento da Educação–FDE entre 1988 e 1997. Dissertação (Mestrado) – USP, 2009.
- SIMIS, A. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- SIMONARD, P. **A geração do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.
- SOUZA, G. O ponto de vista político no cinema de periferia. **Galaxia** (São Paulo, Online), n.24, p.115-126, dez. 2012.
- SOUZA, J. I. M. **Imagens do passado** - São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema. São Paulo, Senac, 2004.
- TARDIF, M. **Saberes docentes e formação profissional**. Petrópolis: Vozes, 2012.
- ____; LESSARD, C. (org). **O ofício de professor**: história, perspectivas e desafios internacionais. Petrópolis: Vozes, 2008.
- TOLEDO, M. **Educação Audiovisual Popular no Brasil** - Panorama. São Paulo, 2010 (Tese em Estudos dos Meios e da Produção Midiática).
- TOZZI, D. et al. **Caderno de cinema do professor (Três)**. São Paulo: Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 2009.
- TRIVINÓS, A. N. S. **Introdução à pesquisa em ciências sociais**. São Paulo: Atlas, 1987.
- VANOYE, F; GOLLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a Análise Fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994.
- VARGAS, A; ROCHA, H. V; FREIRE, F. M. P. Promídia: produção de vídeos digitais no contexto educacional. **CINTED-UFRGS Novas Tecnologias na Educação**. v.5, n.2, dezembro, 2007.
- XAVIER, I. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. **Comunicação e Informação**, Goiânia, v.7, n.2, jul./dez. 2004, p.180-187.
- XAVIER, I; BERNARDET, J-C; PEREIRA, M. **O desafio do cinema** - a política do Estado e a política dos autores. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ZANETTI, D. **O cinema da periferia**: narrativas do cotidiano, visibilidade e reconhecimento social. Salvador, 2010 (Tese em Comunicação e Cultura Contemporâneas).

Internet

DOCUMENTÁRIO "Coutinho e o Outro".<https://www.youtube.com/watch?v=VtTVSYwHiBU>. Acessado em 10/11/2021.

PROGRAMA CULTURA É CURRÍCULO. <https://culturaeducurriculo.fde.sp.gov.br/programa.aspx>. Acessado em 20/11/2021.

PROJETO “O Cinema vai à Escola”. <https://culturaeducurriculo.fde.sp.gov.br/Cinema/Cinema.aspx>. Acessado em 20/11/2021.

7

O FIO DA MEMÓRIA: EDUARDO COUTINHO E SUA COSTURA DA AFRO-BRASILIDADE NOS 100 ANOS DA ABOLIÇÃO

Anna Paula Soares Lemos

Rafael Garcia Madalen Eiras

INTRODUÇÃO

O filme *O fio da memória* (1988-1991) do diretor Eduardo Coutinho é um documentário que aborda diversas perspectivas de como a cultura afro-brasileira, cem anos após a abolição, mostra suas diversas identidades no Brasil do início da década de 1990. Por um lado a narrativa promove o que poderia se chamado do “mais do mesmo”, apresentando todo um imaginário popular que alimenta uma memória social coletiva das formas de ser afrodescendentes, - do Candomblé, do Samba, do favelado, do movimento negro. Mas também faz um movimento de certa oposição a essa estética sociológica, uma vez que se utiliza de uma memória particular, pessoal, através do diário e de áudios, como também da obra artística de Gabriel Joaquim dos Santos, trabalhador de uma mina de sal, semianalfabeto, artista e já falecido no início do filme, sendo o próprio personagem alegoria da memória. Um fio tênue entre uma história que valoriza a memória coletiva como suporte historiográfico (o Patrimônio Histórico como fonte, e também os inúmeros “lugares de memória”), e entre a valorização de uma “Memória Individual enquanto material para a História (caso da História Oral).” (BARROS, 2009, p.37)

Nesta medida, há um universo cinematográfico construído claramente em dualidade. Uma dualidade que também é um reflexo de perspectivas historiográficas que surgem na contemporaneidade. Por um lado, a história inundada pela memória coletiva, uma memória histórica, conforme analisa Kosellec (1979), como o tempo do “calendário”, que contribui para semântica dos tempos históricos. E por outro lado, a costura de uma perspectiva particular do indivíduo que guarda sua memória através de fragmentos e não segue a lógica linear, visto que apresenta uma perspectiva circular, emotiva sobre o mundo. Uma história que não se debruça por completo no monumento, nos lugares de memórias comunicados pelas mídias, pelo poder, e que para a História Oral, como para o olhar de Coutinho, se tornam relevantes para se entender o mundo.

Porém essa dualidade proposta não é conflitante, pois promove uma lógica de montagem simbiótica, em que cada perspectiva é motivo para abrir caminho para outras dualidades que não são fixas. Afinal, a história particular, bibliográfica, dialoga frequentemente com a história oficial. Tanto que, nas últimas décadas, essa relação tem sido enfatizada através da diversidade de interpretação na interação entre essas duas construções, constituindo “certamente em um dos desafios da historiografia do presente.” (BARROS, 2009, p.36) Sendo a memória, tanto a individual quanto a coletiva, um processo dinâmico, que abrange não só uma noção de passado, origem do fato lembrado, mas de presente, onde ela é produzida, e de futuro, para onde ela aponta, o *devenir*.

Na verdade, a Memória não é nem mesmo esse espaço ou território, mas uma atividade que simultaneamente o institui e que continua a se exercer sobre ele, reterritorializando-o diuturnamente, por assim dizer. Estaremos aqui bem longe daquela metáfora platônica para a memória individual,

segundo a qual essa não é mais que “um bloco de cera que existe na alma” e sobre o qual podem ser fixadas as impressões com um estilete. Mais especificamente com relação à Memória Social (mas também com relação à memória de maneira geral), pode-se dizer que essa se estabelece em um espaço-tempo que se relaciona ao mundo humano e no qual se afirmam poderes da Comunidade e dos indivíduos sobre si mesmos e sobre os outros. Daí a metáfora do território e da atividade que se exerce sobre esse território. (BARROS, 2009, p.37)

Para o historiador Jacques Le Goff, os vestígios do passado utilizados pelo pesquisador são uma escolha e não uma verdade objetiva. São matérias de memória alicerçadas pelas forças políticas e sociais do momento histórico e “estes materiais da memória podem apresentar-se sob duas formas principais: os monumentos, herança do passado, e os documentos, escolha do historiador” (LE GOFF, 1996, p.536). Essa perspectiva que permite pensar que todo o registro histórico seria considerado documento, desde vestígios arqueológicos a relatos obtidos através da oralidade, promovendo, assim, a memória como fonte problematizadora de uma História oficial, ao apresentar outros pontos de vista que não são os vistos de cima, a história somente dos vencedores. Ela permite, por exemplo, refazer a história de grupos que não utilizavam a escrita e, portanto, relegados a segundo plano no esquema hegemônico da história (PRINS,1992), tal como muitos dos africanos que chegaram ao Brasil pela diáspora negra.

Desta forma, a história oral, que já existia segundo perspectiva positivista e historicista, mas não era valorizada, ganha novos ares e contornos. A contar desta perspectiva, nota-se que: “Esses elementos viabilizam um diálogo ainda mais intenso na História com a Memória Coletiva, utilizada agora não mais apenas como fonte, mas também

como meio de expressão, como conjunto de vozes sociais a serem retomadas." (BARROS, 2009, p.49-50).

ABORDAGENS METODOLÓGICAS: A VERDADE DA FILMAGEM

Este texto pretende através da análise fílmica perceber como estes dois momentos se apresentam na obra. Momentos que parecem costurados por fios de memórias, como o título ilustra, pois apesar de habitarem o mesmo suporte fílmico, parecem ser locais distintos. Esse fenômeno é marcante no filme, tanto pela obra ter sido produto de uma encomenda (um filme feito para comemorar os cem anos de Abolição), daí seguir alguns padrões comerciais, como também fruto de uma visão documentarista de Eduardo Coutinho, um diretor que estava em pleno processo artístico de transformação, da procura de um fazer documental que não buscava mais revelar verdades, mas revelar a verdade da própria imagem. Coutinho afirmava que em toda a filmagem há uma tensão entre os que produzem o filme e os que falam no vídeo. Como ele cita: “Você sabe que toda filmagem – e acredito que na história oral isso exista também, mas de uma forma mais amena, mais simples, mais implícita – tem que ser negociada.” (COUTINHO, 2009, p.21).

Por isso, Coutinho preservava tanto a ideia de respeitar uma “verdade da filmagem”, quanto uma ideia de verdade absoluta. Não é a toa que *O fio de memória* é um filme considerado maldito pelo próprio diretor, que tentava fugir de certa normatização do documentário. Como ele cita:

Toda montagem supõe uma narrativa, todo filme sendo uma narrativa pressupõe um elemento forte de ficção, e isso também acontece na História, o que não quer dizer que a História seja uma ficção e nem que o

documentário seja uma ficção, Eles são um tipo, se quiserem, um tipo diferente de ficção, e o que eu tento na montagem da estrutura é preservar a **verdade da filmagem**, que às vezes pode ser indicada pela informação da situação da filmagem, da data de filmagem, por elementos bem concretos; pelo confronto, se a pessoa pediu ou não pediu dinheiro. Isso quer dizer que, de um lado, você tem a tentativa de manter a verdade da filmagem e, de outro, você é obrigado a fazer uma narrativa com elementos de ficção, porque você constrói personagens, constrói conflitos, que se resolvem ou não. (COUTINHO, 2009, p.26 - grifos nossos)

Essa análise propõe, portanto, perceber essas nuances do filme *O fio de memória*, através do conteúdo estético. O filme é tomado como um meio de expressão, através de uma leitura do discurso cinematográfico. “Com este tipo de análise encontramos, sobretudo, o modo como o realizador concebe o cinema e como o cinema nos permite pensar e lançar novos olhares sobre o mundo” (PENAFRIA, 2009, p.07). Assim, busca-se traçar esse caminho que a narrativa percorre entre as diversas perspectivas de uma memória de como ser negro no Brasil.

A imagem cinematográfica e todos os seus derivados trazem para a oralidade um registro que não se enquadra na lógica da escrita, ao passo que lhe atribui novos valores a ela como um documento historiográfico. Filmes que se utilizam dessa perspectiva da História Oral, como o caso de Coutinho, através do personagem Joaquim, trabalham as “fontes de memória”, reelaborando o seu significado, “valorizando a dimensão da intertextualidade, relacionando palavras e imagens, resultando numa narrativa polifônica onde os tempos históricos se cruzam.” (MAUAD; KNAUSS, 2006, p.144). Eles vão além do simples relato neutro, promovendo representar uma realidade escondida, subjetiva, invisível para a forma de se olhar para o passado, através de documentos oficiais. Afinal, “o cinema dispõe de certo

número de modos de expressão, que não se caracterizam como mera transcrição da escrita literária” (MAUAD; KNAUSS, 2006, p.146).

O filme como fonte historiográfica só ganha destaque com Marc Ferro, nos anos de 1970, ao associar a película com a sociedade que a produz. Apesar da tradição historiográfica já ter assimilado novas formas de legitimar suas fontes (a oralidade e o folclore são exemplos disso), faltaria agora inserir o filme associando ele ao mundo que o produz, segundo Ferro: “O filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História” (FERRO, 1992, p.86). Para o autor todo imaginário produzido pelo homem, sua arte, crenças, invenções, são também histórias. O filme então deve ser analisado, não como uma obra de arte, mas como um produto da sociedade em que ele se insere, uma “imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas”. (FERRO, 1992, p.87). Introduzindo no estudo histórico um método em que as relações entre os componentes da narrativa fílmica e os que não são (como o seu financiamento, seu público, o momento histórico etc) produzem elementos que podem ser lidos e analisados.

Atualmente, junto a essa análise histórica da obra cinematográfica, é possível também propor uma leitura cinematográfica do passado, marcando um outro ponto de vista sobre a relação do cinema com a história. A leitura cinematográfica do passado coloca o historiador diante do problema de sua própria escrita da história. Conforme estudiosos: “A experiência de diversos cineastas contemporâneos, tanto no campo da ficção quanto da não-ficção, demonstra que, graças à memória popular e à tradição oral, é possível desenvolver uma abordagem do passado a partir da criação de filmografia.” (MAUAD; KNAUSS, 2006, p.147). Dentro de uma perspectiva em que os

documentários não podem ser vistos como verdades, mas formas de representar uma realidade. De acordo com outro autor: “O cinema sempre foi um participante-testemunha e um ativo fabricante de significados, um produtor de discurso cinematográfico e não um repórter neutro e onisciente da verdade das coisas.” (DA-RIN, 1996, p.73), da mesma forma como pensa Le Goff (1996) sobre os documentos escritos, como produtos da sociedade que os utilizaram.

Através das entrevistas filmadas se pode obter as informações que não estão escritas, revelando através da entonação do entrevistado, do seu gestual e reações corporais um outra percepção dos fatos, que não são da ordem objetivista que se espera de um trabalho escrito. Quando se escuta um personagem falar, também estamos adentrando no seu subjetivo e lidando com outras formas de perceber o mundo, que por sua vez também são fontes para o historiador trabalhar: “O profissional da história define-se como mediador entre os que fizeram a história, legaram seus registros, estão querendo contá-la e aqueles que estão querendo ouvi-la e vê-la.” (MAUAD; KNAUSS, 2006, p.151)

O filme *O fio da memória* de Coutinho é essa encruzilhada, um lugar que não se fixa e não produz uma única identidade, que elabora o tempo todo, através das falas, das entrevistas, diversos pontos de vista. Pontos de vista que são conduzidos pela memória de Joaquim, personagem que é recriado pelo filme, através da sua arte, de seus escritos e de suas falas (áudios gravadas), como se Coutinho filmasse uma interpretação dos vestígios deixado pelo personagem: a escrita de um documento que se faz no ato de filmar, mas que segue as lógicas da memória e, em absoluto, busca apresentar uma verdade.

Talvez seja essa característica o que faz da obra um filme maldito para o diretor um dos menos reconhecidos de sua carreira. Ter

marcante falta de identidade, um constante estado de contingenciamento. Uma encruzilhada que olhada de uma perspectiva negra no Brasil, pode ser relacionada a figura do Orixá Exu, que em nenhum momento é citado no filme, mas é de fundamental importância para se entender uma perspectiva de mundo afrobrasileira, que se desenvolve em livros vivos, nas próprias experiências do corpo, na oralidade, na memória dos anciões, nas próprias contradições do reinventar, do recontar. Exu é uma espécie de “canal de mediação” (AREDA, 2008, p.02), sendo ele o próprio instaurador das narrativas, da própria filosofia construída na diáspora, que habita o Brasil como resistência. Uma forma de perceber o mundo que não é ocidental, mas acidental, e não se desenvolve através da lógica histórica. O orixá, em suas histórias míticas, luta o tempo todo contra a estabilidade e as narrativas prontas. Ele é uma força dinâmica, estética (seu nome quer dizer esfera) que funciona, justamente, para perturbar a lógica. Ele é a circularidade, ele é a memória que o tempo todo surge em tradições inventadas, e que promove uma dialética que não cria o conflito, mas permite a soma, o acoplamento. E por incrível que pareça, o filme *O fio da memória* produz essa força, que não nega a história oficial, mas que cria fissuras, que promovem pequenas brechas e que dialoga diretamente com uma contemporaneidade em que a ideia de um sujeito moderno único e fixo, universal, parece ser uma mentira (HALL, 2011)

EDUARDO COUTINHO

Eduardo Coutinho dirige seu primeiro filme de longa metragem em 1964, sobre um líder camponês assassinado a mando de um grande proprietário de terras no Nordeste, intitulado *Cabra marcado para*

morrer. Filme produzido pelo CPC (Centro Popular de Cultura), mas que foi interrompido no meio das suas filmagens, devido ao golpe militar de 1964. Uma narrativa que deveria se desenvolver com não atores, personagens verdadeiros, mas que seria encenada, uma ficção nos moldes de uma arte revolucionária, colocada em práticas neste período por cineastas cinemanovistas, ideal de que Coutinho, com seus 28 anos, compartilhava. Essa visão *cinemanovistas* se baseia numa estética cinematográficas que revelasse de forma autêntica a diversidade de uma realidade subdesenvolvida e, assim, apresentar uma nova problemática do fazer cinematográfico, inerente “ao cinema da América Latina, de modo a compor o período mais brilhante de uma cinematografia, inventando uma estética apta a favorecer talentos, ao invés de frustrá-los” (XAVIER, 2001, p.43). Ou seja, forjar uma nova identidade no cinema, similar ao que havia acontecido com a literatura pós-1922. Porém, era um pensamento nacionalista, que não queria mais discutir a formação do povo brasileiro. O que se queria, pelo cinema, era definir a imagem desse povo e suas características, em que o ponto de partida deveria ser um “mergulho na ‘realidade’ sócio-político-cultural brasileira” (SIMONARD, 2006, p.27). Os primeiros filmes desse movimento tinham como características a crítica política, como *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos, ou *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, obras que, apesar de serem diferentes em muitos aspectos, propunham apresentar uma visão sociológica de um país subdesenvolvido, pobre, carente, mas com potencial revolucionário.

No entanto, o golpe militar de 1964 muda completamente essa possibilidade de se pensar uma arte revolucionária e os cineastas que buscavam essa estética *cinemanovista* acabam tendo que mudar suas

narrativas para filmes herméticos e alegóricos ou, no caso de Coutinho, ser impossibilitado de filmar.

Somente 20 anos depois, no processo de abertura política, Coutinho pode retomar seu filme, só que agora pensado com um documentário que aposta no encontro entre a equipe de filmagem e os personagens originais da história. Ou seja, o filme não propunha mais uma visão revolucionária, sociológica, universalizante, mas um acontecimento. “Em outras palavras, não se trata de filmar uma realidade pronta, mas uma realidade sendo produzida no contato com a câmera.” (LINS, 2007, p.39). Coutinho fecha definitivamente o seu diálogo com o Cinema Novo.

A ficção se transforma num documentário altamente reflexivo sobre o momento da Ditadura e a impossibilidade de filmar, renovando a tradição do documentário no país. Um filme que contém em seu roteiro uma temática típica dos anos 1960, a revolução política, mas que, em sua reinvenção nos anos 1980, cria uma estética que rompe com a forma usual do documentário no diálogo de duas perspectivas: A história como força política, universalizante, e até revolucionária, bem como a memória dos envolvidos na filmagem, tanto os personagens filmados, como o próprio diretor. O que mais chama a atenção nessa abordagem de Coutinho é que a obra trabalha a história de modo diferente dos documentários históricos das décadas de 1970 e 1980, pois, ao invés de se debruçar nos grandes acontecimentos, na imagem de grandes homens, “se ocupa de acontecimentos fragmentários, personagens parciais e anônimos, aqueles que foram esquecidos e recusados pela história oficial e pela mídia” (LINS, 2007, p.32). A mistura da memória dos envolvidos na filmagem com os acontecimentos históricos do Brasil permite articular duas formas de abordar o passado.

Trata-se do que o filósofo Paul Ricoeur define como a constituição mútua, cruzada, de uma memória pessoal e de uma memória coletiva. Para lembrar, mesmo que solitariamente, recorreremos à linguagem e, portanto, a uma mediação que já imprime à memória individual uma dimensão social. A língua utilizada nessa rememoração não é individualizada, mas comum, compartilhada e com expressões próprias à história e ao contexto de um determinado grupo. É, portanto, em um mesmo movimento que se constituem a identidade e a memória coletiva, identidades e memórias pessoais. Contudo, as narrativas individuais têm singularidades que não se restringem à memória do grupo, muito pelo contrário. (LINS, 2007, p.33)

Interessante é que em toda a obra de Coutinho somente três filmes estabelecem mais diretamente uma relação entre memória e história: *Cabra marcado para morrer*, *O fio da memória* e *Peões* (2002). Os outros documentários do diretor são centrados no olhar para o outro, nas micro histórias de cada um, na oralidade de uma verdade que acontece no momento que se filma. Mas é em *Cabra*, justamente, que o diretor inicia sua experimentação pela filmagem de uma estética que se baseia na memória, na oralidade. Uma estética que se inaugura definitivamente no singular, mas potente documentário *Santa Marta, Duas Semanas no Morro* (1986). um filme com pouco orçamento, filmado em vídeo e, basicamente, baseado na entrevista de moradores do morro relacionados à violência. Experiência que suga bastante do filme anterior, mas que se dirige para outra perspectiva, pois deixa de lado a importância da história como um fio linear e se debruça sobre as subjetividades criadas no encontro. Trata-se de filme baseado na oralidade, que está preocupado em produzir a empatia. Produzir uma verdade no acontecimento. Como revela João Moreira Salles:

Nenhum cineasta tratou o efêmero com tanto desvelo. O cinema de Coutinho dedicou-se a reunir um conjunto de histórias fragilíssimas, oferecendo a cada uma delas aquilo que, em outros filmes e outras circunstâncias, elas não teriam: proteção. Nada mais frágil do que palavras ditas por quem não costuma ser escutado. [...] O cinema de Coutinho pode ser percebido como uma tentativa bem sucedida de não permitir que elas desapareçam. (SALLES, 2007, p.07)

Depois da experiência transformadora de *Santa Marta*, Eduardo Coutinho é convidado para dirigir seu segundo e último filme documentário em película: *O fio da memória*. Um trabalho que é considerado maldito pelo diretor, pois foi uma produção que, apesar de ter interessado bastante o diretor, pelo seu tema, era dispendiosa, obrigando-o a retomar a forma de filmar que havia abandonado ao colocar em prática um método de filmagem mais simples, mas promissores como em *Santa Marta*. Segundo o próprio Coutinho:

Foi um drama porque era uma coisa imensa, os cem anos da Abolição. Tive que voltar a filmar em 16mm, e aí voltei a ter problemas em relação à economia do filme. Não podia deixar as pessoas falarem muito, não tinha uma locação - era o Rio de Janeiro inteiro. Fui filmando sem roteiro algum e acabei pagando um preço." (COUTINHO *apud* LINS, 2007, p.76)

Contudo, segundo estudiosa, o filme apresenta “dimensões interessantes, e os problemas que o diretor enfrentou na sua realização têm pelo menos a qualidade de nos permitir entender melhor as opções que ele faria em *Santo Forte* e teriam prolongamentos nas obras posteriores.” (LINS, 2007, p.75).

O caso de *O fio da memória* parece seguir a trajetória inaugurada por *Cabra marcado para morrer*. No entanto, no filme há uma divisão radical entre a memória e a história, ao mesmo tempo em que

essas duas instancias se amalgamam no desenvolvimento narrativo. De um lado, surge a historia do negro em falas representativas, mas que também transbordam em conceitos que universalizam e delineiam uma identidade fixa do que seria a cultura negra no país (basicamente com uma preocupação de informar). De outro lado, as memórias de um único personagem, que não se liga diretamente aos fatos gerais, em que uma identidade negra se revela por aspectos subjetivos, contingentes, muito mais relacionados à estética do entrelaçamento das imagens, dos sons, do que com a relevância dos fatos.

Isso acontece em sua maior parte devido ao fio condutor da narrativa, que permite colocar em um mesmo suporte filmico uma diversidade de fragmentos e entrevistas filmados de forma caótica, “sem qualquer roteiro prévio nem ‘prisão’ alguma, espacial ou temporal” (LINS, 2007, p.77). Esse fio que dá uma certa unidade ao filme, mesmo que descentrada, é a trajetória de Gabriel Joaquim dos Santos, um artista semi-analfabeto e trabalhador das salinas da região dos lagos (RJ). Homem que cria uma inesperada obra de arte, a Casa da Flor, construída por fragmentos, objetos retirados do lixo. Uma casa que não tem cozinha, nem banheiro, parece existir em uma outra lógica, a da memória.

Antes de morrer, em 1985 (com 92 anos), Gabriel Joaquim dos Santos deixou também um diário com uma escrita impressionante, recheadas de erros de ortografia e fatos históricos que se misturam com acontecimentos particulares, como também algumas fitas gravadas com o seu depoimento. Material que deixou Coutinho deslumbrado.

[Gabriel Joaquim] Interessou-me porque me pareceu um cara fascinante,... analfabeto e filho de escravos, uma pessoa completamente obscura, trabalhador de salina, tinha deixado como marca de sua passagem no mundo uma casa construída com fragmentos retirados do lixo, que é a Casa

da Flor. Em segundo lugar, havia deixado anotadas em um diário coisas da história do Brasil: o salário que ganhava em 1930, o vizinho que tinha morrido, quem tinha entrado para a igreja Batista - pois ele era batista.... Enfim, dava notícias de sua comunidade e falava do mundo. Isso me pareceu fascinante, esse diário imenso junto com aquela coisa do imaginário. Parecia-me que o imaginário era importante, fascinante, podendo ser um eixo.... no fundo, aquela tentativa de construir algo com fragmentos era uma síntese extraordinária. Me pareceu corresponder um pouco à memória do negro, à medida que ela foi destruída pela escravidão. E ele tinha que recuperar com fragmentos a sua identidade. Era uma pessoa que juntava os fragmentos, os cacos da sua vida, para construir uma imagem. Por isso o escolhi como eixo. (COUTINHO apud LINS, 2007, p.77)

O fio condutor é esse artista falecido, é a sua casa de fragmentos, seu diário confuso, o fio que conduz a narrativa é justamente a memória. Coutinho relacionou essa memória diretamente com uma outra história do negro brasileiro, uma história mais obscura, particular, e que é o tempo todo reinventada pela memória. E isso se refere também na estética do próprio filme, em uma narrativa fragmentada, sem início meio e fim. É como se Coutinho tivesse percebido não a história oficial do como o negro busca sua reinvenção diária no processo histórico, mas como existe uma forma de ver o mundo do negro brasileiro, que ainda guarda uma forma africana, circular, mágica de se estar no mundo, em constante reinvenção na reelaboração de uma memória fragmentada no próprio processo de escravidão, e deveras importante para que o indivíduo negro se entenda como cidadão nos dias de hoje

Uma crítica ao filme pode ser pensada sobre essa característica marcante de relacionar uma memória pessoal com uma história do presente, ao promover uma perspectiva do negro mais complexa e desafiadora do que um único e generalizante ponto de vista,

promovendo também um filme fragilizado, sem uma identidade. São muitas as pessoas entrevistadas por Coutinho, ao mesmo tempo: os alunos negros de uma escola pública (que respondem sobre a Abolição), os jovens internos de uma instituição penal, a população moradora de rua, a então senadora Benedita da Silva, sambistas, representantes do Movimento Negro etc. Depoimentos que apesar de comoventes “são rápidos demais e não permitem uma interação efetiva.” (LINS, 2007, p.80) No entanto, e sem negar essa possível fraqueza do filme, é justamente essa força sem identidades que faz o filme um acontecimento único na obra de Coutinho. Um filme que apesar de renegado e pouco estudado permite muitas análises interessantes de como se entender o negro, visto pelo olhar de Coutinho, que por mais que seja um diretor que buscava uma verdade da filmagem através de uma estética da empatia, não deixa de ser o olhar de um homem branco, de classe média, que busca entender um ponto de vista afrobrasileiro, e parece se perder nos meandros de um mundo indecifrável para ele.

UMA HISTÓRIA COM DIVERSAS PERSPECTIVAS

O filme se inicia da mesma forma como acaba, enquanto aparecem imagens das ondas batendo nas rochas em um movimento às vezes violento de idas e vindas, que pode ser relacionado a falta de linearidade em um discurso baseado na memória, e neste instante se escuta a voz do narrador (Milton Gonçalves) que vai passar o filme todo dando voz aos pensamentos de Gabriel Joaquim dos Santos. A narração promove um discurso em primeira pessoa, que, imediatamente, propõem uma visão histórica, através das memórias do personagem. A primeira fala:

O Brasil já foi mandado por Portugal, o Brasil já foi uma roça portuguesa. Existiu aqui um cativo muito perigoso. Os portugueses a carregaram negros da costa da africa para botar aqui para trabalhar na enchada. Essas coisa tudo já passou. Daí os portugueses entregaram isso e Dom Pedro primeiro fez a independência, botou o Brasil para cá e Portugal para lá. E daí ficou o brasil por conta de nós próprio. (trecho do diário de Gabriel Joaquim)

O narrador continua contando particularidades de sua vida (onde morava, suas família), enquanto imagens deste local aparecem na tela. É apresentado, logo de início, uma visão particular, como se o filme fosse circundar somente a história de Joaquim. Porém, subitamente, o narrador muda, agora é Ferreira Gullar (ex-companheiro de Coutinho de CPC) que se escuta, ao mesmo tempo que antigas fotografias de negros escravizados aparecem no quadro. Essa outra voz, propõe outra leitura, ela tem a função de informar, como se fosse uma outra perspectiva, a histórica. Essa voz informa que essas fotografias são do fotografo Cristiano Junior, registradas para os viajantes, indo de volta a Europa como lembranças da excentricidade da escravidão. São fotografias pousadas, tiradas no estúdio. Imagens produzidas para serem impactantes, serem uma generalização do ser escravo no Brasil, tanto que o filme ressalta que é nos pés descalços dos indivíduos retratados que se poderia perceber a condição de escravidão. Uma imagem formatada para ser vendida, ou seja, um ponto de vista forjado pela própria branquitude da época, forjado por uma força histórica oficial, que ao mesmo tempo que classifica, também exclui as particularidades. Esse ponto de vista não é revelado com palavras, mas parece ficar explícito enquanto mais imagens de negros aparecem no quadro e uma trilha sonora de atabaques ressoa e o narrador apresenta uma história da escravidão com datas e acontecimentos oficiais.

Seguindo essa linha cronológica as imagens dão um salto temporal e o que se vê são negros e negras do momento em que o filme é produzido. Uma visão crítica ao se fazer uma direta ligação a situação dos negros com a escravidão, mas que também reforça ainda mais um ponto de vista histórico, apresentado por diversos dados de como o negro ainda é excluído de sua cidadania na atualidade.

O que se percebe nessa breve introdução é que existem claramente dois momentos no filme, representados por dois narradores completamente diferentes. Enquanto o primeiro apresenta um personagem de forma particular, teatral, não é a toa que é um ator negro que interpreta essa voz, o segundo é um clássico narrador do documentário, que se propõem a ser imparcial, sem emoção, apesar desse narrador ser a voz de Ferreira Gullar, um poeta, que em muitos instantes propõe uma visão crítica de como o negro é retratado.

Ainda como introdução a essa narrativa, um terceiro momento se apresenta amalgamando essas duas perspectivas. O narrador histórico apresenta formalmente quem é Joaquim Gabriel dos Santos, negro, nascido em 1894, 6 anos depois da Abolição, e morto aos noventa anos. Ainda informa que, no final dos anos 70, alguns depoimentos do personagem foram registrados em um pequeno gravador e que, depois de sua morte, se descobriu um caderno onde ele anotou durante toda a sua vida fatos da história alternados a fatos do seu cotidiano. Enquanto a voz do narrador revela a vida do personagem, imagens da região que ele habitava, da sua casa (sua obra de arte), suas fotografias, ilustram o momento, como em um clássico documentário. Mas como uma força que não permite o predomínio de uma única perspectiva, surge a voz gravada do próprio Joaquim se apresentando em alguma das entrevistas

que havia gravado e, logo em seguida, a voz do outro narrador, Milton Gonçalves, sobrepondo a original, tomando o seu lugar.

Uma introdução que tem com esse terceiro momento quase que um manual metodológico para o desenvolvimento da narrativa. De um lado tem os diários de Joaquim, suas entrevistas, sua obra de arte. De outro lado, se tem uma visão histórica, que mesmo crítica, se desenvolve a partir de uma clássica perspectiva linear de progresso; mas que também apresenta uma terceira linha, em que se permite a multiplicidade. Em que a lógica circular da memória costura diversas perspectivas, sem que eles se anulem. Ou seja, Coutinho cria um dispositivo que não permite a exclusão. Tanto que, mais afrente no filme, muitas são as vozes que falam, muitas perspectivas do ser negro são apresentadas.

A cena que se segue traz ainda outras complexidades a toda essa relação entre a história do negro e a memória, como forma de ainda delimitar particularidades do dispositivo pensado pelo diretor. Na cena, o narrador histórico apresenta Manuel Deodoro Maciel, um homem de 109 anos e que foi escravo em Minas Gerais. Manuel é entrevistado sobre o que foi a escravidão, mas o que o homem revela, que deveria ser sua forma particular de visão, é justamente o oposto, ele propaga um discurso oficial, colocando a figura da Princesa Isabel como a responsável pela libertação dos escravos. Como se o personagem promovesse uma visão incorporada pelas mídias e pelos canais de comunicação de massa e, ao se colocar na posição de entrevistado, promove esse discurso como seu próprio, como se ele percebesse a necessidade de falar o que se quer escutar, como se sua memória tivesse sido contaminada pela História “ou por materiais cronísticos previamente conhecidos (BARROS, 2009, p.57).

Coutinho parece ter percebido isso, pois o que finaliza a entrevista é um acontecimento impensável para um documentário que pretende propor um ponto de vista como verdade. Mesmo que fosse contestar a memória de Manuel, mas Coutinho não contesta, ele descobre no diálogo que para o personagem a melhor coisa do fim da escravidão foi se tornar assalariado, que para ele era tudo “na nota”. E nesse momento de descontração da entrevista, Coutinho, na personagem do entrevistador, dá algum dinheiro para Manuel. Provocando um grande tabu, que envolve toda a estética documental de Coutinho, de apresentar as relações que ocorrem na filmagem, incorporando essa verdade da própria filmagem. Desta forma, o filme não revela uma verdadeira história do negro, mas perceber esses encontros. Essa cena também é importante para uma perspectiva de trabalho com a história oral, perceber as intenções, os momentos em que os entrevistados se encontram para, assim, filtrar e analisar as fontes através de um método. E não propor para o entrevistado uma verdade pronta, ou seja, a capacidade da escuta. Até porque o oposto também acontece, a própria História com “H” também é contaminada pelas memórias coletivas, “cada vez mais à medida que adentramos a nova era dos desenvolvimentos midiáticos e da globalização.” (BARROS, 2009, p.57)

Nessa perspectiva, um personagem importante do filme, que ilustra esse entrelaçamento de memórias, surge na *Casa da Flor*, a obra de arte de Gabriel Joaquim, feita de restos. A imagem de flores construídas e que habitam toda casa, por exemplo, são marcantes. São flores construídas de cacos, feitas de restos, lixos de diversos objetos do passado, de várias funcionalidades quebradas. Um potente simulacro de uma flor que, segundo o próprio artista, revela em suas memórias, são feitas de cimento para que a chuva, ou seja o tempo, não possa destruí-

las. Um simulacro que, no mundo ideal platônico, origem de toda uma subjetividade ocidental, seria uma organização errada do mundo, uma imagem aberrante. Mas que para uma postura voltada pela desconstrução deleuziana (DELEUZE, 2018), por exemplo, é o ato criativo, produzindo subjetividades e rompendo, ou atrapalhando as máquinas binárias de sentidos. Seria como recusar a primazia de um original sobre a cópia, subvertendo as lógicas hegemônicas ocidentais. Como propõe, justamente, uma perspectiva afrodescendente, ao ressignificar suas lógicas ancestrais.

Essa força ancestral está presente em toda a Casa da Flor. Apesar de Gabriel ter como escolha religiosa a igreja evangélica, nota-se que ele tem em sua subjetividade uma forma de lidar com o mundo que rompe com a própria perspectiva cristã. Sua casa, como seu diário, são cacos de memórias subvertidas e reorganizadas em simulacros, em recriações que não são subjugadas a um juízo, mas a uma ética particular. Não são representações equivocadas, que poderiam ser explicadas na falta, como as explicações edipianas sobre as subjetividades humanas, mas, como percebeu Deleuze ao lado de Guatarri (2010), são produção de desejos imanes a vida, aos encontros e aos afetos. Assim, a construção dessa casa estranha, a princípio, seria a reconfiguração de uma força vital imanente ao indivíduo negro na sociedade brasileira. Uma casa que não tem cozinha e não tem banheiro, recheada de abajures de lâmpadas queimadas.

Essa força de ruptura que se insinua como uma aparente realidade organizada por um juízo moralizante, em seu interior não segue essa lógica e é percebida também por Deleuze (2005) em um cinema de imagem-tempo, potencializada por não priorizar uma narrativa clássica, aquela que assimila os juízos acidentais como lógicas narrativas. Para o filósofo francês, os filmes são compostos tanto da imagem-tempo, que

sempre existiu no Cinema Clássico, quanto a imagem-movimento, presente em diversos outros momentos do Cinema, como os *closes* existentes nos filmes do diretor japonês Yasuro Ozu.¹

No cinema de Coutinho esse diálogo entre a ruptura e as estruturas clássicas são reflexos de um cinema que já aponta para uma estética pós-moderna, em que há a valorização do simulacro, que propõem como forma a imagem de uma cinema clássico, mas em suas lógicas internas, particulares, revelam outras possibilidades, pontos de fuga, sujeitos fragmentados. A potente obra de Gabriel como o fio condutor da narrativa, cria um documentário múltiplo que informa e faz uma denuncia critica da situação do negro no Brasil, ao mesmo tempo em que propõe um cinema que seja em sua própria materialidade fílmica um simulacro.

No filme o narrador histórico, Gular, introduz vários personagens, várias entrevistas que, de alguma forma, compartilham um aspecto da forma como se entende a negritude no Brasil. Na escola os alunos negros não sabem quase nada da África. Por conta disso, produzem o discurso de que a princesa Isabel é quem proporcionou a Abolição, mas ao mesmo tempo sabem do símbolo da escrava Anastacia como resistência. Os cultos afro-brasileiros surgem como tradições ligadas diretamente a uma África idealizada como unidade. O candomblé, seus sincretismos, suas festas, produtos de uma estética oficial escrita por uma perspectiva branca, de lógica linear, universalizam as práticas

¹ Tratam-se de obras guiadas por uma narrativa clássica, mas que, devido a forma como o diretor enquadrava os olhares dos personagens, geravam espaços vazios, descontinuidades de olhar, de direção, de movimento, de localização dos objetos. No filme *Era uma vez em Tóquio*, de 1953, ocorre uma quebra de eixo em uma conversa entre um pai e uma mãe. Seus olhares geram a impressão de que ambos olham para o mesmo lado. Criando assim momentos de crises, pontos de fuga da própria linguagem clássica inseridos em suas estruturas dramáticas, e que, no entanto, não são fortes o suficiente para criarem um discurso de oposição a ela. O que anos depois vai acontecer com o Cinema Moderno.

religiosas negras no país. Frei David promove uma missa católica ao som dos atabaques. A senadora Benetida da Silva apresenta sua família e reforça sua ligação com a sua comunidade..Mas essa potência histórica também promove críticas potentes, seguidas por uma perspectiva crítica, estruturalista, de origens marxistas. Em que, por exemplo, o carnaval surge também como um fenômeno do embranquecimento, de mercadoria. Os 100 anos da Abolição festejadas no 13 de maio de forma carnavalesca, se opõem ao 20 de novembro e as passistas do movimento negro que denuncia o racismo no país.

Em suma, *O Fio da Memória* é um documentário com muitas falas e imagens tão fortes quanto as que encontramos em outros trabalhos do diretor. Mas elas acabam perdendo a força, em função da estrutura do filme, que apresenta vários textos explicativos associados às imagens de rituais, cerimônias, celebrações incluídos na montagem final. (LINS, 2007, p.80).

No entanto, esse mosaico de identidades é recheado por pontos de fuga, que não se fixam somente na figura de Gabriel Joaquim, mas em diversos outros momentos em que o poder do simulacro se apresenta como devires intensos, como o já citado entrevistado que recebe dinheiro, como também em outra entrevista que revela a fragilidade do entrevistado e uma tênue relação de parcialidade ou não do entrevistador, deixando óbvia que existe uma relação entre essas duas figuras que, querendo ou não, promovem um acontecimento em suas escolhas.

Esse momento é a conversa com Aniceto Menezes, fundador da escola de samba Império Serrano, o sambista se encontra em um hospital, sofrendo de sua velhice, de uma diabete e cego. Em um momento da entrevista, Aniceto, de forma irônica dá a volta nas

perguntas do entrevistador e passa a fazer as perguntas à Coutinho sobre algumas rimas do partido alto. “O senhor sabe qual seja a pedra mais doce? [...] Eu lhe fiz uma pergunta... é rapadura. Qual é a defesa da banguela, o senhor sabe? Mas Coutinho diz não saber. “Ah, o senhor é inocente demais!” O compositor seque fazendo outras perguntas, até que a conversa chega à frase de uma música em que Aniceto canta: “Tia Romana, não dá!” e Coutinho numa tentativa, que parece ser quase instintiva, de retomar o controle da entrevista, quer saber quem seria a tia Romana da música. Pergunta que promove uma das mais interessantes respostas do cinema Brasileiro. O compositor, de forma um tanto quanto mal educada, diz: “Era mulher da música, uma mulher imaginária. Meu Deus, as perguntas que o senhor me faz! Me desculpe, mas é um tanto quanto demasiado.”

Na frase de Aniceto não só a lógica da entrevista, em que se tem um entrevistador em uma posição superior e um entrevistado fragilizado pela câmera, se rasga, mas as próprias lógicas históricas ao se perceber que nem tudo deve ser explicado, nem tudo deve seguir um fio de verdade, em que a invenção também produz realidades. Momentos que apesar de desestabilizar a narrativa, de fragilizar o que seria um desenvolvimento narrativo único, centralizado, promovem o múltiplo

CONCLUSÃO

Fruto de um convite da direção da FUNARJ (Fundação de Artes do Rio de Janeiro) e financiado por três emissoras de televisão da Europa (o que explica o esforço pelo didatismo notado no longa): Televisión Española (TVE), La Sept e Channel 4, o filme acabou se tornando a obra

menos conhecida do diretor, afinal, nada menos “coutiniano” do que um filme que tinha obrigações didáticas, generalizantes, o que seria o oposto de todas as suas futuras obras. O próprio Coutinho parece ter aceito o filme por questões financeiras. "Um filme que sequer foi ampliado para 35mm, que não existiu, que ninguém viu. No máximo umas 200 pessoas. Foi um impasse do qual eu saí filmando Boca de Lixo, em 1992, sem dinheiro nenhum, sem cobrança alguma." (COUTINHO *apud* LINS, 2007, p.81)

No final do filme, a imagem das ondas batendo nas rochas, no seu ir e vir, voltam a aparecer, dando o tom final do filme, o da memória que não acaba, mas recomeça, se reinventa. Estética possibilitada pela liberdade dos escritos de Gabriel Joaquim e a sua arte, que percorrem todo o filme. Os escritos, por exemplo, falam de datas históricas, mas de forma confusa, falam de acontecimentos pessoais, falam de opiniões, falam do vento, das pedras, da força da pobreza. Palavras escritas como se fala, como pode ser percebido em momentos que o caderno aparece. Uma oralidade que parece ter subordinado e escrita a sua lógica circular.

O filme é um grande esforço para integrar o modelo histórico-sociológico, a criação de espaços para um cinema que não interessava mais a Coutinho, em um diálogo com as perspectivas afro-brasileiras. O diretor, sem ter o completo controle do filme, como apontado acima, produz essa dinâmica, que pode ser percebida como uma estética confusa, fragilizada, em que a narrativa não desenvolve ideia, mas diálogos. Em que a história tem que dar espaço para a memória pessoal, como a memória pessoal também se alimenta da história. No entanto, Coutinho também produz uma estética que diz mais que o próprio conteúdo do filme sobre as identidades negras no Brasil: fragmentada e reinventada por todo o processo da escravidão, que ainda nos dias de

hoje está presente nas relações sociais do país. E mesmo sendo um filme mal visto por uma crítica em geral, por um modelo fixo do que deveria ser um documentário, a genialidade do artista, em um mergulho de 3 anos dentro de um olhar para o outro, consegue assimilar essa perspectiva continente da negritude brasileira. Consegue através da memória como recriação, da história oral traduzida pela linguagem cinematográfica, propor aspectos da filosofia africana no Brasil, que vão além dos relatos sociológicos, corretos, enquadrados, em aspectos do ser negro oficiais. Uma estado ainda em devir, imanente ao encontro e, portanto, uma organização da linguagem que é contingente, múltipla e fragmentada.

Sem querer enquadrar Coutinho em uma estética pós-moderna, o que se percebe em sua estética é uma relação direta com o mundo contemporâneo a sua volta, em que se tem uma real crise da história universalizante, baseada em uma crença no constante progresso, e se esparrama em micro subjetividades. Uma percepção de que não se aplica mais a funcionalidade da disciplina da história nem o modelo historicista como justificativa para previsões e projeções para o futuro, que orientavam o homem para suas ações. (GUMBRECHT; 2011). Pois no lugar de uma história única representada por uma narrativa, múltiplas perspectivas locais e regionais surgem. “Isto quer dizer que, de repente, o historicismo já não é mais a solução, já não consegue mais absorver a infinitudes das representações” (GUMBRECHT, 2011, p.38). Uma forte característica pós-moderna em que no lugar do progresso, se valoriza a presença como um importante conhecimento epistemológico para interpretar o mundo (GUMBRECHT, 2010)

Um presentismo percebido pelo historiador François Hartog (2003) em que o “ fim deste regime moderno significa que não é mais possível

escrever história do ponto de vista do futuro e que o passado mesmo, não apenas o futuro, se torna imprevisível ou mesmo opaco. Deve ser aberto” (HARTOG, 2003, p.11) Uma história que não segue mais um sentido linear em que a relação com a morte; a extrema valorização da juventude; as técnicas que tendem a suprir o tempo, ou estendê-lo, através do computadores e novas mídias; são responsáveis por transformarem o presente em um espetáculo à parte.

Uma dinâmica presente no filme através da memória, em que o documentário como verdade dialogando com a verdade do documentário, do encontro. Um filme que tanto busca o universal, o oficial, presentista, mesmo que expondo esse oficial de forma crítica ao propor revisões da participação do negro na sua própria história. Mas mostra também essa história das memórias, dos fatos que esbarram nas potências da oralidade e uma outra estética de escuta. A história oral e sua potencialidade do uso da memória como reconstrução da afro brasilidade.

REFERÊNCIAS

FILMICA

COUTINHO, E. (1990). **O fio da memória**. Brasil. 94 min. Cor.

BIBLIOGRÁFICAS

AREDA, F. Exu e a reescrita do mundo. **Revista África e Africanidades**, ano I, n.1, maio. 2008.

BARROS, J. D. História e memória – uma relação na confluência entre tempo e espaço. **Revista MOUSEION**, vol. 3, n.5, Jan-Jul/2009.

BRAGANÇA, F (org.). **Eduardo Coutinho**. Rio de janeiro: Beco do Azougue, 2008.

COUTINHO, E.O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. In: **Projeto História**. Revista de Pós-PUC\SP no.15; Educ, 1997, p.165-191.

DA-RIN, S. Auto-reflexividade do documentário.**Cinemais**: Revista de cinema e outras questões audiovisuais, Rio de Janeiro, n.8, p.71-92, 1997.

DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2018.

DEULEZE, G; GUATARRI, F. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 54, 2010.

FERRO, M. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GUMBRECHT, H. **Produção de Presença** – o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2010.

GUMBRECHT, H. U. Depois de “Depois de aprender com a história”, o que fazer com o passado agora? In: NICOLAZZI, F.; MOLLO, H. M.; ARAUJO, V. L. (orgs.). **Aprender com a história?** O passado e o futuro de uma questão. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011, p.25-42.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HARTOG, F. Tempo, História e a escrita da História: a ordem do tempo. In: **Revista de História**, 148 (1º - 2003), p.09-34.

KOSELLECK, R. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: PUC/Contraponto, 2006.

LE GOFF, J. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

LINS, C. **O documentário de Eduardo Coutinho** - televisão, cinema e video. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MAUAD, A, M.; KNAUSS, P. Memória em movimento: a experiência videográfica do LABHOI. **História Oral**, Rio de Janeiro, v.9, p.143-158, 2006.

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

PENAFRIA, M. Análise de Filmes – conceitos e metodologia(s). **VI Congresso SOPCOM**, Abril de 2009.

8

ITINERÁRIOS DE UM CINEASTA PELOS FESTIVAIS AUDIOVISUAIS

Juliana Muylaert

ITINERÁRIOS DE UM CINEASTA PELOS FESTIVAIS AUDIOVISUAIS

Voltado para os circuitos sociais do documentário, em diálogo com os estudos de festivais de filmes e sua importância para a história do cinema e da cultura visual, a proposta desse capítulo é acompanhar os caminhos (e descaminhos) de Coutinho pelos festivais cinematográficos, desde meados dos anos 1980. Nesse período, marcadamente a partir dos anos 1990, esses eventos cresceram em quantidade e diversidade no país, chegando a 363 eventos no ano de 2018 e 380 em 2021, maiores números da série¹ (CORRÊA, 2021).

Fenômeno complexo, caracterizado por uma pluralidade de formatos e temáticas, os festivais de cinema e audiovisual brasileiros têm sido espaço de reunião, diálogos e relações entre os profissionais da área, mas também de encontro e formação de públicos, importantes plataformas de articulação política e setor estratégico da economia da cultura. Nesse texto, buscaremos discutir os festivais como plataformas de visibilidade que integram processos históricos e políticos de formação e disputa das histórias do cinema documentário brasileiro e mundial.

¹ De acordo com o mesmo estudo de Paulo Corrêa (2021), observamos retração no número de eventos em 2019 e 2020, com 351 festivais em 2019 e apenas 241 eventos no ano seguinte, quando o desmonte das políticas culturais no país, marcada pela redução do investimento na área da cultura e graves cortes para o audiovisual, se fez acompanhar dos efeitos da pandemia da Covid-19.

Nosso percurso está dividido em três partes. Em um primeiro momento se concentra nos filmes, elegendo alguns marcos, como a recepção de *Cabra marcado para morrer* (1984), *Santo Forte* (1999) e *Jogo de Cena* (2007), considerando sua importância na trajetória do diretor. Na segunda parte, analisamos a participação de Coutinho em eventos audiovisuais, para além da presença como cineasta inscrito em mostras competitivas, e, por fim, as homenagens recebidas pelo diretor, marcando uma fase de reconhecimento de sua filmografia.

TRÊS MOMENTOS DE COUTINHO NOS FESTIVAIS

Entrevistas do diretor, informações retiradas de livros sobre o cinema de Coutinho, relatos de memória, textos jornalísticos, dados da Cinemateca Brasileira e de sites e catálogos de festivais orientam nossa pesquisa sobre três dos principais filmes do diretor em festivais. Nesse momento, nos concentramos principalmente no período de lançamento nos circuitos festivaleiros nacionais e internacionais. Buscaremos retomar os itinerários desses filmes pelos festivais nacionais e internacionais de cinema, um exercício que nos possibilita observar processos sócio-históricos de visibilidade e reconhecimento.

CABRA MARCADO PARA MORRER

Coutinho filmava o longa *Cabra marcado para morrer* - iniciativa apoiada pelo CPC da UNE - em Vitória de Santo Antão, Pernambuco, quando ocorreu o golpe militar, em 1 de abril de 1964. Como consequência, o Engenho Galiléia, onde aconteciam as filmagens, foi invadido, levando à interrupção das gravações e à perseguição dos membros da equipe e participantes. Duas décadas mais tarde, o diretor

retomou o material restante das filmagens, imagens sobreviventes, guardadas com a ajuda de amigos e depois depositadas de forma clandestina (sob título falso, a fim de evitar a apreensão), na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ). A partir desses "restos" do filme original, o diretor retornou duas décadas mais tarde aos locais de filmagem para entrevistar os participantes, no conhecido documentário lançado em 1984, em meio ao processo de abertura política.

Segundo Coutinho, em entrevista a Alex Viany, realizada em 1985, as primeiras exibições do filme para além da equipe foram realizadas ainda no processo de finalização do longa, para o Conselho Mundial de Igrejas e depois para pessoas da Embrafilme. Outras duas sessões anteriores ao lançamento público foram realizadas para convidados nos dias 29 e 30 de março de 1984, logo após a liberação pela Censura, no Museu de Arte de São Paulo (MASP/SP), como parte do programa de uma mostra de filmes novos. De acordo com o próprio diretor e com Viany, que estavam na segunda sessão do MASP, o filme foi acolhido positivamente nessas primeiras experiências de contato com o público, um fenômeno que Coutinho atribui ao caráter inovador do documentário.

O lançamento mais amplo seria realizado em novembro de 1984 no FestRio - I Festival Internacional de Cinema, Televisão e Vídeo do Rio de Janeiro, iniciando uma promissora trajetória de seleções e prêmios em festivais no Brasil e no mundo. Apesar desse sucesso, a experiência do filme nos circuitos festivaleiros começou com uma negativa do Festival de Berlim, ainda em janeiro de 1984.

Em janeiro de 1984, o filme pronto, eu mandei para a Censura. Mas tinha uma cópia em cassete do filme, com alguns defeitos, mas assim mesmo mandei para Berlim, para o Festival. Achava que se estivesse preso pela Censura, eles poderiam ajudar a liberar - uma ingenuidade dessas. E mandei para Berlim porque o Peter Schumann tinha estado no Brasil seis meses antes e viu uns trinta minutos na moviola e me disse: "Eu quero que o filme vá a Berlim, para o Fórum". Mande o cassete para ele, embora sabendo que sem tradução seria difícil - ele sabe espanhol, mas português... Dez dias depois falei com o Ulrich Gregor, que dirige o Fórum de Berlim, e com o Schumann, que me disseram assim - a frase é extraordinária, porque era para participar do Fórum, não para particular da competição - a resposta deles foi a seguinte, em francês: "O filme não pode ser aceito, porque a meia hora final é insuportável" (OHATA, 2013, p.214-215).²

A história do filme no Festival de Berlim e nos circuitos internacionais não se encerraria ali. Segundo o relato de Coutinho, apesar da negativa do evento alemão, o *Cabra* era bem recebido por pessoas da área, incluindo curadores e diretores de festivais, a exemplo do diretor do Festival de Roterdã, Hubert Bals. Na exibição no FestRio de 1984, ocorreria uma reviravolta na avaliação do longa por Ulrich Gregor. Presente no evento carioca, o diretor do Foro Internacional do Cinema Jovem de Berlim convidaria o documentarista brasileiro para exibir o filme na edição seguinte do festival, em fevereiro de 1985:

Eu me conformei até. Mas quando ia mostrando o filme, ainda em 16mm, para algumas pessoas de fora, sabe, eu sentia que passava, para algumas pessoas, passava. O diretor do Festival de Rotterdam esteve aqui, viu o filme com tradução simultânea, com uma pessoa do lado que ia traduzindo o que se dizia no filme, e gostou. Convidou o filme, disse que pagava uma cópia se precisasse. E no final do ano, no Fest Rio, eu conheci pessoalmente o Gregor,

² Entrevista de Coutinho a Alex Viany concedida em 1985 e publicada novamente na coletânea organizada por Ohata (2013).

que logo depois da primeira projeção veio me procurar para convidar o filme para Berlim. [...] Bom, o fato é que pediram desculpas, o filme passou lá e acabou ganhando três prêmios (OHATA, 2013, p.215)³.

No relato de Coutinho do episódio, é visível o incômodo com a negativa recebida, principalmente pela justificativa apontada. O diretor insiste que se tratava do mesmo filme, o que provoca um debate sobre as condições de projeção das obras, já que o longa não estava legendado quando enviado para apreciação do Foro de Berlim, e a influência das premiações e do público nos trabalhos de curadoria. Outra questão já presente nesse episódio envolve a dificuldade de recepção da obra do diretor fora do país pela barreira da língua, problema que se agravaria com a concentração na fala das personagens em suas obras a partir de 1999, sem, contudo, impedir uma acolhida positiva dos filmes no exterior, marcadamente nos últimos anos de vida do diretor.

O lançamento no FestRio (MATTOS, 2019, p.124), no final de 1984, assinalou o início de uma trajetória de sucesso em festivais. Segundo relatos de presentes, o filme foi projetado para uma sala lotada. Eduardo Escorel (2013) relata que, apesar de ter sido afinal bem-sucedida, a sessão realizada no antigo Hotel Nacional, em São Conrado, foi marcada por problemas e imprevistos. A cópia legendada em inglês só teria chegado momentos antes da sessão e como à época "ainda era preciso juntar as seis partes do filme num rolo único para que a projeção pudesse ser feita sem troca de projetor a cada vinte minutos, e esse trabalho levava um bom tempo" a exibição começou com um "tolerável" atraso. Mas os percalços não pararam por aí:

³ Ver nota anterior.

Passados os primeiros vinte minutos do filme, ouviram-se gritos no saguão do cinema, vindos da sala de projeção, e Coutinho emergiu transtornado, fora de si, xingando o projetorista aos berros com os mais pesados impropérios. Projeção interrompida, luzes acesas, conseguiu explicar que o filme estava sendo projetado fora de ordem. [...] os rolos haviam sido invertidos, e depois do primeiro começara a ser projetado o terceiro, pulando o segundo. [...] Depois de quase uma hora a projeção recomeçou do início, com os rolos remontados na ordem certa, e foi até o fim sem novos incidentes. (ESCOREL, 2013, [n.p.]

Apesar dos problemas, a repercussão do longa foi grande e marcadamente positiva, como se nota pelas críticas e posição do júri. O filme saiu do evento com vários prêmios: o troféu Tucano de Ouro de Melhor Filme, além de premiações da Organização Católica Internacional de Cinema (OCIC) para a obra de maior valor humanístico, do Prêmio da Crítica oferecido pela Associação de Críticos do Rio de Janeiro, e do Prêmio Quixote da Federação Internacional de Cineclubes (FICC). Com atenção da imprensa e recepção crítica largamente favorável, o documentário continuaria seu itinerário por festivais de filmes, sendo selecionado e premiado em alguns dos eventos mais relevantes nos circuitos festivais internacionais.

A primeira dessas experiências teria lugar em dezembro de 1984, no mês seguinte ao FestRio, com a exibição do filme em Havana, Cuba, no Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, rendendo ao diretor o Prêmio Coral de Melhor Documentário. No I Festival de Cinema Nacional de Caxambu, também em dezembro de 1984, Coutinho venceu o Prêmio Hors Concours, recebendo uma quantia de Cr\$ 500 mil cruzeiros - usada para pagar parte do cachê de Elizabeth Teixeira (QUEIROZ, 2005, p.28). Em janeiro de 1985, o filme faz nova viagem, desta vez para o Festival de Roterdã, na Holanda.

Em fevereiro de 1985, o *Cabra* foi finalmente exibido no Foro Internacional do Cinema Jovem da Berlinale. Programa complementar ao festival, criado em 1970, como mostra paralela, o Foro é exemplo de um movimento de renovação dos grandes eventos cinematográficos na Europa. Marijke de Valck (2007, p.65) comenta como Berlim seguiu os modelos da Jornada do Cinema Italiano em Veneza e da Quinzena dos Realizadores em Cannes, ou seja, a criação de novos eventos em paralelo à programação oficial para abrigar os cinemas jovens e experimentais, acompanhada de mudanças menores no formato do evento principal. *Cabra marcado para morrer* deixou a Berlinale com três prêmios: da Federação Internacional de Críticos de Cinema (FIPRESCI), da *Interfilm* o *One World Award* e do Júri Evangélico, sendo este último acompanhado de uma quantia em dinheiro⁴.

Outros troféus e exibições se seguiram⁵, como o *Grand Prix* do *Cinéma du Réel*, festival internacional de documentário de Paris, em março de 1985 e a exibição do longa em Nova Iorque, em abril do mesmo ano, na série *New Directors/New Films* do *MoMA*, que gerou boa recepção, com uma crítica no *New York Times*, assinada por Vincent Canby (SCOREL, 2013, [n.p.]). Ainda em abril, o Prêmio Especial do Júri do

⁴ Há algumas inconsistências nas informações de livros e base de dados de arquivos, como a Cinemateca Brasileira. Alguns se referem a um Júri Ecumênico e outros a um Júri Evangélico; de toda forma, há consenso sobre as três premiações recebidas no festival alemão, em fevereiro de 1985. Segundo Scorel (2013), "Cabra marcado para morrer acabou ganhando o principal prêmio *ex aequo* com *Secret Honor*, de Robert Altman, além de outros dois – o da Federação Internacional de Críticos de Cinema e o do Júri Ecumênico, esse com direito a um cheque".

⁵ Além dos prêmios citados ao longo do capítulo, os dados da Cinemateca Brasileira incluem alguns prêmios que não conseguimos confirmar indicando possíveis incongruências nos registros históricos e repetição da mesma premiação com nomes diferentes, como Prêmio no Festival de Georges Pompidou em 1985, na França, e o Gaivota de Ouro no Festival Internacional de Cinema em 1984, no Rio de Janeiro. Acreditamos que possam se tratar de equívocos que repetem o Tucano de Ouro recebido no FestRio em 1984 e o *Gran Prix* no *Cinéma du Réel*, festival realizado no Centre Georges Pompidou, em Paris.

Festival de Salsomaggiore (MACHADO, 2015, p.286) na Itália⁶. Em maio, Coutinho viajou a Nova Iorque para o lançamento do longa no *Film Forum* - sala de cinema do circuito alternativo da cidade (SCOREL, 2013, [n.p.]). Em agosto foi exibido no *Festival des Films du Monde* em Montréal e, em setembro, no *Images de l'autre Amérique*, no Québec. No final de outubro, *Cabra* foi escolhido Melhor Filme no Festival de Tróia, em Portugal. No Brasil, foi exibido na sessão de encerramento do 13º Festival de Cinema de Gramado (SEIS, 1985, [n.p.]). O longa documental venceu também premiações nacionais fora dos festivais, como o Golfinho de Ouro do Cinema do Governo do Estado do Rio de Janeiro e o Prêmio Air France de Cinema, na edição de 1985.

A visibilidade alcançada com o *Cabra* fez de Coutinho um diretor relativamente conhecido. No entanto, o período que se segue ao filme é marcado por uma ausência das salas de cinema que durou mais de uma década. Nesse intervalo, realizou projetos de menor circulação, incluindo obras encomendadas e filmes institucionais, sendo os mais conhecidos desse período *O fio da memória*, *Boca de lixo* e *Santa Marta - duas semanas do morro*. Carlos Alberto Mattos (2020) argumenta que essas experiências, ainda que marcadas por certo fracasso em termos de sua circulação, foram importantes para as escolhas do diretor em sua fase mais prolífica, após o lançamento de *Santo Forte*. Scorel (2013) também afirma que os tormentos passados foram importantes para a compreensão do diretor sobre o tipo de documentário que (não) desejava realizar.

⁶ A base de dados da Cinemateca Brasileira ainda indica a participação em outros eventos/prêmios, mas não conseguimos encontrar maiores dados em nossas pesquisas, como a data de sua realização, ou maiores detalhes sobre as premiações.

SANTO FORTE

Em 1997, Coutinho inicia o processo de filmagem de um novo documentário, que modificaria sua trajetória. A partir de um projeto sobre identidades brasileiras, o diretor realiza uma pesquisa sobre religiões no país e, do fracasso da ideia inicial, surge uma nova proposta de filmagem, que culminaria no longa *Santo Forte*. A partir do desejo de delimitar o universo retratado pelo filme, Coutinho decide restringir as gravações ao espaço de uma comunidade no Rio de Janeiro, durante um curto período de tempo, tendo como questão central as experiências religiosas dos entrevistados. Finalizado em 1999, o longa se concentrava nas conversas com as personagens, trazendo um minimalismo estético que se tornaria marca dos filmes do diretor.

Recebido com desconfiança por alguns dos colaboradores do círculo de Coutinho e defendido pelo diretor, o filme foi lançado no 27º Festival de Gramado, no mês de agosto, vencendo o Prêmio do Júri. João Moreira Salles (2013, p.374) comenta seu espanto diante da “inteligência de uma plateia capaz de compreender um filme que, usando tão poucos recursos, está sempre a um milímetro do ponto em que o cinema deixa de existir”. O sucesso se repetiu em outros eventos brasileiros. Em novembro de 1999, logo após a estreia comercial, o documentário foi exibido no 32º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, no qual venceu os prêmios de Melhor Filme, Melhor Roteiro e Melhor Montagem para Jordana Berg, além do Prêmio da Crítica na categoria Melhor Longa-Metragem. Ainda no ano de 1999, recebeu o Troféu Margarida de Prata da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), premiação que Coutinho já havia recebido por *O fio da memória* (1991) e *Boca de Lixo*

(1994). Em 2000, foi escolhido como Melhor Filme pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) e SESC.

Com distribuição da RioFilme, *Santo Forte* assinalou também a volta das obras de Coutinho aos cinemas. Carlos Alberto Mattos (2019, p.184) e João Moreira Salles (2013, p.372) lembram o fundamental apoio do crítico José Carlos Avellar, então diretor da RioFilme, cujos recursos foram essenciais para a kinescopagem de *Santo Forte*, viabilizando a circulação em salas. O sucesso nos eventos audiovisuais brasileiros conferiu visibilidade ao longa, ajudando a movimentar a recepção crítica.

Vale lembrar que no final dos anos 1990, o cinema brasileiro vivia um momento de crescimento, incluindo um *boom* dos festivais de cinema e audiovisual. Além do aumento do número de iniciativas, despontavam eventos dedicados a temáticas específicas, como o documentário, entre eles a Mostra do Filme Etnográfico, desde 1993, o *É Tudo Verdade*, a partir de 1996, e o FórumDoc, desde 1997 - a primeira encerrada em 2013 e os dois últimos ainda ativos. *Santo Forte* foi exibido nesses três festivais.

Ainda em 1999, foi o filme de abertura do 3º FórumDoc em Belo Horizonte, sendo incluído em uma mostra pioneira de homenagem ao diretor, que também exibiu *Cabra marcado para morrer* (1984), *Santa Marta - duas semanas no morro* (1987), *Boca de lixo* (1992) e *O fio da memória* (1991). No ano seguinte, *Santo Forte* participou da Competição Brasileira do 5º *É Tudo Verdade*, recebendo o Prêmio da Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-Metragistas de São Paulo (ABD-SP) - o nome de Coutinho também figurou na mesma edição com a inclusão do *Cabra* como o mais votado em uma curadoria coletiva dos maiores documentários brasileiros da história. Em 2001, na 8ª Mostra

do Filme Etnográfico, *Santo Forte* foi exibido entre os documentários de uma retrospectiva um pouco mais ampliada com seis filmes e vídeos do diretor - incluindo também *Teodorico, o imperador do sertão* (1978), *Santa Marta - duas semanas no morro* (1987), *Boca de lixo* (1992), *St. Bartholemy* (1959) e *ABC do amor: O Pacto* (1966).

Marcando essa virada na trajetória do diretor, a passagem para os anos 2000 foi de grande visibilidade nos espaços da cultura audiovisual no Brasil. Ao escrever as memórias do festival *É Tudo Verdade* anos depois, Labaki (2010, p.67) afirma sobre o ano de 2000:

Coutinho é o cara. Depois de quase uma década e meia de ostracismo, o reconhecimento explodiu na virada para os anos 2000. Em novembro de 1999, *Santo Forte* venceu o Festival de Cinema de Brasília, batendo seus concorrentes ficcionais. Pouco depois, num inédito levantamento realizado pelo *É Tudo Verdade* junto a críticos e cineastas, *Cabra marcado para morrer* (1985) foi eleito como o maior clássico do documentário nacional. De quase aposentado a farol do audiovisual brasileiro, Eduardo Coutinho riu por último.

Santo Forte assinala, assim, uma "ressurreição" (Lins, 2007, p. 119) de Coutinho e o início de sua fase mais produtiva no documentário. Segundo Mattos (2019, p.184), o longa foi o filme brasileiro mais premiado do ano de 1999, mencionando, ainda, a exibição nos festivais de Roterdã na Holanda, Cine Latino na Alemanha e *Cinéma du Réel*, na França. Apesar disso, diferente do *Cabra*, a repercussão internacional nesses eventos não alcançou a mesma recepção positiva, conforme relata Consuelo Lins (2007, p.119):

Na Europa, o filme não foi notado. Teve péssima recepção em Paris, quando passou no *Cinéma du Réel* de 2000. "Se fosse o único filme, não ganhava prêmio", diz Coutinho. Todas as sutilezas da expressão oral dos

personagens se perderam com a leitura das legendas, que eram mais de mil. “É um filme secreto, possível de ser entendido a fundo apenas no Brasil, e é por isso também que eu adoro ele”.

As dificuldades para a circulação do filme fora do país foram atribuídas principalmente à dificuldade de tradução das falas das personagens do filme, calcado na oralidade e mergulhado nos relatos sobre as experiências de religiosidade dos moradores da pequena comunidade do Parque da Cidade, no Rio de Janeiro. Ao refletir sobre sua trajetória em entrevistas, o diretor afirma que essas recusas serviram para reforçar suas escolhas por um cinema centrado na conversa. Nos projetos seguintes, Coutinho viria a explorar essa proposta, construindo um método próprio, como afirmam alguns estudiosos de sua obra (LINS, 2007; MATTOS, 2019; MAGER, 2020). A consolidação da carreira do diretor no documentário nos anos seguintes permitiria romper, ao menos em parte, a barreira da língua e alcançar os festivais estrangeiros. Ainda nos anos 2000, Coutinho receberia as primeiras homenagens fora do país, conforme veremos mais adiante.

JOGO DE CENA

Filme de 2007, *Jogo de Cena* foi recebido como nova guinada na já consagrada carreira de Coutinho. A mescla entre ficcional e documental, teatro e cinema, atrizes e personagens, presente na longa-metragem conferia novas camadas ao dispositivo do diretor, provocando reflexões sobre os limites do cinema documentário. A primeira exibição pública ocorreu no 35º Festival de Gramado, em agosto de 2007, em sessão *hors concours*. Nessa mesma edição, Coutinho foi o primeiro cineasta a receber o Kikito de Cristal pelo conjunto da

obra oferecido pelo festival. Sob a direção de José Carlos Avellar desde 2006, o evento, um dos mais longevos do país, passava por uma renovação. Em entrevista à Folha, Avellar afirmava: "A primeira exibição pública de "Jogo de Cena", novo filme de um realizador como Eduardo Coutinho, é a essência do que queremos para Gramado" (ARANTES, 2007, [n.p.]).

A fala de Avellar nos oferece um elemento para compreender a importância que ganhavam Coutinho e seu cinema naquele momento. *Jogo de Cena* seguiria pelos festivais. No início de outubro, o longa teve sua estreia em competições durante o Festival do Rio, recebendo elogios da crítica (VALENTE, 2007, [n.p.]). Em seguida, foi exibido na 31ª Mostra de Cinema de São Paulo, realizada entre o final de outubro e início de novembro. Ainda em novembro, foi escolhido para abrir o FórumDoc em Belo Horizonte e teve o lançamento comercial em salas de cinema. Foi eleito Melhor Filme de 2007 pela APCA (CRÍTICOS, 2007).

Fora do país, *Jogo de Cena* também teve repercussão favorável, circulando em diversos festivais no ano de 2008. Em fevereiro, recebeu o prêmio de Melhor Documentário no *Festival Internacional de Cine de Punta del Este*, no Uruguai. Em abril foi exibido na sessão de abertura do 10º Festival Independente de Cinema de Buenos Aires - BAFICI, estreando, em seguida, no *Tribeca Film Festival* em Nova Iorque. Em junho, venceu o Alhambra de Ouro de Melhor Filme no 2º *Festival Internacional de Cines del Sur*, em Granada, na Espanha. No IDFA, festival de documentários de Amsterdã, foi exibido, em novembro, na mostra *Reflecting Images: Masters*.

Jogo de Cena combinou, assim, o sucesso no país com a presença nos circuitos internacionais de festivais - além de *Santo Forte*, outros filmes do diretor dos anos 2000 como *Babilônia 2000* e *Edifício Master*,

também circularam em festivais fora do país. Considerado um marco não apenas para a obra do diretor, mas para o documentário nacional, em 2015, o filme foi incluído na 17a posição do ranking de 100 melhores filmes brasileiros da Associação Brasileira de Críticos de Cinema, junto com *Edifício Master* em 28o e *Cabra marcado para morrer*, o mais bem colocado dos documentários do diretor, na 4a posição.

Entre os agentes de construção dos cânones cinematográficos, vale ressaltar o papel dos festivais, como instâncias de reconhecimento e premiação, mas também de distribuição da visibilidade, elencando, entre outros aspectos, o papel da cobertura de imprensa nos eventos. As mostras e festivais adquiriram importância crescente para o audiovisual brasileiro desde os anos 1980, tornando-se também uma janela fundamental para o cinema documentário. Trabalhos recentes têm discutido o papel da curadoria promovendo memória, mas também apagamentos, assumindo o lugar político e histórico da elaboração dos programas de festivais (CESAR, 2020). Acompanhar esses três filmes nos seus caminhos pelos eventos audiovisuais permite levantar algumas questões sobre os eventos e seus circuitos, mas também sobre a trajetória de Coutinho e o documentário brasileiro no mesmo período. Continuaremos esse debate na seção seguinte.

COUTINHO NOS FESTIVAIS: CONVITES, DEBATES, CONVERSAS, MOSTRAS E HOMENAGENS

Em texto publicado na Revista Piauí sobre Jean-Claude Bernardet, Raquel Freire Zangrandi (2011) descreve o episódio da viagem para o Canadá que o crítico, professor e ensaísta realizou na companhia de Eduardo Coutinho, a convite da Cinemateca do Quebec. A ocasião era uma mostra sobre o cinema do cineasta brasileiro, com curadoria de

Bernardet, realizada em 2011. As situações inusitadas vividas pelos dois adquire tom de aventura no texto, com direito a cancelamentos de passagem e corridas pelo aeroporto. O cigarro, o medo de avião, a saúde debilitada, eram fatores limitantes para viagens internacionais; ainda assim, Coutinho esteve presente em algumas homenagens recebidas por festivais estrangeiros, particularmente nos seus últimos anos de vida.

Os festivais surgem, nessa seção, como locais em que se encontram diversos agentes dos mundos da arte do cinema, como estudiosos, realizadores e jornalistas. Destacamos, assim, a capacidade desses eventos de produzir diálogo e gerar encontros. Muitas parcerias do cinema têm nesses eventos efêmeros, porém regulares (HARBORD, 2016), seu ponto de início. Alguns dos importantes debates destrinchados em textos e livros se conectam a discussões em mesas organizadas e debates paralelos ao programa dos festivais. Observar essas interações nos permite perceber o estabelecimento de relações conectando os festivais, a crítica e a historiografia (VALLEJO, 2020a).

Além de cineasta selecionado e premiado em festivais, Coutinho marcou presença nos eventos audiovisuais brasileiros como público, júri e debatedor. Também foi um articulador em alguns momentos, indicando nomes de convidados e dando sugestões a organizadores de festivais conhecidos seus, como é o caso de sua relação com a *Mostra do Filme Etnográfico*, dirigida por Patrícia Monte-Mór⁷ e com o *É Tudo Verdade*, sob direção de Amir Labaki (2010). Segundo relato de João Moreira Salles, gravado em tributo a Coutinho organizado pela *Film*

⁷ Em entrevista realizada pela pesquisadora em novembro de 2021, Patrícia Monte-Mór menciona a presença e importância de Coutinho em diversas edições da *Mostra do Filme Etnográfico*. A relação do diretor com o *É Tudo Verdade* é mencionada pelo próprio Labaki (2010) em diferentes passagens do livro de comemoração de 15 anos do evento.

*Quarterly*⁸, o primeiro encontro entre os diretores aconteceu com a participação de ambos em um painel durante o Festival *É Tudo Verdade*, em 1999. Posteriormente, outros contatos fizeram com que Salles se tornasse produtor dos filmes de Coutinho, uma parceria essencial para o período mais produtivo do cineasta.

Coutinho foi, assim, figura presente nos festivais dedicados ao cinema documental. Na *Mostra do Filme Etnográfico*, participou de diversas edições: em 1996, foi um dos convidados da mesa “Perspectivas do cinema etnográfico”, junto com Jean Rouch, Pierre Perrault e André Parente; e na 8ª edição, ministrou um *workshop* sobre sua obra. No *É Tudo Verdade*, presidiu, em 1997, o júri da primeira mostra competitiva internacional na companhia da curadora e diretora do *Vue sur les Docs*, de Marselha, Brigitte Rubio, e da cineasta canadense Cynthia Scott. Em 2001, esteve em um almoço com o diretor Frederick Wiseman, convidado do festival daquele ano, oferecido por João Moreira Salles (Labaki, 2010, p.88). Ainda no *É Tudo Verdade*, foi debatedor durante a Conferência Internacional do Documentário de 2003, na mesa “O sujeito (extra)ordinário”, junto com Jorge Furtado e Ismail Xavier - o resultado da conversa pode ser conferido no livro *O cinema do real* (2005). Em 2006, esteve na mesa de abertura da Conferência do Documentário sobre Jean-Claude Bernardet com Carlos Augusto Calil, Amir Labaki e Kiko Goifman. O diretor ainda marcou presença no Fórumdoc, em Belo Horizonte, seus filmes abriram o evento nas edições de 1999, 2002, 2005 e 2007 (VALE, 2014, [n.p.]).

As primeiras homenagens e retrospectivas dedicadas ao cineasta aconteceram ainda nos anos 2000, período em que se consolidou como

⁸ Os vídeos podem ser acessados no site da Film Quaterly, disponível em: <<https://filmquarterly.org/2016/06/03/tribute-to-eduardo-coutinho/>>.

documentarista. Alguns desses destaques recebidos por Coutinho foram citados anteriormente, mas ampliaremos esse levantamento nas páginas a seguir. Nos últimos anos de vida do diretor, o reconhecimento foi maior, garantindo uma circulação dos filmes em diversos eventos no Brasil e no exterior, o que colaborou para a divulgação e preservação da obra do cineasta brasileiro, a exemplo da restauração de *Cabra marcado para morrer*. A presença nos eventos se fez acompanhar de cobertura da imprensa e atenção de pesquisadores e públicos diversos. Em um levantamento não exaustivo, tentamos estabelecer uma linha do tempo com as principais homenagens rendidas a Eduardo Coutinho, a maioria delas acompanhadas de mostras de caráter retrospectivo.

Assim, começamos com a já citada mostra de 1999 no Fórumdoc, em Belo Horizonte, com 4 obras. Em 2001, a também já mencionada homenagem da Mostra do Filme Etnográfico, no Rio de Janeiro, desta vez com seis filmes, entre documentário e ficção. O ano de 2003 seria momento de duas retrospectivas. No Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo, estreou de 4 a 15 de outubro a primeira mostra abrangente do diretor no país (MATTOS, 2019, p.339), parte de uma série denominada Mostra Diretores Brasileiros. Com 17 obras, o programa teve curadoria de Cláudia Mesquita e Leandro Saraiva e contou com a publicação de um catálogo. Além das obras, foram organizados um encontro com a presença de Coutinho e dois debates com a participação de professores e críticos - da Universidade de São Paulo, Henri Gervaiseau e Ismail Xavier, e da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Consuelo Lins e Regina Novaes (Retrospectiva, 2003, [n.p.]). Embora não tenha sido organizada por um festival, essa mostra se destaca pela sua abrangência e pela relação dos curadores com outros eventos, marcadamente com o Fórumdoc.

Pioneira fora do país, a segunda retrospectiva de 2003 fez parte do programa do 7º Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, em Portugal, com mostra de filmes acompanhada do lançamento do livro *O homem que caiu na real*, do jornalista Carlos Alberto Mattos (2003). A obra editada pelo festival português apresentava o primeiro mergulho abrangente na cinematografia de Coutinho, conforme descrição do autor na introdução:

Este livro, em boa hora editora pelo Festival de Cinema Brasileiro de Santa Maria da Feira, é uma iniciativa de dividir com o público português um pensamento exigente e maduro sobre o mundo e o cinema. Uma biofilmografia e uma revisão crítica dos seus principais filmes, seguida de uma extensa entrevista com Eduardo Coutinho é o que se contém nestas páginas. Fora delas, no extra-quadro, está o nosso desejo de que o principal aconteça: que os seus filmes também possam ser desfrutados deste lado do Atlântico (MATTOS, 2003, p.11).

No ano seguinte, merece menção o lançamento de outro livro, *Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*, da professora e cineasta Consuelo Lins (2004), durante o festival *É Tudo Verdade*. Diferente da obra de Mattos, a abordagem de Consuelo Lins combina uma leitura temporal da trajetória do diretor e seus filmes em diferentes formatos, com uma reflexão apoiada em teóricos do cinema. Enquanto a obra de Mattos trazia um panorama amplo, incluindo o percurso do diretor pela ficção, Lins opta por se dedicar aos filmes documentais, elegendo entre eles os mais relevantes, seguindo, para isso, uma seleção do próprio Coutinho. Essas duas obras foram os primeiros livros publicados totalmente dedicados ao cinema do cineasta em português e tiveram grande importância para as pesquisas posteriores sobre o diretor. Destacamos os festivais como lócus de lançamento de obras, mas

também como editores e promotores de publicações de cunho mais ou menos reflexivo, atuando de diversas formas como agentes nos processos de elaboração da história do cinema (VALLEJO, 2020a). Outras obras lançadas em eventos com o apoio direto, ou não, de sua organização, serão citadas ao longo da presente seção.

Em 2009, dois anos após receber o Kikito de Cristal pelo conjunto da obra em Gramado, foi homenageado com uma retrospectiva no *MomA*, em Nova Iorque, em que foram selecionados oito filmes, incluindo a estreia mundial de *Moscou (Moscow)* (2009). Em 2011, foi a vez do IDFA, em Amsterdam, entre os mais proeminentes eventos de documentários no mundo, dedicar uma retrospectiva ao diretor, integrada a um programa com documentários brasileiros, ambos sob curadoria do diretor do *É Tudo Verdade*, Amir Labaki. *Santo Forte (The mighty spirit)*, *Edifício Master (Master, a Copacabana building)*, *Peões (Metal workers)* e *Jogo de Cena (Playing)* foram os filmes selecionados, a mesma edição contou com a *première* internacional de *As Canções* na competição de longa-metragem.

No Brasil, em dezembro de 2011, o filme *Coutinho Repórter* (2010), de Rená Tardin, foi selecionado para a mostra competitiva do recém-criado *Cachoeiradoc*, evento dedicado ao documentário então em sua segunda edição. Três anos depois, na 5ª edição do evento, em 2014, já após a morte do diretor, *Cabra marcado para morrer* seria escolhido como filme de abertura da programação. Em 2012, no *É Tudo Verdade*, o diretor foi homenageado pela Retrospectiva Nacional, com o título *Coutinho - o caminho até o Cabra*. Com texto do catálogo assinado pelo diretor do evento, Amir Labaki, a mostra se concentrou na produção documental anterior aos anos 1980, particularmente os filmes realizados para o programa *Globo Repórter*. A Retrospectiva exibiu ainda

Coutinho Repórter (2010), de Rená Tardin, e *Crônica de um verão* (1961), de Jean Rouch e Edgar Morin, estabelecendo um elo entre a obra inaugural do cinema verdade na França e o *Cabra* (1984).

Realizada fora do país, uma segunda retrospectiva aconteceu em 2012 durante o Edoc, festival de cinema documentário no Equador, combinando a exibição de filmes e o lançamento de um livro. Pioneira em língua espanhola, a obra *El Otro Cine de Eduardo Coutinho*, organizada por Cláudia Mesquita e María Campaña Ramia, e editada pelo próprio Edoc, compilou uma série de ensaios sobre o cinema do diretor publicados originalmente em português, além de apresentar uma entrevista inédita e apêndices informativos (RAMIA, 2012, [n.p.]). Na introdução da entrevista, Ramia fala sobre a experiência de curadoria da mostra e os laços do festival Equatoriano com a obra do diretor brasileiro:

Há doze anos acontece em várias cidades do Equador o festival internacional de cinema documentário Encuentros del Otro Cine (Edoc). [...] No decorrer desses anos o Edoc apresentou centenas de filmes. O cinema do Brasil sempre ocupou um lugar especial no Edoc, especialmente a obra de Eduardo Coutinho, desde que na terceira edição *Edifício Master* deixou uma marca memorável na audiência equatoriana. Durante anos nos acompanhou o sonho de apresentar uma retrospectiva de seu trabalho, que finalmente se concretizou em 2012, após várias tentativas. A mostra reuniu nove de seus filmes mais representativos: *Cabra marcado para morrer* (1964-84), *Boca de lixo* (1992), *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004), *O fim e o princípio* (2005), *Jogo de cena* (2007), *Moscou* (2009), e *As canções* (2011). (OHATA, 2013, p.307-308).

O relato da curadora assinala alguns aspectos da organização de retrospectivas, como a dificuldade de concretizar projetos, seja pelo estado de conservação das obras, pelos entraves nas negociações de

liberação de direitos ou pela viabilidade técnica para exibição das mesmas.

O ano de 2013 seria também intenso em termos dos tributos e convites recebidos pelo diretor, a começar pelo convite para integrar a Academia de Artes e Ciências de Hollywood. Nesse ano também recebeu homenagens na Espanha, do Museu Reina Sofía - onde ministrou uma Masterclass em 22 de fevereiro - e do Festival de Pamplona. Trechos de falas do diretor gravadas durante a estadia podem ser consultados no site da instituição. Em julho do mesmo ano, participou como convidado da Feira Literária de Paraty, no estado do Rio de Janeiro, dividindo uma mesa com o documentarista e crítico Eduardo Scorel. Ainda em 2013, a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo realizou uma retrospectiva extensa da obra de Coutinho, com filmes ficcionais e documentários, cobrindo todos os períodos de sua carreira no cinema. Com a presença do diretor, foi lançado durante o evento o livro *Eduardo Coutinho*, organizado por Milton Ohata (2013), com textos, inéditos e reeditados, do próprio diretor e sobre seu cinema, além de diversas entrevistas.

Em fevereiro de 2014, durante o processo de produção de um filme em que conversava com jovens, Coutinho faleceu de forma trágica em seu apartamento, no Rio de Janeiro. O longa, concluído por Jordana Berg e João Moreira Salles, foi intitulado *Últimas conversas* (2015) e estreou no *É Tudo Verdade* em 2015. A morte do diretor brasileiro foi lembrada na cerimônia do Oscar, no início de março de 2014. Em festivais, recebeu tributos no *Cinéma du Réel* de 2014, com uma retrospectiva, e no Festival de Brasília no mesmo ano. Em 2017, dois eventos latino-americanos, o *Ambulante* no México e o *FICCI* - Festival de Cartagena na Colômbia,

renderam homenagens ao diretor brasileiro, ambos apresentando mostras com oito filmes cada.

É possível identificar algumas características das mostras dedicadas à cinematografia de Coutinho elencadas nessa seção do texto. Observamos um crescente interesse pela obra do cineasta desde as primeiras homenagens em finais dos anos 1990. Em relação à curadoria dos filmes, encontramos abordagens voltadas para o documentário ou seleções mais amplas, incluindo a passagem do diretor pela ficção. Ainda no que tange às obras, as retrospectivas também se diferenciam pela presença ou não dos filmes de média-metragem, vídeos institucionais e outros trabalhos “menores” do diretor. Diferentes perfis de eventos estiveram envolvidos na organização dessas retrospectivas, desde festivais generalistas, como a Mostra de Cinema de São Paulo, no Brasil, com maior presença dos festivais dedicados ao documentário, como o *É Tudo Verdade*, o *IDFA* e o *Cinéma du Réel*.

A maior parte das mostras pesquisadas, particularmente as estrangeiras, privilegiaram os documentários de longa-metragem do cineasta em suas homenagens. Ainda que lembremos a importância de aspectos como a conservação das obras e o tipo de festival para a definição curatorial das retrospectivas, a predominância do longa-metragem diz muito sobre os processos de formação dos cânones, mesmo para o documentário. As últimas décadas representam um momento de afirmação desse regime cinematográfico, sendo os festivais especializados um dos aspectos dessa transformação de estatuto, como assinala Vallejo (2020b), lembrando a valorização do longa como uma das características do período.

É interessante notar os discursos de memória que sustentam cada mostra, presentes nos textos dos catálogos dos festivais, justificando as

inclusões e exclusões de determinadas obras, segundo sua relevância na trajetória do diretor. As seleções mais ampliadas acontecem nos eventos brasileiros, o que pode ser explicado em parte pela facilidade de acesso aos filmes, mas também pelo desenvolvimento de estudos dedicados à cinematografia do diretor, assinalando um cenário de trocas entre os eventos e a pesquisa. As retrospectivas estrangeiras assumem, independente de seu escopo, uma função de apresentação ao público de um dado país às obras de um cineasta brasileiro, muitas vezes pouco conhecido dessas audiências, enquanto a publicação de livros e catálogos oferece informações que situam os gestos curatoriais das mostras e localizam os filmes exibidos.

Diversas temáticas, entre elas a própria diversidade linguística nos festivais (VALLEJO, WINTON, 2020), podem ser levantadas a partir dos caminhos percorridos pelos filmes nos circuitos festivais. De modo geral, a realização de mostras permitiu a Coutinho circular pelos festivais, mas principalmente conferiu visibilidade a seus filmes, possibilitando sua exibição em diferentes lugares no Brasil e no mundo, apesar das dificuldades na recepção de seu documentário de conversa.

Plataformas de visibilidade, a presença em festivais⁹ foi entendida por Eduardo Coutinho como estratégia para escapar à censura nos anos 1980 e para viabilizar as obras do cineasta no interior do país, como foi possível notar no decorrer do texto. Foi possível observar, ainda, relações de outra ordem tecidas com os eventos dedicados ao documentário, sobretudo aqueles surgidos nos anos 1990, com os quais o diretor estabelece trocas intelectuais, simbólicas e afetivas. Não se trata, contudo, de estabelecer uma conexão simples de causa e efeito

⁹ Não devemos descartar o papel das equipes de produção e distribuição, para o que a relação com João Moreira Salles, e a Videofilmes, será fundamental a partir dos anos 2000.

entre a presença nos eventos e a consolidação de Coutinho como documentarista. Mais frutífero parece ser observar como o processo de reconhecimento da obra do diretor se constrói também, entre outros espaços da cultura audiovisual, nos festivais. Ou seja, trata-se de observar as múltiplas teias que ligam os eventos, os sujeitos que dele participam, os filmes com a formação dos cânones e as escritas da história do cinema (VALLEJO, 2020a).

CONCLUSÃO

Eduardo Coutinho nos deixou em 2014 com uma carreira consolidada no cinema como documentarista, alcançando destaque nacional e internacional desde o lançamento de *Cabra marcado para morrer* (1984), e sobretudo a partir de *Santo Forte*. A trajetória do diretor e o processo de reconhecimento de sua obra encontram nos festivais audiovisuais espaços de reconhecimento relevantes para a afirmação de seu modo particular de filmar. Na última década de vida, Coutinho foi homenageado em diversos eventos e mostras, no Brasil e no exterior, que exibiram retrospectivas de seus filmes e impulsionaram a conservação de sua obra. O cineasta também foi presença constante e figura de articulação nos festivais, particularmente aqueles dedicados ao documentário e ao cinema etnográfico, surgidos a partir dos anos 1990.

Cabra marcado para morrer, em meados dos anos 1980, *Santo Forte*, no final dos anos 1990, e *Jogo de Cena*, na segunda metade dos anos 2000, representam momentos de grande visibilidade da obra de Coutinho nos festivais, acompanhados de recepção crítica largamente favorável. O período que se segue a *Santo Forte* envolve a realização das primeiras

retrospectivas e a publicação dos primeiros livros sobre o cinema de Coutinho, lançados durante festivais, ou mesmo com o apoio dos eventos. Entre *Jogo de Cena* e a morte do diretor, são realizadas diversas homenagens fora do país. No Brasil, os festivais organizam retrospectivas completas e *Cabra marcado para morrer* é restaurado, sendo lançado em DVD em 2014, pouco tempo após a morte do diretor.

Ulpiano Meneses (2003, p.28) sugere que devemos "tomar a imagem como um enunciado, que só se apreende na fala, em situação". Nossa abordagem parte dessa premissa, ao propor observar a trajetória de filmes de Coutinho em festivais cinematográficos. Entendemos que os festivais são um dos locais que compõem a vida social dos filmes, configurando experiências temporais e espaciais relevantes para o percurso desses objetos nas sociedades contemporâneas. Os eventos audiovisuais são percebidos, assim, como espaços nos quais relações sociais são travadas, tecendo conexões importantes para a definição do que entendemos por cinema e sua(s) história (s). Esperamos que esse capítulo inspire outras viagens pelo cinema de Coutinho, que segue nos dirigindo questões, bem como possa estimular pesquisas sobre o documentário brasileiro, os festivais audiovisuais e sua relação com a história.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, S. Coutinho inédito é atração de Gramado. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 11 ago. 2007. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1108200731.htm>>.

CESAR, A. Conviver com o cinema: curadoria e programação como intervenção na história. In: CESAR, A. et al. (org.). **Desaguar em cinema**: documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc. Salvador: EDUFA, 2020, p.137-155.

CORRÊA, P. L. **Panorama dos Festivais/Mostras Audiovisuais Brasileiros** - edição 2020. São Paulo, 2021. Disponível em: <<https://linktr.ee/estudosfestivais>>.

Críticos paulistas elegem Jogo de cena melhor de 2007. **O Globo**, 12 dez. 2007. Disponível em:<<https://oglobo.globo.com/cultura/criticos-paulistas-elegem-jogo-de-cena-melhor-de-2007-4134024>>.

DE VALCK, M. **Film festivals: from european geopolitics to global cinophilia**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.

SCOREL, E. Triunfo e tormento. **Revista Piauí**, jul. 2013. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/triunfo-e-tormento/>>.

LABAKI, A. **É tudo cinema**: 15 anos de É Tudo Verdade. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010

____; MOURÃO, M. D. (Orgs.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

LINS, C. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2004.

MACHADO, P. Imagens que faltam, imagens que restam: a tortura em Cabra marcado para morrer. **Significação**, v.42. n.44, 2015, p.271-293.

MATTOS, C. A. **Sete faces de Eduardo Coutinho**. São Paulo: Boitempo/Itaú Cultural/ Instituto Moreira Salles, 2019.

____. **O homem que caiu na real**. Santa Maria da Feira, Portugal: Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, 2003.

MENESES, U. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, v.23, n.45. 2003, p.11-36.

OHATA, M. (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

QUEIROZ, A. L. F. **Cabra marcado para morrer**: da história do Cabra à história do filme. 2005. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

RAMIA, M. C. El otro cine de Eduardo Coutinho. **Los ensayos de Archibaldo**. 9 maio 2012. Disponível em: <<http://archibaldodelacruz.blogspot.com/2012/05/salido-del-horno.html>>.

Retrospectiva da obra de Eduardo Coutinho começa sexta no CCBB. **Folha de S. Paulo**, 2 out. 2003. Folha online. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u37369.shtml>>.

Seis longas selecionados para o Festival de Gramado. **Jornal de Caxias**, 18 mar. 1985. Edição 629. Cinema, p.19. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/882470/19900>>.

VALE, G. C. Não se pode morrer em Moscou. In: **forumdoc.bh.2014**: 18º Festival do filme documentário e etnográfico – fórum de antropologia e cinema. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2014. Disponível em: <<https://www.forumdoc.org.br/ensaios/nao-se-pode-morrer-em-moscou>>.

VALENTE, E. Notas e dicas da programação do Festival do Rio. **Cinética**. 4 out. 2007. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/blocofestrio07.htm>>.

VALLEJO, A. Rethinking the canon: the role of film festivals in shaping film history. **Studies in European Cinema**. v. 17 (2), 2020a, p.01-15.

_____. Introduction to Part II, Vol. 1: Mapping the History of Documentary Film Festivals. In: _____. WINTON, E. (Orgs.). **Documentary Film Festivals** v.1. Switzerland: Frame Film Festival, 2020b, p.63-76.

_____; WINTON, E. (Orgs.). **Documentary Film Festivals** v.1. Switzerland: Frame Film Festival, 2020.

ZANGRANDI, R. F. Autoficções de uma pessoa laboratório. **Revista Piauí**. Set. 2011. Edição 60. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/autoficcoes-de-uma-pessoa-laboratorio/>>.

INTERNET

ABBACINE - Associação Brasileira de Críticos de Cinema - Ranking 100 melhores filmes: <https://abracine.org/2015/11/27/abracine-organiza-ranking-dos-100-melhores-filmes-brasileiros/>

BAFICI - Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires - Catálogo 2008:
https://www.google.com.br/books/edition/Catálogo_BAFICI_2008/UzFM5fUa6EkC?hl=pt-BR&gbpv=1

Cachoeiradoc - Edição 2014: https://cachoeiradoc.com.br/2014/?page_id=286

Cinéma du Réel - Arquivos: <https://archivescinereel.bpi.fr/index.php?urlaction=docListe>

Cinemateca Brasileira - Base de dados Filmografia Brasileira <http://cinemateca.org.br/filmografia-brasileira/>

FICCI - Festival Internacional de Cine de Cartagena de Índias - Retrospectiva 2017:
http://www.lbv.co/velvet_voice/boletin_ficci/57ficci/com019_retrospectivas.html

Fórumdoc - Festival do Filme Documentário e Etnográfico - Catálogo 1999:
<https://issuu.com/forumdoc/docs/forumdoc1999>

IDFA - *International Documentary Film Festival Amsterdam* - Catálogo 2011:
https://issuu.com/idfa/docs/catalogus_idfa2011_compleet_lr

MoMA - *Museum of Modern Art* - Multimídia - Pesquisa Eduardo Coutinho:
<https://www.moma.org/search/?query=eduardo+coutinho>

Mostra Internacional de Cinema de São Paulo - 37ª edição - Retrospectiva Eduardo Coutinho: http://43.mostra.org/br/arquivo_interno/37-37a.-MOSTRA

MUBI - pesquisa Eduardo Coutinho: <https://mubi.com/search/films?query=Eduardo%20Coutinho>

Museu Reina Sofia - Multimídia - Retrospectiva Eduardo Coutinho:
<https://www.museoreinasofia.es/en/activities/eduardo-coutinho-retrospective>

Tribeca Film Festival - edição 2008: <https://tribecafilm.com/films/512ce7bd1c7d76e046000dd7-playing>

9

REFLEXÃO SOBRE A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E SEU PAPEL NA DINÂMICA SOCIAL: UM PASSEIO POR *EDIFÍCIO MASTER*

Hebe Vetter Cardoso

APRESENTAÇÃO

A identificação e compreensão da experiência estética imbricada na dinâmica social é um exercício de renovação da percepção e de articulação do sujeito com o social. Para esse exercício, a estética é tida como apercepção sensível, que afeta o pensamento do receptor e se complexifica como reflexão filosófica. A estética é, pois, visualizada sob o ponto de vista da recepção, sendo definidos vínculos entre ética e estética, o que pressupõe o espectador como coprodutor do objeto estético. Isso remete à experiência sensível que se estabelece entre o objeto estético e o sujeito afetado por ele, localizando-a no universo cotidiano. Ao assinalar o lugar da experiência sensível, se desenvolve a discussão sobre a natureza simbólica da representação social e suas conexões com o mundo “real”. Essa relação admite a sincronia entre a experiência estética, que é simbólica, com a prática cotidiana.

Esse exercício pode se dar, entre outros, por meio da linguagem fílmica. O filme que dá corpo a essa reflexão é o documentário *Edifício Master* (2002), do cineasta Eduardo Coutinho, que mostra o cotidiano de moradores do prédio com o mesmo nome, em Copacabana, no Rio de Janeiro. As personagens moradoras do prédio têm particularidades que podem remeter a uma generalização sociológica, mas é a singularidade

delas que é o foco do texto fílmico. *Edifício Master* é analisado de forma análoga a proposta fílmica de Coutinho, visto de dentro, de perto, como um universo complexo e plural, na sua relação com seu contexto.

FILME DOCUMENTÁRIO

Nas manifestações cinematográficas, a diferenciação entre os gêneros ficção e documentário ocorre mais por uma questão de identificação, do que propriamente pelo antagonismo no tratamento de suas temáticas. Sobre isso, Aumont (2011) afirma que qualquer filme é um filme de ficção, mesmo um documentário. Tendo em vista que um filme é um significante, portanto, uma representação e não a coisa em si, e nele é apresentado um sujeito transformado em personagem, ele, o filme, é fictício, mesmo que seja um documentário. Ademais, a cena mostrada está ausente no tempo e no espaço, ela já aconteceu, em outro lugar que não na tela do cinema, e está ali transformada em objeto de fruição, ao alcance do imaginário.

Visto por outro ângulo, Nichols (2012) diz que qualquer filme é um documentário, mesmo a mais extravagante ficção. A ficção como se conhece genericamente, segundo o autor, são documentários de satisfação de desejos, ou seja, documentam e tornam visíveis os frutos da imaginação (sonhos, pesadelos, terrores), oferecem mundos de possibilidades infinitas. Assim, tanto a ficção, quanto o documentário pedem que se acredite neles enquanto “histórias verdadeiras”. No caso do documentário, por mais verdadeiro que se apresente, também é ficção, por inserir-se no mundo pela representação.

UM DOCUMENTARISTA DO COTIDIANO

O cinema de Eduardo Coutinho se volta para o registro do cotidiano, que é apresentado ao espectador por uma personagem, construída por meio do que ela fala, pelo protagonismo que lhe é oferecido, enquanto fala, e o encontro próximo com o diretor. Esse conjunto confere expressividade à obra de Coutinho. O termo expressividade, segundo Jacques Aumont (2000), a partir de sua etimologia significa “espremer”, forçar algo a sair. Pode-se, assim, dizer que, pela proximidade de Coutinho com seu interlocutor e pela prioridade que é dada à fala do sujeito, esse estaria sendo desafiado a expor-se. A circunstância de estar consensualmente sozinho, em frente a uma câmera e a um estranho que, ao mesmo tempo pressiona e acolhe o sujeito que fala, cria a cumplicidade necessária para um momento quase confessional.

Coutinho se compromete com o sujeito e se responsabiliza pela personagem na elaboração estética da narrativa, “espremendo” uma experiência que é servida ao espectador. Esse é o flagrante no qual a representação poética converte o agir e o padecer¹ cotidianos, em poema audiovisual. A poética, no sentido do fazer do artista, se dá na relação entre o diretor e o sujeito personagem, mas se dá, também, no fazer do receptor, que elabora o significado da obra, completando suas lacunas. A experiência do espectador diante do agir e do padecer do sujeito personagem é catártica e humanizadora, acomodando-se como repertório imaginário. O repertório indexado ao imaginário é, também, a possibilidade de outras narrativas e da reinvenção dos narradores.

¹ Paul Ricoeur (2010, p.83) diz: “a poética transpõe em poema o agir e o padecer humanos”, com isso referencia a compreensão das ações e das paixões implícita na poética.

O escritor Walter Benjamin (2012) prenuncia que o fim da narração e o declínio da experiência são inseparáveis, e talvez esse pressentimento de um fim, da morte da narrativa, legitime a narração ímpar de Eduardo Coutinho², que passa necessariamente pela alteridade, pela escuta, pela incompletude do dizer, pela incapacidade de recuperar o passado e pela imponderabilidade do presente da narrativa. Para Benjamin (2012), morrer e narrar têm entre si laços importantes. A morte é a permissão para tudo o que o narrador está prestes a contar e, dessa forma, no documentário de Coutinho, é a morte do sujeito, que se transforma em personagem em frente à câmera, que o autoriza a criar-se como tal. Já a finitude da personagem, isto é, sua morte é definida pelo final do documentário, que, entretanto, permite ao sujeito entrevistado, que deu vida à personagem, recriar-se a partir do narrado. Coutinho também é narrador no documentário que chega ao espectador, e, nessa narrativa, ele estabelece uma relação com o outro no sentido de apropriar-se da narrativa dele ao legitimá-la estética e socialmente.

Benjamin afirma: “o grande narrador tem sempre suas raízes no povo” (2012, p.231). É plausível afirmar que a opção de Coutinho por ouvir as pessoas e apresentar dignamente suas experiências o coloque na categoria de grande narrador, e a importância que ele dá ao conjunto das experiências sociais liberta-o do julgamento das experiências individuais, transformando o que seria obstáculo, em pluralidade de conteúdo. A matéria prima da arte de Eduardo Coutinho é a narrativa ordinária, e suas ferramentas artesanais de produção de conteúdo são a

² Os escritos de Walter Benjamin muitas vezes ofereceram elementos para as reflexões de Coutinho. Neles, o cineasta encontrava acolhimento para algumas de suas inquietações e, também, provocações para a sua prática. Busca-se na mesma fonte subsídios que possam qualificar a análise do trabalho de Coutinho.

pergunta e o tempo de escuta. O registro disso é relativo ao processo de instauração do objeto estético, que se constrói a partir de fragmentos do cotidiano de um sujeito e documenta uma personagem que se cria, enquanto fala: “Ah, eu tenho fascinação, e tá um pouco nos filmes, ou não tá, por tudo que é inacabado, por tudo que é impuro, por tudo que é imperfeito, que é precário, entendeu?!” (COUTINHO, 2015, 00:57:33).

Na condição de inacabados e abertos, os documentários de Coutinho apresentam uma narrativa viva, orgânica, gestual, em que a imagem não é apresentada para provar o que está sendo narrado. A narrativa é viva, porque nela a expressividade do corpo tem força e empatia, o que torna a sua presença, enquanto imagem, imprescindível. A narrativa é orgânica porque, na imagem, aflora a precariedade da experiência contida na riqueza da palavra. E é gestual, porque a dinâmica paradoxal do conjunto, do que é narrado e do que é mostrado, aciona a participação do espectador.

Segundo Benjamin (2012), Marcel Proust, em suas narrativas, joga com a imaginação, fazendo com que as histórias narradas se tornem interessantes por fazerem o receptor crer ser parte daquele contexto. Em seus documentários, Coutinho é o provocador da imaginação, tanto do sujeito- personagem, quanto do espectador. Assim, pela empatia com o ordinário, o diretor-narrador se vê no sujeito-personagem e o receptor se vê na imagem, naquilo que ela representa para si. Essa simbiose coincide com a experiência estética. Benjamin (2012) faz uma analogia para explicar o que chama de “sonhos habituais”, aqui entendidos como imaginários, que se transformam quando narrados

[...] a meia, que, quando enrolada na gaveta de roupas, tem a estrutura do mundo dos sonhos, sendo ao mesmo tempo “bolsa” e “conteúdo”. E, assim como as crianças não se cansam de transformar, com um só gesto, a bolsa e

o que está dentro dela numa terceira coisa - a meia -assim também Proust não se cansava de esvaziar com um só gesto o manequim, o Eu, para evocar sempre de novo o terceiro elemento: a imagem. (BENJAMIN, 2012, p.41)

É no gesto, no fazer poético, próprio do cinema, que Coutinho transforma o sujeito e personagem em imagem, ou seja, forma e conteúdo em favor de uma experiência estética. A imagem documental de Coutinho se constrói entre a palavra e o gesto da personagem, que se afirma enquanto é narrada pelo sujeito. Por sua vez, a experiência narrada, embora seja semelhante à experiência vivida, não é, assim como aquela, plenamente acessível.

Felipe Bragança (2008, p.09) diz que as personagens não ficcionais de Coutinho, “não são pessoas reais a serem desveladas, são, sim, duplos fabulares”, ou seja, a pessoa, mais a personagem criada ao narrar, que fazem o filme junto com o diretor. Essas três entidades situadas em um cenário enxuto fazem a densidade da narrativa contrastar com a austeridade formal do objeto fílmico, transformando o acontecimento finito da esfera do vivido, no ilimitado da narrativa. Dessa forma, a experiência narrada e a partilha dessa experiência são desencadeadas a partir da figura do narrador.

Ao se pensar em narração, inevitavelmente, encontra-se a palavra. Ela foi matéria-prima e encantamento para Coutinho, que a pensava a partir de Benjamin e sua teoria sobre a queda da língua adâmica. Essa, seria uma linguagem primeira, que ao dar nomes pronunciava a verdade das coisas e que, a partir da expulsão de Adão do paraíso, as palavras não transmitiram mais a essência das coisas, ou seja, a palavra não é a coisa. Essa teoria coloca-se como um problema ideológico para Coutinho, que, em sua entrevista a Carlos Nader (2015), falou sobre o quanto a inadequação entre a palavra e a coisa enlouquece as pessoas.

Ele exemplifica, mostrando que tal incongruência em situações cotidianas, provoca desde brigas na feira a assassinatos. Nader (2015) considera que Coutinho se desvencilhou do problema ideológico apresentado por Benjamin, compreendendo o narrador e compreendendo-se como narrador a partir da relação entre o ser linguístico e o ser biológico, o verbo e o corpo, portanto, a palavra e a imagem. O cinema de Eduardo Coutinho revela, justamente, o desejo de aproximar a palavra da coisa, reunindo o narrador, a palavra e a imagem que narra, sob a égide da personagem documental.

A experiência está implícita no cotidiano, à espera de ser aproveitada por um narrador que incorpore e ressignifique a personificação dos tipos arcaicos de narradores, descritos por Benjamin. Segundo o autor, o primeiro tipo é o viajante, o marinheiro, que traz na narrativa, a distância espacial, é aquele que vem de longe, que tem muito para contar; o segundo tipo é o camponês sedentário que expõe, na narrativa, a distância temporal, sendo aquele que conhece histórias e tradições. A reciprocidade entre os dois tipos de narradores suscitou a associação do conhecimento de terras distantes, ao passado recolhido. A associação dessa tipologia é um exercício de alteridade e, com isso, a narrativa permite partilhar a experiência vivida. Eduardo Coutinho, leitor de Benjamin (2012, p. 214-215), talvez tenha encarnado e articulado o “camponês sedentário” e o “marinheiro comerciante” e tenha se colocado em diálogo com a diversidade de narradores com quem se propôs fazer contato. Desses encontros, provocados pelo interesse de Coutinho pelo Outro, legitimou-se a experiência social de personagens comuns, que até então, tampouco se entendiam como narradores.

Edifício Master faz parte da terceira fase da trajetória cinematográfica de Coutinho, que é denominada por Bezerra (2014) de “documentário de personagem”. Ela manifesta um certo modo de fazer, um conjunto de procedimentos, um método. Nessa fase, Coutinho considera o método como uma prisão que liberta e sua substância é a imagem do narrador e a palavra, que se complementam ou se desmentem. Ele diz: “Eu tenho que ter uma regra. A diferença é a seguinte, é a prisão que você escolheu. E o fato de você escolher sua prisão te dá uma liberdade absoluta [...]” (COUTINHO, 2015, 00:05:15)

Nessa fase, impõe-se o Coutinho entrevistador, que transforma pessoas em personagens. A ausência de um tema ou seu enfraquecimento abre espaço para o diálogo e este para o aparecimento do narrador, que é também a personagem. Não importa se o narrado é verdadeiro, mas a verdade com a qual é narrado, já que na estética coutiniana o documentário tem como tema exatamente a impossibilidade de se chegar ao real (BRAGANÇA, 2008).

Segundo Coutinho (OHATA, 2013), *Edifício Master* não foi realizado com cunho sociológico, embora parta de um espaço geográfico e apresente características sociais específicas (país, cidade, bairro, prédio e moradores). Assim, embora o prédio tenha particularidades que poderiam aludir a uma generalização sociológica, o foco são as pessoas, o diálogo com o outro. Coutinho não se interessava em procurar alguma verdade subjacente à conversa, mas, sim, procurar vestígios do imaginário das pessoas. Buscava a contingência de uma verdade subjetiva e, portanto, imaginária, oriunda do que ele descreveu como: “uma mistura do que ela (a pessoa) é, o que ela pensa que é, e o modo

como ela quer ser vista”³, ou seja, é uma representação, que tensiona o sujeito, a personagem e o espectador.

Há um pensamento crítico em torno da obra de Coutinho, que aborda diferentes aspectos de sua constituição formal e de conteúdo, assim como de sua abrangência estética. Esse conjunto de posicionamentos revela o estilo da obra de Eduardo Coutinho, que é reconhecido e legitimado pelos críticos. Assim, ela pode ser discutida a partir de referenciais teóricos apontados nas reflexões do próprio Coutinho e de seus interlocutores, como também, com base em estudos de cunho sociológico, estético e simbólico, no que se refere à função social da arte.

A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA COMO POSSIBILIDADE DE EXPANSÃO DO PRESENTE

Assim como Eduardo Coutinho prefere a verdade com que um fato é narrado, em detrimento da verdade do fato em si, Jorge Larrosa (2016), inicia seu livro *Tremores*, preferindo a experiência⁴ à verdade, para dar sentido a escrita. A relevância dada à experiência torna oportuno explorá-la enquanto palavra e enquanto significação. Segundo Larrosa, esta abordagem decorre de uma perspectiva existencial e estética, pois, considera a palavra ou a linguagem como produtora de sentido e não como mero instrumento de comunicação. É por meio da palavra que o homem dá sentido ao que ele é e ao que lhe acontece. Com efeito, Larrosa (2016, p.18) afirma que *experiência* é o que “nos passa”, “nos acontece”,

³ Fonte: CARTA CAPITAL. A força bruta da palavra: Eduardo Coutinho recria seu próprio método no filme *Jogo de Cena*. São Paulo: Editora Confiança, Ano XIV, n.469, 07 nov. 2007, p.60

⁴ Recorre-se a Jorge Larrosa (2016) a fim de compreender o que é a experiência. A abordagem trazida por ele é a da educação, o que parece adequado, quando problematizado em um programa de Pós-graduação acadêmico e interdisciplinar.

“nos toca”, não o que se passa, o que acontece ou o que toca. Entretanto, de certa forma, tudo o que se passa, está organizado para que nada “nos aconteça”, havendo uma espécie de “proteção” ou de “vacina” contra a experiência, tornando-a cada vez mais rara. Assim como Larrosa explora a palavra experiência, aqui propõe-se explorar a experiência estética, para, então, abarcar seu papel social.

Susanne Langer (2011) fala sobre a obra de arte como um símbolo criado por seu autor, mas, ao mesmo tempo, criado para outras pessoas, um público, mesmo que hipotético. Segundo a autora, isso explicita que, em sua essência, a arte traz a intenção social: estar em relação com o Outro. Esse Outro, o espectador, frui a obra a partir do ponto de vista da recepção e a esse ato dá-se o nome de experiência estética. A autora refere-se à experiência estética, como “emoção estética”⁵, que ela define como sendo uma emoção real induzida pela contemplação do objeto estético. Esta “emoção estética”, não está expressa na obra, mas pertence à pessoa que a vivencia, razão por que pode ser denominada experiência estética.

Para compreender a experiência estética, enquanto processo, é necessário examinar o uso e significado da palavra estética abarcados nessa expressão. Assim, examinam-se concepções de estética para nelas fundamentar a experiência e refletir sobre o modo como ela acontece.

Etimologicamente, a palavra estética vem de estesia (*Aisthesis*), que significa sensibilidade, capacidade subjetiva e até física de sentir as coisas, de conhecê-las, significação cujo oposto é a anestesia ou a

⁵ O que Langer (2011) chama de emoção estética ou sentimento, prefere-se nomear como experiência estética. Isso, a fim de evitar relações com o movimento expressionista, cuja poética baseava-se na expressão de emoções, sentimentos e sensações. E, também, para afastar o equívoco relacionado à palavra arte, quando é utilizada de forma banalizada e superficialmente, com a significação de “emoção” ou “sentimento”.

privação dos sentidos. A estesia não pressupõe apenas o prazer, mas também a dor, a tristeza, o medo, a angústia, a indignação, a inquietude. A estética então pressupõe o prazer e a dor, sentimentos subjetivos. Assim, segundo René Passeron (1997), a estética não está na forma, tendo em vista que inúmeras ocorrências informais nutrem a sensibilidade estética e grande número de formas nada tem a ver com a estética. Ou seja, a forma, compreendida como aquela percebida pela visão ou tato, não é o único meio de sensibilização estética, pois há aqueles cuja via de acesso são os outros sentidos. Então, para o autor, em termos de estética, forma e conteúdo não podem ser isolados.

Nessa linha de pensamento, interessa a contribuição de Luigi Pareyson (2001, p. 23), que diz que “a forma é expressiva enquanto o seu ser é um *dizer*, e ela não tanto *tem* quanto, antes é um significado”. O autor defende a inseparabilidade entre forma e conteúdo, considerando que a expressividade, enquanto conteúdo ou significado, está na forma, que, por sua vez, é significativa, a parte material e concreta dos signos. O objeto estético é significativo por apresentar forma e conteúdo inerentes a sua materialidade. Pode-se dizer que ele é um organismo vivo por conter em si a ação de significar. O objeto estético é o meio pelo qual se dá a apreensão estética, fruição ou experiência estética, que configura a relação entre o objeto e o sujeito, aqui denominado espectador. A compreensão desse fenômeno se dá através da Estética, enquanto ramo de conhecimento, que reúne tanto o sensível quanto o inteligível. Pareyson (2001) considera a Estética não como uma “parte” da Filosofia, mas a Filosofia inteira, pois, ao meditar sobre ela, implicitamente enfrentam-se todos os outros problemas da Filosofia.

Compreendendo o exercício estético como possibilidade de percepção e de articulação com o social, retomam-se as implicações de

se pensar o novo senso comum emancipatório, proposto por Santos (2011). Para o autor, ele é resultado da transformação do conhecimento científico que rompe com o senso comum conservador, instalando uma nova *doxa*. Transportando essa perspectiva para o domínio da experiência estética, que promove a ação, a participação e a cooperação que pressupõe o outro, considera-se emancipatório aquilo que gera autonomia e comprometimento. Assim, a experiência estética traz em si uma dinâmica de tradução cultural que estabelece uma relação dialética entre o imaginário e o cotidiano, possibilitando ao espectador o acesso ao domínio do conhecimento.

Santos (2011) registra que a emancipação tem o potencial de enriquecer a relação do sujeito com o mundo, mas que ela só pode ocorrer através de significações partilhadas do senso comum ético, político e estético. Sendo assim, busca-se identificar como e por quais caminhos a experiência estética se insere enquanto dinâmica de conhecimento no cotidiano social. Com o propósito de situá-la como via de aproveitamento da experiência social tomam-se de empréstimo as reflexões de Santos (2004), que fala da necessidade de criar-se um espaço-tempo para conhecer e valorizar a experiência social em fluxo na sociedade. Para isso, o autor propõe o que chama de trabalho de tradução, que é um procedimento que estabelece a reciprocidade de significação entre as experiências possíveis e as disponíveis do sujeito, sem que elas percam sua identidade.

Então, defende-se o ponto de vista, segundo o qual a experiência estética, como instrumento social, oportuniza a tradução cultural entre saberes e práticas da diversidade. Por meio dela, experiências de grupos sociais são partilhadas, permitindo o encontro com o Outro. A experiência estética dá significado ao mundo de cada um, ampliando as

perspectivas de pluralidade e emancipação social. Por intermédio dela, vislumbram-se alternativas possíveis e disponíveis para uma prática social, marcada pela autonomia e pelo comprometimento político.

EXERCÍCIO ESTÉTICO DE ARTICULAÇÃO COM O SOCIAL: MUNDO SINGULAR, MUNDO PLURAL

O documentário *Edifício Master* pretende mostrar a realidade de uma metrópole, por meio da vida íntima de seus habitantes, moradores de um grande conglomerado urbano. O prédio se situa em Copacabana, a uma quadra da praia, e conta com duzentos e setenta e seis apartamentos conjugados. Aproximadamente quinhentos moradores habitam o prédio de doze andares, com vinte e três apartamentos por andar. Para atingir seu objetivo, Eduardo Coutinho e sua equipe alugaram um apartamento no prédio e filmaram a vida de seus moradores, durante o período de sete dias. Trinta e sete desses moradores são personagens do filme.

Coutinho (OHATA, 2013) discorre sobre a dificuldade que os indivíduos têm de falar do que está próximo: *Edifício Master* é um filme sobre pessoas comuns. Um universo comum, cotidiano, traz maior dificuldade em ser representado e também é mais difícil de ser percebido, visto que está, de certa forma, naturalizado. Entretanto, ao ser exibido na forma de cinema documentário, o comum apresenta-se de forma inusitada e provoca o olhar, escapa das totalizações imaginárias e revela a estranheza do cotidiano.

Se o cotidiano é aquilo que prende intimamente, a partir do interior (CERTEAU, 2013), a experiência estética liberta intimamente a partir do exterior, por meio da função catártica, provocando a tensão ética e estética. Esta tensão é da mesma ordem daquela que se estabelece

entre o eu e o Outro, no processo de configuração da alteridade. Em vista disso, *Edifício Master*, situado no âmbito da recepção, permite explicitar como a dinâmica entre *aisthesis*, a sensação que punge os sentidos, e a reflexão ou o pensamento filosófico desencadeado por ela, no âmbito da experiência, promove a irrupção, no cotidiano, de novos processos de significação. Nessa concepção, o documentário torna-se um objeto estético, sem a pretensão de uma obra de arte aurática, e atrai o espectador, devido a esse despojamento. Ao oferecer-se e ser recebido, o documentário pode afetar o espectador e, então, desencadear a experiência estética.

Nessa perspectiva, a instalação da reflexão filosófica, instaurada esteticamente, pode vir a ser o caminho para o senso comum emancipatório do qual fala Santos (2011). O documentário rompe com o senso comum, colado na experiência, ao percebê-lo a partir de outro lugar, e transforma-se entre a dinâmica da experiência narrada e a experiência recebida. Conforme Ohata (2013), é possível que *Edifício Master* comece depois que termina: no próximo encontro com o Outro.

Esse filme é a representação da ficção de cada um. Cada apartamento guarda um mundo particular e, nos corredores, ocorre o cruzamento desses mundos, sem que isso signifique um encontro entre eles. O documentário mostra um universo em miniatura, que expõe uma diversidade de subjetividades, pelas quais o espectador é afetado. Segundo Coutinho, *Edifício Master* não tem um eixo temático, pois o desafio era extrair um material interessante de pessoas comuns. Para ele, as experiências de vida, individuais das personagens, eram menos atraentes, suas narrativas tinham menos força dramática, do que as das entrevistadas em *Santo Forte*, por exemplo, por isso, era essencial a diversidade de experiências. Sem eixo temático, os depoimentos foram

montados de forma caótica, para que o espectador não subentendesse o que viria depois de cada personagem.

Os moradores, que permitem a invasão de seu mundo particular por estranhos e constroem personagens para eles, fazem-no pela oportunidade de escuta. Isso coloca o diretor e o espectador numa relação ética com o sujeito-personagem, implícita na relação da alteridade.

Susanne Langer (2011) diferencia expressão biológica de expressão lógica, o que pode ajudar a entender as instâncias expressivas do documentário. A oportunidade de escuta revela a raiva, o choro, a gargalhada, o desânimo, a energia, ou o medo na expressão do sujeito-personagem, que é da ordem da expressão biológica. Entretanto, ao narrar-se, a personagem vai se construindo simbolicamente e assumindo o sentido de expressão lógica. Essa construção expressiva do sujeito-personagem provoca a elaboração de significados no espectador, que também passa por um processo biológico-lógico, que é identificado como *aisthesis-anamnesis*, segundo Langer (2011). Assim, a personagem se concebe simbolicamente, adquirindo consistência e legitimidade. A narrativa da personagem é ainda capturada conforme a expressão lógica do diretor que, na obra, transforma universos particulares em representações da diversidade, aliando a experiência imaginativa à experiência intelectual. Para a experiência do espectador, a expressão chega de forma simbólica, negociada eticamente entre o sujeito-personagem e o diretor. Então, se estabelece outra negociação ética, agora entre o espectador e o documentário, que se revela como objeto estético.

Entre corredores lúgubres, a disciplina e a ordem, instituídas pela administração do condomínio, o espectador é desconsertado pela

gargalhada de Maria do Céu. Sua narrativa exemplifica a expressão biológica contida na expressão lógica, em que o riso não pode ser reduzido a sinônimo de alegria. A personagem se constrói por meio do riso, que oscila entre diversão, deboche, constrangimento e censura:

Maria do Céu - Pode entrar! Ah, meu filho, aqui, antes do Sérgio...tem uma parte, de noite, aquela portaria ali (risos), era um lurgarzinho das mulheres descer, e beber, junto com os porteiros. Toda noite, toda noite, eu também descia. Lá por uma hora da manhã, eu ficava aqui dentro de casa, eu não tinha sono, eu ia descer também. A gente comia, daí os porteiros bebia, aí os porteiros ficavam bêbado. Depois um ia dormir, abria uma cadeira de praia e se escondia a dormir. A portaria ficava jogada.

Eduardo Coutinho - A senhora está contando com uma alegria...

Maria do Céu - (risos, risos) Olha, não era muito bom não, era bom na hora da brincadeira, mas na hora do pega.... Então, daí a pouco chegava uma, rodando a baiana (risos) aí chegava outra com canivete, é hoje! (risos) Aí ficava, e ficava, e ficava...eu disse pronto, aí a pouco chamavam a patrulhinha. Aí, quando vinha a patrulhinha, que acontecia briga, ela subia, acontecia briga. Aí na frente tinha um andaime que tavam pintando o prédio...daí a pouco descia um pela escada, pelas corda do andaime...(risos, risos). Oh, daí a pouco descia um, do sétimo, do oitavo, pelas corda do andaime, pá! Daí a pouco descia outro...eu disse, que porra é essa, meu Deus do céu? (risos) a noite toda a gente vai ter que.... (risos). E aí, no dia seguinte, a gente tinha, quem vai fazer a reportagem agora? Eu ou você, Conceição? Do que passou à noite, do que a gente viu de noite? Aí começava a reportagem, a gente contava uma pra outra. A gente dizia que tava fazendo reportagem. É, mas era uma baderna aqui. Agora o Sérgio chegou, graças à Deus, agora tá tudo silêncio. Agora tá muito bom, mas e logo, coitado como ele sofreu pra tirar os travesti daqui, a prostituição, as casa de massagem. Ai meu Deus do céu...ele toda hora em delegacia, coitado como ele sofreu. Toda hora ser testemunha, o porteiro ia ser testemunha...Agora está melhor! Tá bem!

(Coutinho e Maria do Céu, *Edifício Master*, 2002, 0:05:55 – 0:08:21)

Figura 1 – Maria do Céu

Fonte: filme “Edifício Master” (2002) de Eduardo Coutinho

O relato de Maria do Céu ironiza a fase de transição do posicionamento moral da administração do condomínio. A moradora é uma pessoa adulta, do sexo feminino, maior de 60 anos, de classe média baixa, que mora sozinha. Cada uma dessas informações remete a uma sucessão de reflexões que, possivelmente, não coincidem esteticamente ou eticamente com o sujeito ali representado. Maria do Céu assume a posição de personagem e, por sua decisão, dialoga com o diretor, que é, ao mesmo tempo, um interlocutor social e o sujeito que tem o poder da câmera, da apresentação da representação dela. Assim, segundo Coutinho, o que está filmado, não é a verdade, mas sim a verdade da filmagem, que é uma verdade estetizada pelo diretor e por quem se deixa filmar. Ambas as estetizações criam a personagem, o que coloca um problema ético: o que se vê representa teleologicamente uma boa ação, ao qualificar uma transição moral na administração do condomínio?

Com efeito, a sequência de cenas apresentada é, no primeiro momento, um objeto artístico, porque é um provocador de afetos em potencial. Como tal, coloca um problema de ordem filosófica, que surge da experiência estética que o espectador tem ao fruir a obra. Segundo

Pareyson (2001), essa experiência é, simultaneamente, objeto de reflexão e verificação do pensamento. Esse, por sua vez, é resultado da experiência e guia sua interpretação. Reconhecer o impasse moral de Maria do Céu, entre a diversão no caos e a tranquilidade na ordem, é resultado dessa experiência e se torna repertório para apreciar o mundo. Enfim, a dinâmica da estética se dá em espiral, abarcando todos os problemas filosóficos que possam estar presentes na obra. Assim, a ética como par da estética, provoca a tensão entre a imagem, a palavra e o mundo.

Se o que se vê tem a ética do diretor, que respeita o que lhe foi dado a ver, também mostra a ética teleológica narrada. Esta última, enquanto assunto, é apresentada esteticamente pela forma narrativa, que é a imagem de uma experiência coletiva. Nela, percebe-se a relação entre ética e estética, quando do riso de Maria do Céu, que se diverte ao narrar imoralidades que ocorriam no condomínio. O riso, ali, inicialmente não é ético, é estético, provoca o intelecto, mas converte o drama em comédia, ao denunciar a falsa moral. Segundo Valcárcel (2005), frente a esta possibilidade da moral estética, a moral efetiva tende a se apresentar como completude. Entende-se, assim, que essa completude se dá a partir do receptor, que reconhece o universo diegético do filme (AUMONT, 2011), situa-se nesse mundo possível (ECO, 2002) e se posiciona diante dele.

Eduardo Coutinho diz que não se preocupa se seu entrevistado está dizendo a verdade, o que poderia ser um dilema ético. Entretanto, ele acredita que o que está sendo narrado, mais do que uma verdade, é uma experiência, que é um misto de memória do vivido, permeada pelo lido, pelo visto, pelo ouvido, ou seja, o narrado é uma verdade, ao mesmo tempo em que é fruto do imaginário. Desta forma, ao não constituir um

problema ético, no que tange à verdade, o episódio descortina a dimensão estética no prazer da narrativa e com ele se estabelece uma relação de continuidade entre a personagem, o sujeito, e a coletividade. O fato de se tratar de uma experiência coletiva, tanto no que a narrativa relata quanto em sua recepção, faz com que o episódio mostre um ajuste da consciência ético-estética, que brota do princípio da alteridade, aqui constituída por personagem, diretor e espectador.

Boaventura de Sousa Santos (2011) fala do senso comum ético emancipatório, que deve ser construído a partir das representações mais inacabadas da modernidade, que, segundo ele, são o princípio da comunidade e da racionalidade estético-expressiva. A narrativa fílmica traz a dimensão da comunidade narrada, colocando-a em relação com a comunidade da recepção, por meio de um vínculo de dependência recíproca. Os relatos do documentário, o da personagem e o do diretor elaboram esteticamente formas de solidariedade e de participação da comunidade, assim como revelam discursos de um senso comum anterior ao emancipatório. Cabe ao pensamento filosófico, gerado na recepção, a possibilidade de emancipar o discurso do senso comum.

A personagem do camelô Roberto é um retrato estético da desilusão. A percepção de si, enquanto sujeito, parece ser formulada na narrativa, entre a autovalorização e a vitimização social.

Eduardo Coutinho – O senhor trabalha onde ?

Roberto – Olha, eu trabalho de camelô. Eu já fui um homem bem de vida, eu tive muitas casas, mas a eu morava em Santa Teresa, morava em Santa Teresa. Tive muitas profissões na minha vida, trabalhei muito nesse mundo. Enquanto muita gente ia tomar sua cervejinha, eu ficava trabalhando. Trabalhei muito dia e noite, sem parar. Mas, infelizmente eu fiquei doente,

eu tive um derrame cerebral, fiquei seis meses num hospital, sem poder me mover.

Olha, eu já tô com sessenta e cinco, vou fazer sessenta e seis anos, doente, nessas condições, quem é que vai me dar emprego? Pra dar emprego pra um garoto novo, tá difícil, quanto mais pra um velho cheio de problema. Então, não tem emprego pra uma pessoa igual a mim.

O senhor quer me dar um emprego ?

(Coutinho e Roberto, *Edifício Master*, 2002, 0:38:13 – 0:39:08)

Figura 2 - Roberto



Fonte: filme "Edifício Master" (2002) de Eduardo Coutinho

A sequência de cenas acima mostra uma narrativa permeada de conteúdo político e social a partir do senso comum, que se revela na representação estética e na dimensão ética, com ênfase na moral do senso comum.

Para Roberto, a representação de camelô necessita de uma argumentação que justifique essa condição social e que passa pelo discurso político da propriedade e do trabalho e pela especulação da moral. A narrativa compõe um conjunto de apelos estéticos, mediante os quais Roberto reverte a situação e desconcerta Coutinho, quando, ao final de sua argumentação, busca a comprovação do que diz, ao pedir-lhe um emprego. Nesse momento, representante e representado, ou

estética e ética, produzem o efeito de verdade. Independente de que o narrado seja verdadeiro, o sujeito e sua representação manifestam o senso comum, ao mesmo tempo em que o fragilizam e o devolvem ao espectador. Desta forma, se dá a emergência da função social na experiência estética, da qual fala Pareyson (2001): ela não foi um fim perseguido, mas esteticamente alcançado.

A função social inerente ao objeto estético, aqui explicita sua face política, aquela a que Jacques Rancière (2014) chama de política como forma de experiência. Segundo o autor, essa é a base estética da política, que, assim, está no que diz respeito ao que é comum, em recortes de tempo e espaço, no visível e no invisível, na palavra e no ruído, ou ainda, no silêncio. As práticas estéticas e políticas partilham de evidências sensíveis, da existência de um comum partilhado e de um exclusivo ou pessoal, no sentido psicológico. Essas instâncias se derramam umas nas outras e podem ser entendidas como o imaginário individual e coletivo.

O condômino, o camelô, o cidadão Roberto, está inserido em um contexto estético, do qual fala com um constrangimento elaborado pelo esforço não recompensado, pela injustiça moral e social. Já o sujeito Roberto, o homem solitário e desacreditado, expõe a sua singularidade política, ao comprometer o diretor e o espectador com o que diz respeito à responsabilidade social coletiva. Sujeito e personagem permeiam e são permeados pela particularidade de sua narrativa e pela publicidade que se dispõe a dar a ela, constituindo, assim, um objeto estético em que particularidade e publicidade interferem uma na outra, se colocando como limiar ao social. É preciso que o sujeito seja vivido em sua personalidade para constituir-se em personagem público. O vivenciado que é histórico é também alvissareiro, e é elaborado na narrativa como no arquétipo benjaminiano.

A essencialidade do sujeito é apresentada de modo superficial, ao ser publicizada por meio de suas representações sociais, e essa superficialidade se adensa quando da experiência estética.

A personagem Daniela, caracteriza o acima exposto.

Eduardo Coutinho: – Você é professora?

Daniela: – Sim.

Eduardo Coutinho: – De inglês, não é?

Daniela: – É porque eu morei oito anos em New Orleans.

Eduardo Coutinho: – Por que você morou lá?

Daniela: – Porque a minha mãe era do consulado.

Eduardo Coutinho: – Trabalhava no consulado?

Daniela: – Sim.

Eduardo Coutinho: – Você vive aqui com um gato, como é que é?

Daniela: – É eu moro sozinha com três gatinhas. Eu tinha gatos machos, mas como eu não castrei as bebês então eu, tive que abrir mão disso. Foi um golpe pra mim, muito duro. Mas, tudo bem, eu moro com as três, e metade da semana meu namorado vem, mas....

Eduardo Coutinho: – Seu namorado vem aqui, daí..

Daniela: – Ele vem....Eu tenho problemas, de neurose e de sociofobia, e a aglomeração típica do vai e vem em Copacabana, faz com que eu chegue em casa muito estressada, né?

Eduardo Coutinho: – Multidão, essa coisa.....

Daniela: – É, porque, eu não sei se são pessoas demais, ou calçadas muito estreitas, ou se é uma fusão desagradável dos dois elementos. Eu sei que pode ser feio, tá, mas eu, muitas vezes, fico contente quando eu subo e desço no elevador, sozinha. Não porque, (hã) eu não vou perder tempo parando num andar, mas porque eu sei que eu não vou ter que ver e nem ser vista.

Eduardo Coutinho: – Posso te perguntar uma coisa?

Daniela: – Pode.

Eduardo Coutinho: – Por que a gente conversa, e você não olha pra mim?

Daniela: – não porque o que eu esteja dizendo não tenha veracidade, mas porque eu, não sei se eu tenho autoconfiança para encará-lo, sem talvez gaguejar ou piscar (hã) compulsivamente.

Eduardo Coutinho: – Na pesquisa também, você olhava pra nada...

Daniela: – Exatamente, eu tenho esse problema, eu só forço a barra quando, por exemplo, eu vou numa entrevista de trabalho, ou elas acham que você está mentindo: - “Você não está me olhando nos olhos, então você teme, você deve.” E como eu não tô temendo, nem devendo....Aqui eu não tô devendo, mas eu tô temendo.

Eduardo Coutinho: – Temendo?

Daniela: – É, claro, você acha que o fator que impulsiona a pessoa não ter o teti a teti, é o que? É o medo, né?! Olha eu sinto bastante necessidade de escrever, como válvula de escape, mas ultimamente eu não tive inspiração pra poetizar né?! É isso. [...]

O simbolismo me toca profundamente, né..... isso aqui, eu anotei o nome (segurando uma tela pintada e referindo-se à ela), é.... traduzindo, porque eu boto os nomes em inglês, é, *A floresta do meu desespero*, que fala de paranoia e desamor. A floresta é um lugar tão dúbio, a floresta é você explorar, é arborização, é oxigênio, é aventura e é enigma. É o que puxa a curiosidade, inclusive muito citada nas histórias infantis, né..... inclusive as que colocam mais terror. E aqui (aponta para manchas pretas na tela), são os olhares, que colocam a selva de pedra como um lugar em que há muita paranoia, e há muita invasão, e que de alguma forma parece que estamos sempre sendo assistidos. Mas é esteticamente é ridículo, mas eu não ligo, porque eu não tenho pretensão, e isso aqui, pra mim, no dia, foi balsâmico, eu resolvi muitas coisas...

(Coutinho e Daniela, *Edifício Master*, 2002, 0:32:54 – 0:37:30)

Figura 3 - Daniela

Fonte: filme “Edifício Master” (2002) de Eduardo Coutinho

Ao narrar-se com problemas de neurose e sociofobia, para um filme que subentende a exposição pública, Daniela personagem, contradiz o sujeito que narra. Entretanto, ela narra um sujeito quase ausente, que se escamoteia em uma digressão filosófica. Mesmo que a personagem esteja se construindo ao narrar-se, sujeito e personagem não dialogam, se colocam paralelamente, o que se explicita ao posicionar-se lateralmente para a câmera. Mesmo sujeito e personagem não dialogando, há momentos em que eles se conectam. Um desses momentos é quando Daniela diz que teme a interlocução com Coutinho ou com a câmera, mas ao perceber o contato, retoma o percurso paralelo. Nesse interstício entre sujeito e personagem ficam as explicações de Daniela, como a da entrevista de trabalho ou da floresta. Benjamin (2012) diz que, “metade da arte narrativa está em, ao comunicar uma história, evitar explicações”, ou seja, Daniela constrói a personagem explicando o sujeito, diagnosticando-o, justificando-o, enfraquecendo a narrativa enquanto experiência narrada.

Contudo, a abordagem do diretor narrador mostra a personagem como experiência de sua interlocução, fazendo com que aquilo que

enfraquece a construção do sujeito personagem estabeleça o conflito na narrativa fílmica. Assim, o que poderia ser uma personagem de certa forma ausente, alarga o espaço para a presença do espectador. A apresentação, por Coutinho, do distanciamento da personagem, pode ser um *punctum*, ou seja, o interesse em ativar no espectador o prazer estético e desencadear a experiência por meio da função catártica, desestabilizando-o e estabelecendo a relação ética entre objeto, espectador e contexto.

O diretor narrador oferece ao espectador a verdade do filme, ora apresenta esse dilema por meio de personagens que se ausentam, como Daniela, ora, por meio de personagens que se mostram, como Alessandra, que sobrepõe outra camada de dúvida entre a verdade e a mentira.

Eduardo Coutinho: – De onde você é?

Alessandra: – Eu sou de Belo Horizonte.

Eduardo Coutinho: – E como é que foi tua infância?

Alessandra: – Eu não tive infância. A minha infância eu não tive infância, só isso.

Eduardo Coutinho: – O que quer dizer isso?

Alessandra: – Ué, porque eu não tive liberdade de, assim, pra ser uma criança normal, brincar ... eu não tive essa liberdade.

Eduardo Coutinho: – Por que razões?

Alessandra: – Não, porque o meu pai nunca deixava. Aí, eu com quatorze anos já fui mãe, acabou a infância.

Eduardo Coutinho: – Como é que foi essa história de ser mãe, conta...foi a primeira vez que você transou?

Alessandra: – Foi, foi o primeiro homem que encostei a mão, porque eu não saía de casa pra nada. Era escola, casa, essas coisas assim, meu pai não deixava. Ele quase me buscava na escola pra mim não chegar perto de homem nenhum, ele queria me proteger de qualquer jeito, de todo mundo. E aí foi assim, e quando ... foi a primeira vez que eu saí, que eu conheci o pai

da minha filha, que aí eu pensei..... eu não sabia o que era paixão, eu tinha quatorze anos, eu achei que tava apaixonada. Aí eu fui e me entreguei, engravidei. Ai que ódio!

Eduardo Coutinho: – e daí, você fez o que, abortou?

Alessandra: – Não! Minha mãe não deixou, não! Eu falei com a minha mãe, eu nunca menti pra minha mãe. Eu falei com a minha mãe: - tá acontecendo alguma coisa estranha com meu corpo, eu acho que eu to grávida. Porque eu não tinha o quadril tava diferente, tava tudo diferente. Aí eu falei pra ela: - Eu acho que eu to grávida.

Minha mãe ficou desesperada. Meu pai, a gente ficou sem conversar um ano, e depois a gente voltou a conversar. Depois que ele viu que não tinha nada a ver, que ele era culpado de tudo o que aconteceu comigo, aí....

Eduardo Coutinho: – E nasceu, então?

Alessandra: – Nasceu! (sorriso)

Eduardo Coutinho: – Filho ou filha?

Alessandra: – Filha.

Eduardo Coutinho: – Como é que chama?

Alessandra: – Alexia Caroline.

Ah, a primeira vez que eu fiz um programa foi muito legal.

Eduardo Coutinho: – Como é, a primeira vez?

Alessandra: – Primeira, meu primeiro programa. Foi muito legal, porque, assim... foi legal porque quando eu peguei aquele dinheiro, eu fiquei desesperada, eu nunca tinha pegado aquele dinheiro. Era o que, foi cento e cinquenta reais, mas pra mim aquilo foi tudo, falei: Nossa! Cento e cinquenta reais, eu trabalho um mês pra ganhar isso. Eu trabalhava, eu ganhava cento e trinta e seis. Eu falei: Nossa, aí eu falei com a minha filha, vamos, vamos pro shopping. Aí a gente comeu, comeu o dinheiro todo no Mc Donalds, sorvete, ai muito bom, muito bom! Hoje eu não tenho coragem de fazer isso, não! Tá é doído. Mas aquele dia foi muito bom!

Eduardo Coutinho: – Não tem coragem de que?

Alessandra: – De gastar cento e cinquenta reais no Mc Donalds, tá louco, hoje eu não faço, não, mas aquele dia pra mim foi igual a uma criança quando ganha um brinquedo que mais quer, ah, eu comi muito!

Eduardo Coutinho: – E como é viver assim?

Alessandra: – Como é que é ai, não é bom, não é o que o pessoal fala, assim, uma vida fácil, não é! Porque é muito, muito nojento. Você sai com a pessoa, e você pode até gostar dela, por ela ser uma pessoa interessante, uma pessoa inteligente, você gostar, depois no outro dia você acordar e essa pessoa te dar um dinheiro, não é bom! E não é um dinheiro fácil como o pessoal pensa. Que é muito difícil, a gente passa muita humilhação, escuta o que não quer. É humilhada, muito humilhada. Isso não é fácil pra pessoa.

Eduardo Coutinho: – E sexo pago, tem prazer, às vezes não, tem que fingir, como é que é?

Alessandra: – Eu bebo pra fazer alguma coisa, eu tenho que beber. Normal eu prefiro nem trabalhar. Eu bebo. Por isso eu falei com eles, eu bebo todo dia. Porque eu tenho que trabalhar todo dia, porque eu tenho que sustentar minha filha, minha família. Então eu bebo todo dia, pra criar coragem, porque normal eu não consigo.

Eduardo Coutinho: – E você assim, por exemplo, fora o dinheiro, você tem namorado?

Alessandra: – (risos) Não

Eduardo Coutinho: – Não tem nenhum namorado?

Alessandra: – Não, tem rolo, poxa ... eu me considero uma adolescente, eu só tenho vinte anos....

Eduardo Coutinho: – e me diz uma coisa, você gosta de beber?

Alessandra: – Eu gosto. Mas eu espero a minha morte a qualquer momento. Eu já falei pra minha mãe: a hora que eu morrer não chora! Porque eu vou estar melhor do que todo mundo aqui, né?

Eduardo Coutinho: – Porque você acha isso?

Alessandra: – Ah, porque quem morre tá melhor do que aqui. Porque aqui, esse mundo é muito ruim, tem muita pessoa ruim. Por isso que eu falo, a hora que eu morrer, eu vou ser é feliz. Eu não quero morrer, não, eu amo a minha vida. Mas eu não quero morrer, não, mas eu sei que eu vou parar de sofrer. Parar de sofrer, não vou ter que ficar me esforçando, não vou ter que trabalhar, oh, que bom! Acordar às sete horas da manhã é muito ruim. É verdade, eu não gosto de trabalhar, não. Eu não gosto, eu trabalho porque eu tenho que sustentar a minha filha, mas seu pudesse eu ficava na mordomia.

Eduardo Coutinho: – Mordomia o que é?

Alessandra: – Ah, acordar ao meio dia, almoço pronto, acho que eu tenho que casar com um milionário, almoço pronto.... Eu e minha filha ficar brincando o dia inteiro, enchendo o saco uma da outra, telefonando pra todo mundo, é isso, é isso que eu queria!

Eduardo Coutinho: – Eu queria saber como é que você teve coragem de dar um depoimento corajoso, entende, porque você tomou a decisão de falar, porque é um filme que vai passar em cinema depois... explica isso.

Alessandra: – É ... não é coragem, isso é normal, eu acho normal, isso pra mim é uma coisa normal, eu falei com ela, eu acho isso é normal. O pessoal hoje em dia, no mundo que a gente tá, o pessoal tem uma cabeça dos anos antes de Cristo, já passou, hoje no mundo é tudo normal. Nasce gente de tudo quanto é jeito. É homem com homem, mulher com mulher, né?! É cinquenta mulher pra cada homem. É cada coisa, que não deveria ser normal. É gente roubando gente, é político roubando gente. É ladrão roubando de pobre, né?! Ladrão pobre roubando de pobre, ladrão rico roubando de pobre, é gente roubando de gente, aquela coisa toda ... o pessoal acha normal. Porque eu fazer programa é anormal? É coisa de alguém vir me apedrejar? Eu acho isso... por isso que eu falo mesmo. Eu não tenho vergonha, no meu bairro todo mundo sabe, minha família toda sabe, e quem quiser gostar de mim, vai ter gostar assim. Eu não acho isso anormal.

Eduardo Coutinho: – Vou te perguntar uma última coisa só. Você, quando sua filha crescer, tá com seis anos, né, você pretende dizer a verdade pra ela, ou?

Alessandra: – Vou! Que é isso, minha filha, vou orientar a minha filha de tudo! Quando minha filha tiver com quatorze anos vou comprar remédio pra ela. Já falei com minha mãe, vou comprar remédio, porque não vou fazer igual a minha mãe fez comigo. Vou falar pra ela, oh, eu fiz isso, isso, isso.... eu não quero, nem ela, nem minha irmã. Eu não quero que façam o mesmo, eu vou trabalhar pra pagar os estudo, curso, tudo que ela quiser fazer, ela e minha irmã. O que quiser fazer, eu ajudo, eu pago, eu dou, faço tudo, pra não fazer o mesmo. Mas, se quiser fazer, você acha que eu vou proibir? Não vou não! Vai doer igual doeu na minha mãe, claro, é minha filha. Mas, paciência.... eu vou falar, olha, tá doendo, você tá me magoando ...mas, eu

acho que não vou falar isso não! Porque se eu falar isso, ela vai falar, você magoou minha vó e ela não falou isso pra você.

Eduardo Coutinho: – Você disse assim, “eu minto muito”..

Alessandra: – Ah, eu sou muito mentirosa. Eu conto mentira, e eu acho que pra gente mentir, a gente tem que acreditar! A gente tem que acreditar na mentira, pra mentira ficar bem feita. E eu sou assim, sou muito mentirosa, muito mesmo! Eu até choro, pra mim acreditar na minha mentira. Depois eu até, as vezes tem disso, se sabe que tem mentira que eu até acabo acreditando que é verdade?!

Eduardo Coutinho: – e uma coisa, o que você mentiu nessa conversa de hoje, nossa?

Alessandra: – Ahh, agora eu não menti nada, não. Ontem eu menti pra eles.

Eduardo Coutinho: – Ah é?

Alessandra: – É, eu menti pra eles, porque eu não queria vim, eu tava com medo de fazer essa entrevista. Eu menti, falei vou sair, fala que eu, não sabe que hora eu vou chegar, não. Assim que eles saíram daqui, eu cheguei. Eu não queria, eu tava com medo. Mas hoje eu não tava mentido, eu esqueci mesmo, nem passava pela minha cabeça que eu tinha que fazer a entrevista, ihhh, tava viajando hoje, nem lembrava. Mas ontem eu menti. Pra você ver, como eu sou uma mentirosa verdadeira. Eu falo mentira, mas eu falo a verdade (risos).

(Coutinho e Alessandra, *Edifício Master*, 2002, 0:40:53 – 0:48:40)

Figura 4 - Alessandra



Fonte: filme “Edifício Master” (2002) de Eduardo Coutinho

A experiência vivida e narrada por Alessandra não é um fato, não pode ser objetivada. Entretanto, a situação narrada é fato, é realidade social, tanto que são alarmantes as estatísticas de gravidez na adolescência, acentuadas nas classes pobres e com mulheres negras. Contudo, enquanto situação social, este fato está naturalizado. O que o coloca no patamar da experiência estética não é a verdade social dos fatos, mas sim a subjetivação deles. A narrativa constrói uma personagem que vai além de um dado estatístico, pois personifica o fato. Estabelece-se uma relação entre narrador, personagem e espectador com base na diferença, na particularidade do narrado e não na sua suposta veracidade. O enredo suscita especulações morais e éticas, ponderações de juízo e autocrítica, empatia e conexões políticas.

A experiência pessoal, ao tornar-se comunicável por meio da narrativa, adquire relevância de argumento social tácito. Alessandra elabora um percurso narrativo que mostra a prostituição de adolescentes como consequência da gravidez precoce. Com isso, o abandono da escola, o ingresso no mundo das drogas lícitas e ilícitas e o desencanto com a vida. São mazelas quase invisíveis, conformadas a uma realidade social e tornadas despidoradamente visíveis pela personagem. As sucessivas camadas de verdade e mentira, ficção e realidade, sinceridade e malícia, fidedignidade e ironia, contidas na cena, revelam a humanidade plural. A felicidade da morte e o amor pela vida, que espera o fim triste da morte para compensar a vida ruim, narradas por Alessandra, interpelam o espectador: o que é normal ou anormal?

Em sua narrativa, dirigida por Coutinho, é como se Alessandra vestisse o *Parangolé* e incorporasse a revolta, proposta por Oiticica. A personagem possui o sujeito e constrói significados a partir da oscilação

entre estes dois entes, fazendo, da experiência vivida, experiência artística e, desta, a experiência estética do espectador. A ética do comprometimento estético como agente ontológico instiga uma atitude diferente frente à realidade. Em pouco mais de oito minutos, Alessandra e Coutinho promovem a “parangolelização” do imaginário coletivo, personagem, diretor e espectador incorporam representações sociais contundentes, cada um, a partir do seu lugar, por meio da alteridade. O *Parangolé* de Oiticica, assim como o documentário de Coutinho, a poesia de Ferreira Gullar, a canção de Tom Zé, ou a obra de Bispo do Rosário, são um convite à mobilização, uma exigência de movimento filosófico.

EXPERIÊNCIA ESTÉTICA: AUTONOMIA E COMPROMETIMENTO

O lugar da experiência, sobre o qual se debruça este texto, é, inexoravelmente, o da recepção. Por isso, cabe lembrar que criação/produção e recepção foram separadas apenas para fins de análise; é nítido, porém, que são sistemas indissociáveis. Diante da construção epistemológica que se apresenta, é possível considerar que uma obra de arte não é, necessariamente, um objeto estético e tampouco é senhora da experiência estética. Outrossim, existe uma pluralidade de objetos estéticos dentro e fora da arte institucionalizada e estes, na sua relação com a diversidade de sujeitos e de contextos, são possíveis promotores da experiência estética. Não é por acaso que a experiência plural é sonogada: ela o é, em nome da sujeição a um modelo. Um modelo, cuja estrutura tem por base o capitalismo, o colonialismo e o patriarcado. Este modelo econômico é denunciado nas discussões de

Boaventura de Sousa Santos⁶, como responsável pela desigualdade, discriminação e exclusão. O conhecimento do qual a ciência moderna se rogou depositária não foi capaz de abarcar a pluralidade, ao passo que se orientou pelo universalismo. Desta forma, com a vigência de um modelo hegemônico que domina as práticas, e a ciência que regula os saberes supostamente válidos, em detrimento da diversidade cultural, a experiência fica restrita. Na medida em que se afirmam práticas e saberes hegemônicos, fazem-no sobrepujando, invisibilizando aquilo que não seja de seu interesse ou que não se encaixa no modelo. A pluralidade de experiências, então, está fora da “caixa” e, conseqüentemente, precisa ser reconhecida e valorizada.

A compreensão da experiência estética, construída neste texto, ampara a compreensão da perspectiva desta experiência como alternativa emancipatória e, portanto, uma alternativa de pensamento contra hegemônico. Para acolher a perspectiva da experiência estética emancipatória, é preciso colocá-la no terreno em que ela se torna fértil, que é o da compreensão do conhecimento e da sociedade como não-universalistas e não-reducionistas. Desta forma, trata-se de um terreno que não existe ainda, de modo objetivo, e que, portanto, está a ser lavrado. As ferramentas que se apresentam nesta discussão, como provedora de argumentos combativos à normatividade moderna, são as Epistemologias do Sul. Por isso, cabe localizar o alcance proposto por essa ferramenta e as premissas que a relacionam à experiência estética.

A partir das *Epistemologias do Sul* (SANTOS; MENEZES, 2010), Santos sistematiza um pensamento capaz de abarcar o fundamento da

⁶Neste texto, os conceitos do Professor Boaventura de Sousa Santos são abordados a partir dos livros indicados nas referências, das aulas assistidas no período de estágio de doutorado sanduíche (PDSE/CAPES) e das reuniões entre o professor e a pesquisadora, nas quais foram debatidos estes conceitos na sua relação com o tema da pesquisa.

desigualdade e suas consequências, que sinalizam ações possíveis. Segundo o autor, a sociedade moderna está dividida entre duas realidades incomensuráveis, as sociabilidades metropolitanas e as sociabilidades coloniais. Com base nas sociabilidades metropolitanas, foram pensadas todas as normas estéticas, políticas e jurídicas que determinam a relação hegemônico/subalterno. No momento em que foi criada uma normatização a partir de uma só forma de sociabilidade, automaticamente a outra foi excluída e, com ela, toda sua experiência passível de aproveitamento. Essa situação é a matriz do que Santos (2010) descreve como linha abissal.

A metáfora da linha abissal traça uma linha imaginária, com base nas linhas imaginárias dos tratados coloniais, para localizar o Norte e o Sul globais. De um lado está o pensamento hegemônico da monocultura da ciência e, do outro, a exclusão radical. Segundo Santos, a modernidade, por meio do conhecimento científico, eliminou da reflexão epistemológica o contexto social e político, portanto, cultural, da produção e reprodução do conhecimento, legitimando uma epistemologia dominante. Isso provocou o que o autor chama de epistemicídio, que desacreditou a diversidade de saberes e práticas alternativas. Nesse contexto, ele sugere que se pense a partir das *Epistemologias do Sul*, no plural, que visam valorizar os conhecimentos decorrentes das lutas de resistência contra a dominação do capitalismo, do colonialismo e do patriarcado. O Sul mencionado não é geográfico, é uma metáfora e está em oposição a um Norte dominante, que invisibiliza e nega o Sul, para subjugar-lo. O Sul são povos, grupos, sociedades que podem ser encontradas em qualquer parte do mundo. Para pensar em termos das *Epistemologias do Sul* (SANTOS; MENEZES, 2010, p.09) é preciso “aprender que existe o Sul, aprender a ir para o Sul

e aprender a partir do Sul e com o Sul”. Esse pensamento convida a pensar o pós-colonialismo, por meio do pensamento pós-abissal. Um pensamento não-abissal pressupõe aprender com o Sul, usando epistemologias do Sul, reconhecendo formas de conhecimento além do conhecimento científico.

Considerando que as lutas de resistência se dão entre forças socialmente desiguais, as *Epistemologias do Sul* só se realizam na sociedade. Estas forças desiguais são expostas por Santos (SANTOS; MENEZES, 2010) na *sociologia das ausências*, por meio da qual ele faz uma crítica à produção de realidades inexistentes, pelo pensamento hegemônico, em simultâneo, a sociologia das emergências, que procura dar visibilidade e que, consiste em uma amplificação simbólica de sinais, pistas e tendências latentes que, embora dispersas, embrionárias e fragmentadas, apontam para novas redes de sentido, referentes tanto à compreensão quanto à transformação do mundo.

Em conjunto com as sociologias das ausências e das emergências, a tradução intercultural é que procura articular a diversidade surgida a partir delas. Segundo Santos (2010), a tradução deve assumir como princípio a impossibilidade de uma teoria geral. Ela se realiza por meio de um trabalho intelectual, político e emocional, capaz de identificar preocupações comuns e aproximações complementares, assim como contradições intransponíveis, entre grupos sociais e culturais. A tradução intercultural é um procedimento importante para a compreensão da experiência estética apresentada neste texto, como um saber propositivo. Algumas condições são indispensáveis para que haja a *tradução intercultural*, e para que se possa estabelecer a relação entre ela e a experiência estética. Uma destas condições são as *zonas de contato*, que são o campo onde conhecimentos e práticas se encontram,

se chocam e interagem. A tradução, abordada pelo viés da experiência estética, visa dar sentido ao conteúdo imaginário, possibilitando novas práticas e saberes.

Ao compreender que os procedimentos das *Epistemologias do Sul* podem promover a ascensão de diferentes saberes, faz-se necessária uma forma de abordá-los, sem restringi-los. Surge assim, a *Ecologia dos Saberes*, explicada, por Santos, a partir da impossibilidade de captar a infinita diversidade epistemológica do mundo e a exigência de procurar conhecê-la, para o aproveitamento da experiência social. A essa exigência, Santos conjuga a necessidade de uma metodologia não extrativista, ou seja, que, em termos de pesquisa científica, não se apoie em uma relação em que o sujeito social seja objeto de pesquisa, mas em que se empreenda uma pesquisa e uma ação baseada no fazer “com”. A experiência estética alinha-se, portanto, às *Epistemologias do Sul*, justamente neste ponto: ao inscrever-se na dinâmica social, poderá constituir-se como uma metodologia não extrativista.

POR UMA ECOLOGIA DOS SABERES ESTÉTICOS

Um único prédio, uma caixa de concreto protegendo pessoas em, ou de, Copacabana. Isso subentende uma unidade, pois são pessoas com o mesmo endereço, sob as regras de um mesmo condomínio, expostas ao mesmo entorno e, portanto, arquivadas sob um mesmo código. Certo? Errado. Uma unidade, sim, quando vista de fora, moradores do Edifício Master, um mesmo código postal, mas a unidade termina aí. Visto de dentro, de perto, como propôs Coutinho, é um universo complexo, plural, sobre o qual o código postal quase nada diz.

O bairro e a arquitetura do Edifício Master são representativos da estética dominante e funcionam como uma embalagem que contém um outro universo estético, que é subalterno e invisibilizado. Antes da intervenção do atual síndico, essa estética se expunha à noite, ganhava espaço, derramava-se pelos corredores e calçadas, provocava alegria e dor, amor e ódio por suas horas de soltura. Mas era ela, invisível, em uma breve aparição, que confirmava sua invisibilidade naquele cenário. Entretanto, a invisibilidade da estética interna ao edifício contém em si o cenário, mesmo que para ele caibam as coxias de Copacabana. Após a intervenção do síndico, a estética subalterna do Master ficou confinada, não no prédio, nos corredores ou apartamentos, mas no imaginário dos moradores, indexada pejorativamente, inferiorizada, inexistente ao exterior e vexatória para o interior do prédio.

A experiência estética a partir do objeto documentário contém uma cadeia de estéticas possíveis, que evidenciam uma das premissas das Epistemologias do Sul: a diversidade do mundo é infinita e nenhuma teoria geral a pode captar. O mundo singular é a noção de que o Edifício Master é auto representativo a partir de sua localização, suas dimensões e padrão imobiliário. O mundo plural é a noção de que o Edifício Master é a profusão de humanidades que pode ser contida por sua arquitetura e normatização e mais, o que não pode ser contido fisicamente. Então, é uma tal subjetivação intangível por si mesma, mas apreensível em sua construção simbólica e, conseqüente, representação estética. Essa é uma cadeia dialética, pois parte de uma noção singular no sentido normatizante, generalista, adentra um universo plural e, no interior desse universo, reencontra singularidades, sujeitos únicos em suas relações sociais. O repertório estético hegemônico leva a pobreza da experiência, repetida à exaustão, restringindo a experiência social, daí

a importância das zonas de escape abertas pela estética popular, para ativar o imaginário, complexificando as experiências. Embora saiba-se que o imaginário é estruturante das relações culturais, sabe-se também que ele é estruturado, em grande parte, por representações hegemônicas. Entretanto, demonstrou-se que não há assepsia nas experiências estéticas e, portanto, no imaginário ocorre um processo dinâmico e simbólico, cuja carga cognitiva vai e volta da experiência cotidiana, que é também popular.

Essa é uma forma de reaproximar o prazer da ciência, o empírico do teórico, entendendo-os como indissociáveis, até porque não é a ciência em si que é colonizante, mas o seu condicionamento universalista e hegemônico. Por outro lado, há conhecimentos populares que aniquilam esforços emancipatórios. Uma metodologia da experiência estética transforma o objeto da ciência em sujeito do conhecimento. Compreender a pluralidade de objetos estéticos passíveis de experiência pessoal e coletiva denota a multiplicação de saberes a partir dessas experiências.

Reconhece-se no Sul geopolítico epistêmico o lugar de uma estética que pode e deve se auto representar e diversificar o repertório do imaginário. A experiência estética constitui um saber propositivo, dinâmico e processual que articula toda a sorte de saberes. Esse mundo plural, da experiência, se infiltra em meio a detritos sedimentados do cimento social, o imaginário. Essa infiltração vai pela porosidade de um cimento hegemônico, que, por não dar conta de aglutinar e universalizar o conhecimento, não é suficientemente compacto. Aos poucos, as infiltrações acarretam manchas, deformações, fissuras, trincas e, enfim, danos estruturais, onde ficam expostas as fraquezas de um sistema totalizante e excludente.

O Edifício Master mostra essa fraqueza que dilacera as singularidades quando não se admite a pluralidade. Maria do Céu, Roberto, Daniela e Alessandra representam um limbo social, que é uma classe média baixa, que ainda não figura nos índices calamitosos da linha de pobreza, mas estão muito próximos de patologias sociais e suicídio. Eles se auto representam nessa desconformidade, entre o desejo de adaptar-se a um modelo, e o não conseguir desejar adaptar-se a esse modelo, adaptando-se, então, indesejavelmente, o que resulta nas representações do conformismo, depressão, sociofobia e determinismo. Isso revela o desperdício de experiências, aquelas que se dão fora de modelos sociais estabelecidos. Caso eles não precisassem se adaptar a modelos hegemônicos, poderiam ter outros tipos de experiência com o mundo, a partir das quais não fosse necessário se conformar, se deprimir, ter medo ou estar submetido a um destino.

O IMAGINÁRIO DAS AUSÊNCIAS E DAS EMERGÊNCIAS E A TRADUÇÃO INTERCULTURAL

A perspectiva do investimento físico e sensível da experiência estética enquanto metodologia prática, portanto, artesaniana nas zonas de contato, para a tradução intercultural, remete à energia que é, ao mesmo tempo, força e sensibilidade. Essa dimensão da estética se coloca a serviço de outra premissa das Epistemologias do Sul: a alternativa a uma teoria geral é construída em quatro passos: um, sociologia das ausências; dois, sociologias das emergências; três, ecologia dos saberes; quatro, tradução intercultural. Em se tratando da experiência estética, as ausências e as emergências ocorrem no interstício entre o imaginário e o cotidiano. Nesse interim, as ausências são tudo o que foi invisibilizado pela dominação hegemônica, mas que habita e transita

oprimida, como energia potencial, à espera de uma ação, de um escape. Já as emergências são concernentes à energia cinética, como uma força que age na mudança de movimento dos corpos, o escape, a possibilidade de alargamento simbólico da experiência, que pode agir na descolonização do imaginário.

O *sfumato*, como um espaço imaginário onde se encontram a zona de escape e a zona de contato, onde é possível um processo de construção de uma nova lógica cultural, é citado por Santos (2011), ao falar sobre a subjetividade da transição paradigmática. Nessa perspectiva, a profunda dramaticidade em tempos barrocos tem em si uma subjetividade periférica, tanto a serviço do poder, quanto da subversão da ordem. Ela lança mão da estética da mestiçagem⁷, da excentricidade e do desconforto do gosto, num movimento de desacomodação do imaginário, por práticas simbólicas tão impactantes quanto transitórias. Para que essa estética seja emancipadora e não opressora, ela precisa representar o multiculturalismo autorreflexivo e oferecer-se à tradução. Contudo, essa subjetividade barroca em sua concreitude cotidiana encontra como conteúdo de subjetivação, destroços, restos, rejeitos da modernidade, com os quais exercita sua excentricidade a partir da perplexidade. O barroco atualizado é dramático, pungente e urgente. É preciso olhar com a “Incredulidade de São Tomé”, de Caravaggio, colocando o dedo na ferida, buscando naquele oco o que se perdeu da experiência humana. Exacerbar os limites estéticos, que implicam na representação da fraqueza de um sistema que empobrece a experiência, requer abertura ao espanto, que

⁷ Existe mestiçagem sempre que duas ou mais referências, ações ou identificações sociais ou culturais autônomas se misturam ou interpenetram a tal modo que as novas referências daí emergentes patenteiam a sua herança mista. Sobre mestiçagem ver mais em Santos, 2010.

sinaliza o perigo da naturalização dos males sociais e a radical necessidade do aproveitamento do caos.

O fato de toda essa energia social existir colapsada remete a um atravancamento social, como ocorre em um congestionamento de trânsito. A energia sendo desperdiçada com a queima de combustível, sem que isso promova o movimento, mas contribua para a poluição do ambiente e a irritabilidade das pessoas. É possível pensar a experiência estética como a ação que possa promover o movimento, liberar o fluxo, via prazer estético, como o alívio com o trânsito que volta a fluir. Contudo, a fluidez do trânsito faz esquecer que, se tudo continuar na mesma direção, e da mesma forma, logo se formará novo engarrafamento. Portanto, é urgente uma experiência que vá em outra direção, ou seja, outros caminhos, trajetos e outras formas de se deslocar. Isso caracteriza uma experiência contra hegemônica, que busca caminhos, formas e conceitos alternativos, para além das alternativas genéricas. A experiência em fluxo otimiza a energia consumida. A energia desperdiçada em congestionamentos provocados pela insistência em seguir na mesma direção provoca danos irreversíveis. Hoje, tem sido nesse vislumbre da irreversibilidade que se tem engendrado a tradução intercultural.

O reconhecimento da experiência, a fim de aproveitá-la socialmente, passa pela tradução intercultural, vivenciada numa perspectiva contra hegemônica. No tecer da experiência entre saberes e práticas, produz-se o significado de alianças que pretendam valorizar diferentes realidades e competências, capazes de diferentes entendimentos e construções sociais. Isso significa que a experiência estética, promotora de emancipação, pressupõe a inteligibilidade sensível e incompleta e subentende a alteridade. Ela permeia os saberes,

práticas e sujeitos e, por ser da ordem do sensível, alcança as questões existenciais do ser humano. A experiência estética se apresenta, ainda, como uma estratégia que parte de algum lugar da experiência social, portanto, das consequências sociais, que punge o receptor e o coloca em contato com causas de acontecimentos futuros, elaboradas no imaginário.

Essa concepção pode ser relacionada aos mundos possíveis de Eco (2002), nos quais o espectador sai do texto estético, busca em seu contexto cultural elementos que usa para voltar ao texto e interpretá-lo. Na experiência estética, o receptor, ao sair pela segunda vez do texto estético, leva essa interpretação sensível ao imaginário e ao cotidiano. A experiência estética e a experiência social se retroalimentam.

Nessa perspectiva, os documentários de Eduardo Coutinho anunciam a possibilidade de tradução intercultural, por meio da experiência estética e o consequente alargamento da experiência social, com vias à emancipação. Entretanto, não há uma experiência estética isolada e milagrosa, capaz de emancipar um sujeito ou uma sociedade. Isso seria a própria incoerência da experiência. Mas o espocar de experiências estéticas é o ponto sensível da possibilidade da emancipação. Sobre o alcance do sensível, é provocadora a fala de Santos⁸, a respeito do personagem Queni N.S.L Oeste, do seu livro *Rap Global*⁹

[...] o Queni sou eu, quando o discurso sociológico e universitário não chega para eu poder expressar toda a raiva que sinto pela desigualdade no mundo,

⁸ Transcrição de parte do depoimento gravado por Boaventura de Sousa Santos, para o lançamento da Ópera *Rap Global*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iZrlx_sDlmc>. Acesso em: Agosto 2014.

⁹ Livro *Rap Global*, obra literária de Boaventura de Sousa Santos, lançado no Brasil em 2010 pela editora Aeroplano.

pela discriminação, pela humilhação, pelos massacres a que são sujeitas populações inteiras, em nome de um modelo de desenvolvimento que é suicida [...] essa raiva que eu não consigo expressar em meus textos sociológicos, científicos, universitários, eruditos, que naturalmente são comedidos e cheios de notas de rodapé. E quando essa escrita não chega, vem a outra escrita, e essa escrita foi exatamente a que deu no Rap Global [...]

O contexto da experiência estética apresenta-se como uma metodologia possível de emancipação. Trabalhar pela ampliação do repertório estético e pelo reconhecimento da pluralidade de saberes e práticas estéticas constitui-se como um importante instrumento epistemológico. Desta forma, a experiência estética como procedimento de tradução das experiências do mundo é concomitante às experiências do mundo. Essa tradução se dá em termos de expectativa no campo da sociologia das emergências e, por sua vez, no campo das experiências sociais. A ampliação simbólica promovida pela experiência estética presentifica tendências de futuro.

REFERÊNCIAS

FÍLMICAS

COUTINHO, Eduardo. (2002). **Edifício Master**. Brasil. Produção: João Moreira Salles e Maurício Andrade Ramos. 110 min. cor.

NADER, Carlos. (2013). **Eduardo Coutinho - 7 de outubro**. Produção. Carlos Nader, Kátia Nascimento e Carolina Benevides. 71 min. cor.

Bibliográficas

AUMONT, J. **A imagem**. Campinas: Papirus, 2000.

_____. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 2011.

- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BRAGANÇA, F. (Org). **Eduardo Coutinho**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- CARTA CAPITAL. **A força bruta da palavra**: Eduardo Coutinho recria seu próprio método no filme *Jogo de Cena*. São Paulo: Editora Confiança, Ano XIV, n.469, 07 nov. 2007, p.60
- CERTEAU, M. **A invenção do Cotidiano**: 2 morar, cozinhar. Petrópolis: Vozes, 2013.
- ECO, U. **Lector in Fabula**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- FERREIRA, A. B. H. **Novo Aurélio século XXI** – o dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- LANGER, S. **Sentimento e Forma**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- LARROSA, J. Tremores: escritos sobre a experiência. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- NICHOLS, B. **Introdução ao Documentário**. Campinas: Papirus, 2012.
- OHATA, M. (Org). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PAREYSON, L. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PASSERON, R. **Da estética à poética**. Porto Arte. Porto Alegre, v.8, n.15, p.103-116, Nov. 1997.
- RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível** - Estética e Política. São Paulo: Editora 34, 2014
- RICOEUR, P. **Tempo e Narrativa**. 1 a intriga e a narrativa histórica. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- SANTOS, B. S. (Org). **Conhecimento Prudente para uma Vida Decente**: ‘Um discurso sobre as ciências’ revisitado. São Paulo: Cortez, 2004.
- _____. A filosofia à venda, a douda ignorância e a aposta de Pascal. **Revista Crítica de Ciências Sociais**: Coimbra: Centro de Estudos Sociais, n.80, 2008, p.11-43.
- _____. **A gramática do tempo**: para uma nova cultura política. São Paulo: Cortez, 2010.

____. **A crítica da razão indolente** – contra o desperdício da experiência. São Paulo: Cortez, 2011.

____.; MENESES, M. P. (Org). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2010.

VALCÁRCEL, A. **Ética contra Estética**. São Paulo: Perspectiva: SESC, 2005.

VALERY, P. Primeira aula do curso de poética. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1999, p.179-192.

10

O DISPOSITIVO FÍLMICO DE *JOGO DE CENA*

Igor Miguel da Silveira Rosa

O DISPOSITIVO FÍLMICO DE *JOGO DE CENA*

O oitavo longa-metragem documental do diretor Eduardo Coutinho, já no título, como observado por Ursula Rösele (2011), antecipa a ideia de “laboratório”, em que os encontros irão se efetuar em forma de jogo. Também podemos notar que “cena” tem dois significados: a parte principal do palco, em que se realiza representações, e ainda significa a subdivisão de uma peça ou filme, o que sugere a provocação da ficção no documentário já proposto no título.

Após as marcas institucionais de fomento, produção e *lettering* de *Jogo de Cena*, o primeiro plano é a imagem estática de um anúncio de jornal que diz “Convite. Se você é mulher com mais de 18 anos, moradora do Rio de Janeiro, tem histórias para contar e quer participar de um teste para um filme documentário, procure-nos”, seguido de data e hora para ligar e de números de telefone, também há um desenho de película de filme no canto superior esquerdo do recorte.

O curto trecho já permite algumas deduções, como a utilização de uma pesquisa prévia para produção do filme, em virtude que algumas interessadas ligaram para o teste para participar e algumas passaram para etapa de filmagem; Teremos um filme em que as personagens serão mulheres e que, se há um tema de antemão, é a história privada dessas pessoas. Para os espectadores vindo de outros filmes do diretor,

provavelmente, é esperado um filme voltado às entrevistas, acredita-se novamente que seja priorizado quem sabe contar bem suas histórias. As camadas de teatralidade e ficção que percorrerão toda a narrativa, e já presente no título, começa a ser montada: os anúncios de teste para filme, *castings*, são corriqueiros e comuns em filmes de ficção, não em documentários.

Esses são alguns dos elementos e recortes que constroem as fronteiras pela qual o filme se arriscará em ser produzido, o movimento que irá produzir o acontecimento em que o documentário registrará. São artifícios elaborados para transformar as histórias reais em experiência fílmica. É o que constitui o dispositivo fílmico de *Jogo de Cena*.

DISPOSITIVO FÍLMICO

O termo dispositivo surge para crítica cinematográfica, inicialmente, se apoiando nos conceitos de Foucault e Agaben, mas rapidamente se diluem, quando a teoria de Jean-Louis Baudry surge nos anos 1970. Fomentado no estruturalismo e na psicanálise, o pensamento de Baudry crê na dupla dimensão do filme como artefato e como experiência vivenciada por espectadores submergidos na sintonia entre os aparelhos e aparatos que envolvem a produção e a projeção fílmicas. O que levanta o questionamento do autor é se os instrumentos (a base técnica) que realizam esse processo seriam capazes de produzir efeitos ideológicos específicos e se tais efeitos são determinados pela ideologia dominante, ou se esse efeito produz um conhecimento e atualização no processo de trabalho, servindo de denúncia à ideologia e ao idealismo crítico.

O autor observa que, para além de todo o mecanismo cinematográfico que recorta a realidade objetiva — como o roteiro, a câmara, a montagem — seria preciso o encontro com um dispositivo que lhe dê o poder de representá-lo como real. Seriam os aparatos técnicos da sala de cinema este outro dispositivo. Ao ver o filme, o espectador se encontra em imaturidade motriz e em maturação precoce de sua organização visual, mimetizando assim *estádio do espelho Lacaniano*. A única diferença seria que a imagem refletida não é a do próprio corpo, mas a do mundo – e de um mundo já dado com sentido – e assim, causa a assimilação irrestrita do espectador.

Baudry encontra sua resposta: “aparelho destinado a obter um efeito ideológico preciso e necessário à ideologia dominante: gerando uma fantasmática do sujeito, o cinema colabora com segura eficácia para manutenção do idealismo” (BAUDRY, 1970, p.398). Ou seja, o cinema funcionaria como um aparelho psíquico substituto, que responde ao modelo definido pela ideologia dominante. A teoria de Baudry se baseia no marxismo e crê num sistema repressivo, que também é econômico e que impede a denúncia ou revelação desse modelo.

Mesmo com suas ramificações, a teorização do dispositivo nunca foi imune a críticas e refutações. Ainda que essa teoria tenha sido atualizada e utilizada como base referencial no pensamento de Christian Metz, Francesco Casetti e Laura Mulvey, começa a ser superada com a ascensão dos Estudos Culturais, que passa a pensar as questões culturais e de comunicação centradas na identidade e que discute questões do sujeito marcado por conflitos sociais nos quais há afirmações ou negações de etnias e de identidades sexuais, e não mais nos apagamentos e ilusões estruturais do sistema.

Gilles Deleuze também ajudou a combater a teoria do dispositivo de Baudry. Já em 1972, no livro *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia* (1972), escrito junto com Felix Guatarri, questionava as noções do inconsciente da psicanálise, e buscava outra forma de entender o processo cultural e político. Se o pensamento de Baudry se restringe a explicar o funcionamento de um cinema específico, o clássico, e em um certo lugar, Deleuze já consegue criar taxonomias que ampliam a discussão para diferentes tipos de cinemas: o cinema clássico, imagem-movimento, e o cinema moderno, imagem-tempo.

Entretanto, é nessa limitação do dispositivo de Baudry que se poderiam extrair conclusões pertinentes ao documentário: os documentários iniciais, de Robert Flaherty e John Grierson, seguiam regras, planos expositivos, narração didática em *over*, portanto, talvez pudessem causar os efeitos e apagamentos propostos por Baudry. No entanto, quando aplicados ao documentário mais recente, como os do Cinema Verdade (que exerce grande influência na obra de Coutinho) – em que há o aparecimento do meio de produção, da câmera, da montagem, do ruído na hora da captação, tendo outra câmera filmando a principal e projeção das imagens captadas para os participantes, em que há descontinuidade e rupturas de espaço e de montagem, na qual a montagem se explicita, e que até mesmo o diretor se coloca constantemente na diegese – causariam uma expulsão contínua daquele sistema de dispositivo. Logo, talvez teria uma resposta diferente aos questionamentos iniciais de Baudry: o efeito produzido gera um conhecimento e atualização no processo de trabalho, ou seja, serve de denúncia à ideologia e ao idealismo crítico.

Por outro lado, não há por que analisar os filmes de Coutinho, que centram sua construção narrativa na existência de subjetividades, de

pluralidades e de divergências, através de uma teoria que crê em uma subjetividade única, no comportamento padrão e igual diante de um filme, quando se tem a posição de espectador. Bem como observaram os teóricos dos Estudos Culturais, Raymond Williams, E. P. Thompson e Richard Hoggart, é muito mais conveniente, inclusive para conseguir dar conta do papel político desses filmes, pensar no espectador dotado de subjetividade, que observa e interpreta de sua forma, produzindo efeitos diversos.

No início dos anos 2000 há um movimento de atenção para o que Xavier chama de virtudes do dispositivo, “seja na captura do efeito gerado por uma presença imediata, seja na sua condição de gerar experiências decisivas de relação com o espaço-tempo fora de quadros conceituais explicados por um locutor ou mesmo sugeridos pela montagem” (XAVIER, 2005, p.188). É o olhar da crítica a respeito da construção de regras, limites e recorte nos filmes de documentário desta época. E se, por um lado, o diretor tem extremo domínio do que propõe, por outro, há uma “larga falta de controle – dos efeitos e eventuais acontecimentos” (MIGLIORIN, 2005, n.p.). Consuelo Lins define dispositivo como “um artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmadas – o que nega diretamente a ideia de documentário como obra que ‘apreende’ a essência de uma temática ou de uma realidade fixa e preexistente (LINS, 2008, p.56)”.

Para Lins é em filmes de ‘dispositivo’ que há “a criação de uma ‘maquinação’, de uma lógica, de um pensamento, que institui condições, regras, limites para que o filme aconteça” (LINS, 2008, p.56). Migliorin chama atenção para o fato de que a elaboração de um dispositivo não gera necessariamente um bom filme; segundo ele, “o dispositivo é uma experiência não roteirizável, ao mesmo tempo em que a utilização de

dispositivos não gera boas ou más obras por princípio” (MIGLIORIN, 2005, n.p.). Lins entende que os filmes de dispositivos dispensam roteiros em favor de estratégias a serem filmadas, não tendo pretensão de refletir uma realidade pré-existente ao filme e nem refletir argumentos construídos antes da filmagem, seria por isso que:

Para esses diretores, o mundo não está pronto para ser filmado, mas em constante transformação; e a filmagem não apenas intensifica essa mudança, mas pode até mesmo provocar acontecimentos para serem especialmente capturados pela câmera. Para isso, eles constroem procedimentos de filmagem para filmar o mundo, o outro, a si próprios, assinalando ao espectador, nesse mesmo movimento, as circunstâncias em que os filmes foram construídos. (LINS, 2007, p.46)

Dessa forma, o diretor, em favor do dispositivo, pode se abster de filmar e pode se abster inclusive de dirigir, tendo como função arquitetar um jogo: “distribui cartas, determina regras, escolhe jogadores, fornece câmeras, transporte, comida” (LINS, 2007, p.48). É como no caso do filme *Rua de Mão Dupla* (2002), de Cao Guimarães, inicialmente concebido como videoinstalação para Bienal de São Paulo, em que seis pessoas divididas em duplas, todos desconhecidos entre si, trocam de casa por um dia e tentam conceber uma imagem mental do Outro, através do que está disposto nos ambientes. No início da experiência é entregue uma câmera a cada participante, com a qual cada um capta à sua maneira, os cômodos, objetos e bagunça do outro e, no final, diante da câmera, contam como acreditam ser este Outro. Para Lins, Cao Guimarães “provê o necessário e sai de campo” (LINS, 2007, p.48); seria uma maquinação que resultaria na falta de controle do diretor sobre o que está sendo filmado, Lins chama de “retirada estética”. No entanto, salienta que não há um desligamento do diretor,

porque "o dispositivo é dele, assim como a montagem do filme" (LINS, 2007, p.48) sua ausência de controle é em relação as imagens e sons captados, atribuindo assim, "a seis outros indivíduos a tarefa de filmar e se autodirigir" (LINS, 2007, p.48).

Existem diferentes forças motrizes para um dispositivo que não é nem a forma nem a estética do filme, mas é o que determina as linhas da captação. Um exemplo é o dispositivo de dimensão temporal, como nos filmes de João Moreira Salles, *Futebol* (1998), *Santa Cruz* (2000), e *Entreatos* (2004), em que há planos longos, "observadores", inspirados no cinema direto. O dispositivo focado no tempo aparece de forma diferente em *Um Passaporte Húngaro* (2001), em que a diretora, Sandra Kogut, tenta tirar um passaporte e, por isso, a ação também integra o dispositivo, não sendo um filme de planos de observação. Em *33* (2002), de Kiko Goifman, também há o dispositivo ligado ao tempo e à ação, mas com uma limitação temporal, diferente dos outros citados: por ter 33 anos, o diretor teria 33 dias para encontrar sua mãe biológica – essa é a única explicação para o prazo.

As regras que armam esses dispositivos são arbitrárias, pois a arbitrariedade estaria "presente em todo e qualquer filme-dispositivo, com mais ou menos força, com mais ou menos sutileza" (LINS, 2007, p.48). Da mesma forma que Sandra Kogut poderia tirar um passaporte húngaro no Brasil e não na França, como ocorre no filme, Kiko Goifman poderia procurar sua mãe por anos, entretanto, as regras são artificiais. Para Lins isso ocorre porque:

[...] os documentários não brotam do coração do real, espontâneos, naturais, recheados de pessoas e situações autênticas, prontas para ser capturadas por seres sensíveis, cheios de ideias na cabeça e câmeras na mão; são, sim, gerados pelo mais "puro" artifício [...] (LINS, 2007, p.48).

Contudo, se Kiko Goifman não reunisse material suficiente em 33 dias, não haveria filme, porque os dispositivos por si só não asseguram a existência filmica, como observado por Migliorin. Para Lins, os dispositivos “não garantem filmes e podem ser abalados no confronto com o real” (LINS, 2007, p.48). É por essa questão que, quando os documentários de Coutinho passam a ser construídos através de dispositivos, as dificuldades na edição aparecem, daí a ansiedade do diretor em descobrir, na mesa de edição, se há ou não um filme a ser finalizado.

Migliorin percebe o filme de dispositivo como um desdobramento do Cinema Verdade, pois “como no caso do filme-dispositivo, temos nesta escola de documentários uma produção de acontecimentos que se dá com o contato do filme (aparato, diretor, etc) com o mundo filmado” (MIGLIORIN, 2005, n.p.). Logo, a ideia de submeter o filme a pressões do real não seria um artifício exclusivo deste tipo de cinema contemporâneo. Para o autor, a mesma lógica é utilizada no filme *Crônica de um Verão* (1961), de Jean Rouch e Edgar Morin. Contudo, o que se transforma da produção moderna é a forma com que se lida na contemporaneidade com a imagem, em três eixos: câmera, personagem e público.

Falar para uma câmera teria deixado de ser um ato de produção discursiva para ser produção de material em busca de que um discurso seja feito dele, como acontece na televisão e, assim, as pessoas sabendo que podem ser cortadas na montagem exageram na história, pensam no ritmo apropriado para o tipo de filmagem, utilizam uma série de métodos para não serem excluídas. Em suma, “o personagem faz o papel que ele imagina que o documentarista deseja que ele faça.” (MIGLIORIN, 2005, n.p.).

Outra diferença vem da presença constante da câmera de vigilância, como a efetivação de um novo tipo de sociedade controlada, que força os cineastas e artistas a dialogar com essa situação. E, por último, a mediação entre imagem e vida trouxe para o senso comum a ideia contraditória de direito de imagem: se é necessário alguém vendo para se ter imagem, a ideia de direito de imagem pressupõe que exista imagem independentemente de quem vê. Migliorin menciona:

Essas três "situações" (poder das imagens, proliferação do controle e direito de imagem) estão diretamente ligadas à íntima conexão que a produção audiovisual e midiática passou a ter com a vida a partir da segunda metade do século XX. (MIGLIORIN, 2005, n.p.)

Se com *Cabra Marcado para Morrer* (1984) Eduardo Coutinho sintetiza novos caminhos para os documentários brasileiros, marcando a transição do cinema moderno dos anos 1960 e 1970 para os documentários das décadas de 1980 e 1990, segundo LINS (2008, p.57), é *Santo Forte* (1999) que prenuncia os documentários de dispositivo, os quais se tornarão tão presentes na cinematografia documental contemporânea brasileira e, especialmente, nos filmes seguintes do diretor.

A partir de *Santo Forte* é armado um dispositivo que é “antes de qualquer coisa, relacional, uma máquina que provoca e permite filmar encontros” (LINS, 2007, p.47). Para a autora, as relações se desenvolvem dentro das linhas espaciais, temporais e tecnológicas, que são acionadas por Coutinho, cada vez que se aproxima de um ‘universo social’, sendo assim, o ponto de partida do dispositivo é a dimensão espacial: as imagens são tomadas em localização única.

De *Babilônia 2000* (2001) em diante, o campo temático deixa de se restringir às conversas nas entrevistas, que passam a ser mais voltadas ao cotidiano e à vida privada. Em *Jogo de Cena* e nos filmes que o sucedem, as gravações passam a ser indoor. Para Bezerra (2014), esses documentários são filmados em espaços híbridos, entre locação e estúdio, que têm função de imergir os personagens em um universo próprio, mas com alguma ligação com o mundo. Para além de uma escolha estética, criar ambientes virtuais é uma alternativa para elaboração de um dispositivo que privilegia as histórias contadas e que, tal como a arte da performance, seriam propícios para uma “fabulação de si”.

O DISPOSITIVO DE JOGO DE CENA

Na primeira cena do filme *Jogo de Cena*, vemos uma mulher que sobe escadas em um ambiente escuro, que se revela aos poucos, de modo a notarmos se tratar de um palco. Ela segue em meio aos equipamentos da produção, cumprimenta Coutinho, que a convida para sentar à sua frente, de costas para a plateia. O senso comum diz que quem sai da coxia e adentra um palco vai apresentar, encenar ou performar; entretanto, o ambiente cênico também é subvertido, a plateia está vazia e a personagem de costas, logo, a performance se destina a um público diferente do tradicional do ambiente, se destina a Coutinho e ao espectador, através da câmera.

Percebe-se um corte. Já se reconhece o rosto de Mary Sheila, atriz que narra a história de como conseguiu, apesar das dificuldades, iniciar seu sonho de ser atriz. “Como eu, negra, sem estrutura nenhuma vou entrar numa de ser atriz. Que doideira é essa?” Essa fala – a qual o

espectador é levado a crer ser de Mary Sheila – direciona o que se espera de uma atriz, como notado por Xavier: a fala “já aponta o problema da competência de atriz e seus requisitos” (XAVIER, 2013, p.614), algo que também estará presente no discurso de outros personagens.

Hoje o rosto de Mary Sheila é conhecido pelo público, por ter participado de diversas séries, minisséries e novelas da Rede Globo. Em 2007, talvez não fosse o caso, mas sua história não destoaria ou desmente o que o público pode conhecer dela: é integrante do *grupo nós do morro* do Vidigal. Na conversa, a atriz comenta que o grupo de teatro está montando a peça *Gota d’agua*, de Chico Buarque, e que ela interpreta a Joana, personagem principal, que mata os filhos. A pedido de Coutinho, ela recita sua fala no momento em que a personagem mata os filhos. Não é por acaso que a cena que segue trata de maternidade. A montagem ardilosa revela, pouco a pouco, as novas configurações que o dispositivo toma neste documentário.

O dispositivo em questão seria formado primariamente por um “dispositivo de base” ou “relacional” voltado às entrevistas e forjado na aposta da palavra falada dos personagens e, por isso, voltado a tematizar memórias. Esse dispositivo teria a finalidade ética de reparar, ou ao menos atenuar, a assimetria entre documentarista e documentado. Isso causa a interferência na estética filmica adotada: o diretor fica de frente para o entrevistado e de lado para a câmera, deixando o espectador ao lado do diretor na conversa, de frente para o personagem. São utilizadas ferramentas para permitir que a conversa se dê e que continue. Assim, Coutinho faz diversas perguntas, por vezes, pedindo que o interlocutor explique melhor ou detalhe algo. Sua voz em off (mas bem audível) permanece na edição, assinalando a presença de um microfone para o diretor. O dispositivo “relacional” continua intacto em *Jogo de Cena*.

Subsidiariamente, o dispositivo seria formado pela tríade: espacialidade, temática e temporalidade – que também permeiam os documentários anteriores de Coutinho. A este ponto de *Jogo de Cena* já é possível perceber a espacialidade a qual o filme recorrerá. Será todo tomado em um teatro, mais precisamente do palco do teatro, com a câmera principal fixamente posicionada de frente para a plateia e uma secundária que acompanha, por vezes, a subida das personagens até o palco. É possível observar um movimento na espacialidade dos filmes de dispositivo, uma progressão que passa de localização única para locação única. Em *Santo Forte* e em *Babilônia 2000* têm-se comunidades inteiras; e em *Edifício Master* um prédio residencial. Ainda que *Peões* possa quebrar a progressão, este se passa na localidade do ABC Paulista. Em *O Fim e o Princípio*, ainda que em uma ampla localidade com diversas casas e famílias, estão todos dentro do sítio de Araçás. E então, a partir de *Jogo de Cena*, há locações únicas: teatro, galpão e estúdios. Para além da locação *indoor*, observado por Lins, esse fato inaugura uma novidade nos dispositivos dos filmes do diretor, como chama atenção Bernardet (2013), em que pela primeira vez as personagens se deslocam até Coutinho e a subida delas ao palco é mostrada. Para o autor:

Em *Jogo de Cena*, todas as mulheres convidadas convergem, através de uma estreita passagem (a escada), para o ponto onde encontrarão o cineasta, se sentarão e falarão. Isso é uma novidade no dispositivo dos filmes de Coutinho. Coutinho, até então, se deslocava, ia ao encontro das pessoas que entrevistaria, fosse a favela de *Santo Forte* ou a multiplicidade dos apartamentos do *Edifício Master*. [...] Se pensarmos em *Cabra Marcado para Morrer*, percebemos que é essencialmente um filme de deslocamento.” (BERNARDET, 2013, p.630).

O deslocamento até o diretor não é só físico. A decisão de participar e contar uma história pessoal é muito mais intensa, como apontado por Bernardet (2013), em que além de responder um “sim” perante a equipe para que a entrevista aconteça, a intenção de participação parte da leitora do anúncio, que precisa se identificar, ter vontade de narrar sua história e torná-la pública, tomar a posição de ligar para equipe e ainda correr o risco de ter a história rejeitada. Essa posição abre o filme para o “espaço autobiográfico” e, mesmo que o espaço autobiográfico esteja presente nos filmes de dispositivo do diretor, em *Jogo de Cena*, para Bernardet, é diferente porque:

É necessário que o “desejo autobiográfico” se manifeste mais intensamente sem contato direto com o proponente. A diferença não está nas histórias contadas ou na forma do relato, nem no fato de contar sua vida, mas na intensidade e na forma da decisão a ser tomada para entrar no processo proposto (BERNARDET, 2013, p.634).

Junto com a migração para os documentários indoor, há outra mudança no dispositivo da localidade: “não há mais um pano do fundo geográfico, social, econômico, arquitetural que contextualizavam seus personagens e os mantinha juntos” (LINS, 2017, p.30). É a temática, outra parte do dispositivo, que nos outros documentários de Coutinho direciona a espacialidade e também integra os personagens, mas que aparece de forma diferente em *Jogo de Cena*. Em *Santo Forte*, todos os personagens acreditam em alguma manifestação religiosa ou espiritual (inclusive a personagem atea) e são moradores da mesma comunidade. O mesmo acontece em *Babilônia 2000*, em que a temática é a expectativa para virada de ano e de século e todos são moradores da mesma comunidade, as entrevistas passam a ser sobre conversas ordinárias

ainda que delimitadas pelo tema. Em *Edifício Master*, todos os personagens partilham o mesmo prédio e o campo temático é o bairro em que a edificação está localizada. Em *Peões* (2004), todos os personagens são envolvidos com o movimento sindicalista e a localidade é em função da eclosão do movimento sindical dos anos 1970/1980. Em *O Fim e o Princípio* acontece o inverso: a localidade é incerta no início, mas, quando definida, direciona os personagens. Todos são moradores do sítio de Araçás e estão na terceira idade. Já em *Jogo de Cena*, ainda que todas as personagens tenham em comum o fato de serem mulheres e o assunto das conversas seja a vivência como mulher – maternidade, perda, ausência, desencontros, amores, esperança, violência e submissão – os temas que sobressaem são a teatralidade, a representação da vida, a performance feita diante da câmera; portanto, a relação entre o tema principal e as personagens parece ser arbitrária.

A temporalidade é o último eixo que forma o dispositivo comentado, que demarca o tempo de gravação do filme e também marca a transformação do personagem. *Santo Forte* inicialmente é marcado pelos personagens vendo a missa campal do papa em outubro de 97 e a passagem de tempo é demarcada através da decoração de natal presente nas ruas e nas casas dos personagens, assim como a ceia, o que revela que as filmagens se estenderam até dezembro. Em *Babilônia 2000* o dispositivo é fortemente marcado pelo tempo: no título, na narração *over* e na passagem de tempo nos ambientes – o dia, os preparativos para a virada de ano, a chegada do entardecer e as comemorações à noite. Em *Edifício Master* a narração *over* novamente marca o dispositivo: a equipe ficou um mês no prédio e o filme foi gravado em uma semana. Em *Peões*, a única indicação de tempo é no *lettering* inicial que marca outubro de

2002; já em *O Fim e o Princípio*, novamente, a narração inicial limita que o filme será gravado em quatro semanas. Entretanto, em *Jogo de Cena*, assim como nos próximos documentários, não há *over* sobre a temporalidade do filme; as locações são internas com iluminação artificial, os cenários são montados para que o filme seja estéril à vida cotidiana, assim nada permite a percepção da passagem de tempo. A estética adotada faz parte da criação de um ambiente virtual, à parte do mundo, que cria condições propícias para representação. Assim, o documentário poderia ser todo gravado em um dia, exceto por menções de que as atrizes tiveram algum tempo para preparar o texto após as filmagens dos primeiros depoimentos. No entanto, nos créditos do filme, após o nome das personagens por ordem de aparição, o dispositivo da temporalidade aparece mencionado em texto: “Os personagens foram filmados em junho de 2006. As atrizes, em setembro”; assim como na sinopse oficial do filme, fornecida pela Video Filmes — disponível tanto na contracapa do DVD, quanto em meio digital em plataforma de streaming — também é explicitada a temporalidade fílmica:

Atendendo a um anúncio de jornal, oitenta e três mulheres contaram suas histórias de vida num estúdio. Em junho, vinte e três delas foram selecionadas e filmadas no Teatro Glauce Rocha. Em setembro, atrizes receberam o texto e o dvd das personagens escolhidas para interpretar, a seu modo, as histórias contadas.

A sinopse já revela também um pouco mais sobre a dinâmica das atrizes que veremos a seguir. Após Mary Sheila recitar o texto de Joana, há um corte para um plano da cadeira preta do entrevistado vazia e, assim, outra mulher chega ao palco, se senta, e há um novo corte. No

próximo plano, a entrevistada da vez, Gisele, já começou a contar sua história, sobre as mudanças de metas após descobrir uma gravidez e se casar. Ao dizer o porquê de seu casamento ter sido interrompido, há, novamente, outro corte brusco. Agora, Andréa Beltrão, atriz de carreira conhecida nacionalmente, está no mesmo lugar da moça que a antecedeu e continua sua história, contando-a em primeira pessoa. A montagem seguirá alternando entre as duas mulheres que narram a mesma história. Para Xavier, é nesse momento, com a montagem alternando entre Gisele e Andréa, que a regra de imediato se revela e “coloca o problema da representação sob nova perspectiva, pois filma o jogo com a diferença e revezamento das duas performances [...]” (Xavier, 2013 p.614). A montagem que justapõe os depoimentos reais com sua representação aparece mais duas vezes no decorrer do filme, com outras atrizes conhecidas: Fernanda Torres e Marília Pêra.

Até esse momento do filme, o espectador não tem dúvidas se está diante da personagem que encena ou da personagem que conta seu depoimento original. Entretanto, o aparecimento de atrizes não se restringe ao este se põe em completa dúvida e descobre que, provavelmente, estava enganado no início o espectador vai se mobilizando nas diferentes estratégias de edição, este se põe em completa dúvida e descobre que, provavelmente, estava enganado no início.

No desenvolvimento da história, Gisele conta que, ao final da sua segunda gestação, teve complicações no parto e que seu filho morreu. Ao contar, não chora nem se mostra muito emocionada, entretanto, Andréa Beltrão, ao contar essa passagem, se emociona, tenta segurar o choro em vão e segue a história, secando as lágrimas. No final do depoimento, Andréa conta a Coutinho da dificuldade do texto, que não

planejou chorar e diz que seu objetivo foi “falar o texto da forma mais fiel que pude, sem agredir, sem criticar, sem imitar, buscando serenidade”; entretanto, explica que sempre se emocionava ao ensaiar o texto. Na performance de Andréa Beltrão fica perceptível, como frisado por Bezerra (2009, p.229), que o método de atuação utilizado é o Stanislavski, em que o ator busca nas suas próprias experiências as emoções para interpretar o personagem. Andréa diz acreditar que o comportamento "estoico" de Gisele – conforme termo dela – deva vir da crença no espiritismo, que a ajudou a suportar a perda do filho, levando Gisele a acreditar que ele está vivo em outro lugar. Andréa não tem religião e nem acredita em vida após a morte e, por isso, não consegue chegar a essa estoicidade da personagem, ao falar da perda do filho. Ela remete aos seus sentimentos de perda: “eu tenho tantas pessoas que eu queria acreditar que estivessem vivas em algum lugar” e, na sequência, vai às lágrimas.

O novo embaralhamento para o espectador vem a seguir. A próxima personagem, Neusa, conta que nos primeiros dias na cidade de São Paulo se perdeu, teve a ajuda de um despachante de ônibus e, assim, se envolveu com ele e teve uma breve relação que resultou numa gestação. A história narrada deixa claro que a personagem é peculiar - “eu sempre andei assim” - e a história é fomentada com os gestos, roupa e maquiagem. Ao final do depoimento, ela desmonta a expressão, olha para câmera e dispara: “Foi assim que ela disse”, ou seja, a história tão crível para o espectador está sendo interpretada. Neusa é a personagem e Débora Almeida é a atriz, que ainda que desconhecida do público, é quem interpreta.

A próxima personagem é Fernanda Torres, que, em sua primeira aparição, conta uma história pessoal, sem espelhamento. Ela expõe que,

depois de um aborto espontâneo, entrou em depressão e procurou ajuda no terreiro de umbanda da tia, onde teve uma intensa experiência, responsável por curar sua melancolia e seus medos.

O aparecimento de atrizes conhecidas pelo público pode, em uma visão antecipada, parecer indicar um rompimento com os personagens banais ou “infames” dos outros documentários do diretor. “Infames”, segundo pensamento de Michel Foucault (1992), ao se referir às pessoas anônimas que têm parte de suas histórias reveladas nos documentos exumados de internamentos de clínicas e hospitais, não por serem seres desonrados ou desprezíveis, mas por não terem fama e estarem em oposição às atrativas histórias fabulosas cultuadas no Ocidente. Afinal, a fábula tem como definição o que merece ser dito por ser extraordinário, fora do comum. Os personagens anteriores de Coutinho são trabalhadores impactados pela seca e na luta política sertaneja, moradores de comunidade, religiosos de fé não tradicional, catadores de lixo, metalúrgicos e sindicalistas, por isso, podem ser pensados como infames, com histórias comuns e não contadas.

Entretanto, essas célebres atrizes que aparecem em *Jogo de Cena*, além de atuarem nas histórias de outras personagens, contam suas experiências no processo de dramatização destas histórias e duas delas partilham narrativas próprias e particulares, ou seja, quando as atrizes famosas aparecem, elas adquirem um recorte de pessoas infames, por não contarem questões fabulosas, de vida pública, mas de trivialidades, assuntos domésticos e privados, ou então discorrerem de seus lugares como atrizes.

A participação de Fernanda Torres, nesse momento, completa o terceiro tipo de relação entre personagens e história que o filme carrega. Entretanto, conforme as anotações de Jordana Berg concedidas

à Isabel Penoni para o livro *Jogo de Cena* (2017), a intenção inicial era ter atrizes contando histórias em terceira pessoa, o que não aparece no filme. Conforme as anotações da montadora:

- 1 – personagem conta história pessoal;
 - 2 – atriz conta história da personagem na primeira pessoa;
 - 3 – atriz conta história pessoal;
 - 4 – atriz conta história em terceira pessoa (“ela disse...”).
- (BERG apud. PENONI, 2017, p.28).

Segundo o depoimento registrado no livro, a busca de Berg era por variedade de situações; descobrir uma “lógica ilógica”, que pudesse “confundir o espectador o suficiente para que ele se sentisse instigado, mas não tanto a ponto de desistir do jogo e ir-se embora” (BERG apud. PENONI, 2017, p.29). Assim, a montadora estabeleceu as seguintes possibilidades de montagem:

- 1 – um personagem com seu duplo;
 - 2 – um personagem com seu duplo separado;
 - 3 – um personagem sem seu duplo no filme (o duplo foi filmado, mas não seria usado);
 - 4 – uma ou mais atrizes contando suas histórias pessoais;
 - 5 – uma atriz sem seu personagem no filme (o personagem foi filmado, mas não seria usado no filme).
- (BERG apud. PENONI, 2017, p.30).

Até o momento analisado estão presentes o primeiro, segundo e quarto tipo de relação entre personagem, atriz e história. Todos os outros estão presentes no documentário, como será visto a seguir.

Depois do depoimento pessoal de Fernanda Torres, a próxima personagem, Sarita, sobe as escadas de acesso ao palco, caminha com

calma até o diretor e se senta. De início, a personagem explica a origem de seu sobrenome que teria alguma relação com bile, ela relaciona isso com humor; há um corte e Sarita conta ascendências de suas famílias, há um lento zoom que fecha o plano em seu rosto e, no próximo corte, revela em plano mais afastado, agora, com Marília Pêra no lugar, que segue a narrativa, contando a mesma história. Ela começa dizendo que tem pavio curto e a narrativa segue, novamente, com a justaposição dos planos – ora de Sarita, ora de Marília Pêra, compartilhando a mesma história. Em determinado momento, a personagem conta o porquê gosta do filme *Procurando Nemo* (Andrew Stanton, 2003), e explica para Coutinho – que não conhece o enredo da animação – a relação do filme com a vivência conturbada entre ela e sua filha.

Na atuação de Marília Pêra há alguns improvisos, comparados com a fala original de Sarita, e, prontamente, Coutinho também improvisa. Por exemplo, depois de dizer que chora fácil, a atriz não relaciona com a animação mencionada por Sarita e, então, Coutinho dá a deixa: “no teste você falou de um filme, *Procurando Nemo*”, Marília Pêra resgata o texto com improvisos: “É *Procurando Nemo* é um filme que eu gos... choro, choro muito quando penso nele. O senhor não gosta desse filme?”. Sarita não faz essa pergunta ao diretor, mas quando Coutinho pede que ela explique o filme, pois não o viu, e ela responde, fazendo graça: “O senhor não viu o Nemo? Tá vendo? Tem preconceito. Não gosta de americano! Ah... máximo!”. Já Marília Pêra, ainda que respondendo em sentido semelhante, depende da resposta do diretor para continuar, pois faz uma pergunta que Sarita não faz: “o senhor não gosta de coisa americanas né? O senhor é meio comunista, não vê essas coisas”. Na encenação das atrizes, o diretor também tem que encenar, refazer as perguntas no momento certo, improvisar quando percebe ser

imprescindível e dar as deusas para que a atuação siga a trilha da conversa real. Para Kogut (2017), seria a demonstração de que Coutinho se coloca “em pé de igualdade com suas personagens, mesmo na ficção” (p.58).

Sarita ri alto em alguns momentos e, ao contar da relação com a filha, chora. Marília Pêra não. Coutinho, ao final do depoimento, questiona a atriz quanto ao porquê da escolha de ficar mais contida durante o depoimento. Marília Pêra conta que, ao falar da filha, segurou a emoção e choro. Conta que quando o choro é verdadeiro diante da câmera a pessoa tenta esconder, diferente do ator, que tende a mostrar – o que não condiz com alguns depoimentos do filme e que engatilha ardilosamente o depoimento seguinte.

A próxima cena é de Lana. Após o corte da última história, a personagem parece estar se acomodando na cadeira. Coutinho pergunta se eles já haviam se conhecido antes. Nervosa, responde que não. O diretor brinca, afirmando que então a conhece mais do que ela o conhece. Coutinho e pergunta se ela vai se acalmar; Lana responde que já está calma. Um novo corte e o depoimento começa – sobre o fim do casamento, sobre o ótimo relacionamento que tinha com os filhos e sobre como, repentinamente, após reagir a um assalto, um dos filhos morreu. A personagem está muito emocionada, ao ponto de interromper a fala para chorar (sem esconder as lágrimas). O depoimento segue sobre sua relação com a religião, sobre o luto e sobre como conseguiu seguir a vida. Com esse depoimento o espectador leva a crer que está diante da pessoa que passou por essa história, entretanto Lana é atriz e o depoimento real é de Claudiléa, penúltimo do filme. O depoimento de Claudiléa é carregado de mais emoções, nuances e sutilezas. Ainda que, num primeiro momento, o depoimento de Lana

leve o espectador a acreditar estar diante de quem viveu a história, diante da entrevista de Claudiléa, não resta dúvidas sobre a quem pertence a narrativa.

O próximo depoimento é de Jackie Brown, que conta a história “original”, interpretada por Mary Sheila, primeira personagem, seguido pela narrativa de Maria de Fátima, que conta a relação com pais, irmãos e filho, bem como sobre dois casamentos malsucedidos, sobre os abusos físicos e a traição de um dos seus ex-maridos com outro homem e sobre como superou a depressão e como busca por novas relações. Diferentemente das demais narrativas, Maria de Fátima não forma dupla com atriz, sendo este o único depoimento sem par (exceto pelos depoimentos pessoais das atrizes).

Há o corte para a próxima cena e Aleta está subindo as escadas para o palco, quando diz “ih, nunca acaba isso” e, ao chegar ao fim, se admira da quantidade de gente da produção, “Quanta gente! Oi! ”. Ela se senta, novamente falando para Coutinho: “Quanta gente!”, corta para a chegada de Fernanda Torres, que adentra o quadro de frente ao diretor e repete Aleta: “Quanta gente!” e se senta; Coutinho se surpreende com a entrada e diz: “você fez igualzinho!”. A justaposição da edição se seguirá neste depoimento. Assim começa o depoimento da história de Aleta, que narra primeiramente a origem de seu nome, a relação com a família e como ficou grávida na adolescência, expõe as dificuldades de ser mãe, da vida social – restrita apenas às festas de crianças – e de como teve de abdicar dos sonhos, à medida que conta que, ao ter a filha, teve mais garra para conquistar seus objetivos.

Fernanda Torres tem dificuldades; pede para recomeçar o texto. Coutinho questiona qual a dificuldade encontrada e a atriz responde sentir que está rápida demais e também sentir vergonha de estar diante

do diretor como personagem. Ela recomeça, mas a dificuldade segue até o fim. Ao encerrar a fala, conta qual a dificuldade de interpretar uma pessoa real: a pessoa real tem mais memórias e histórias por trás da história que conta, já a atriz não, assim, interpretar uma pessoa real é mais difícil do que se fosse um personagem criado. Ela diz: “com personagem fictício, se você atinge um nível medíocre, você pode ficar nele porque ele é da sua medida. Com personagem real, a realidade esfrega na sua cara aonde você poderia estar e não chegou”.

O próximo depoimento é de Marina, que, primeiramente, seria atriz de alguma das histórias, mas é seu depoimento pessoal que fica no filme. Sua história é de que parou de falar com o pai quando jovem e guardou culpa por isso, quando ele morreu. Segue-se para próxima cena, agora, Andréa Beltrão e, assim como fez Fernanda Torres, ela conta uma história pessoal, ao falar que, quando criança, morava com a avó e com a mãe e que a família tinha uma empregada doméstica chamada Alcedina, de quem sente muitas saudades. Na sequência, há a cena de Claudiléia, mencionada anteriormente.

Somente na esquematização de Berg sobre a montagem do filme é que se esclarece quem é a atriz sem a atuação – apenas com a história real (caso cinco da esquematização anterior) e de quem é a história real sem dupla com atriz (caso três da esquematização anterior), porque em determinado momento do filme o espectador se dá conta de que não terá as respostas que busca. A decupagem de montagem de Berg é a seguinte:

Atriz 1 – Longe da personagem.

Dupla 01 – Personagem 01 + Atriz 02.

Atriz 03 – Sem personagem.

Atriz 04 – Conta história pessoal.

Dupla 02 – Personagem 02 + Atriz 05.

Atriz 06 – Longe de personagem.

Personagem 03 – Dupla da atriz 01 (é atriz na vida real mas está como personagem no filme).

Personagem 04 – Sem atriz.

Dupla 03 – Atriz 04 + Personagem 05.

Personagem 06 – Sem atriz (é atriz na vida real, mas está como personagem no filme).

Atriz 02 – Conta história pessoal.

Personagem 07 – Dupla da atriz 06

Personagem 05 – Volta para fechar o filme.

(BERG apud. PENONI, 2017, p.34).

Percebe-se que a montagem fomenta a mobilização do espectador. As dúvidas sobre de quem é a história, se a história foi vivenciada por quem conta, se o relato é real ou não, suscitam atenção peculiar de quem assiste, que procura nos mínimos detalhes o menor sinal que possa denunciar a veracidade da história e, muitas vezes, nos próximos depoimentos, as certezas são abaladas. O dispositivo do filme é construído para borrar as fronteiras de binaridades que fazem parte da história da arte e do cinema: realidade e ficção, palco e plateia, ator e personagem, performance e entrevista.

Jean-Louis Comolli (2001) acredita a sociedade vigente é representada pelas programações e que, diante das relações sociais e intersubjetivas cada vez mais roterizadas, seria o documentário que poderia se ocupar das fissuras do real. Não dependendo de circuito de financiamento, e nem possibilidades de difusão, o documentário se sujeita apenas a disponibilidade e boa vontade do que se escolhe filmar. Na relação que se constrói entre personagens fílmicos e o filme, os documentários poderiam criar borrões nos programas, na visão de mundo fechada e já dada de sentido, e se ocupar do que resiste, do

resíduo, do que resta, à medida em que escapam da norma majoritária – mas não só, pois até a norma minoritária passou a ser roteirizada. Ou seja, os personagens têm a possibilidade de causar uma interferência com sua singularidade – e com tudo o que carregam consigo de determinações e de dificuldades, de pesado e de graça, enfim, tudo o que a experiência de suas vidas terá modelado –, quando passam isso para o filme, mesmo de forma involuntária, construindo essa fricção com o mundo. Para Comolli:

Isto quer dizer que nós filmamos também algo que não é visível, filmável, não é feito para o filme, não está ao nosso alcance, mas que se encontra lá com o resto, dissimulado pela própria luz ou cegado por ela, ao lado do visível, sob ele, fora do campo, fora da imagem, mas presente nos corpos e entre eles, nas palavras e entre elas, em todo o tecido que trama a máquina cinematográfica. (2001, p.105-106).

Comolli elucida que as transformações passadas no documentário pelo Cinema Verdade e pelo Cinema Direto têm a ver com uma necessidade de acabar com um mundo que foi disciplinado e fechado por nós. É com o mesmo objetivo que as ferramentas de Coutinho – como a criação e utilização do “dispositivo de base” focado nas entrevistas, as conversas direcionadas a assuntos banais para além do tema, as personagens “infames” com histórias privadas, posteriormente a utilização de cenários propícios à fabulação – são mobilizadas. Todos os elementos contribuem para a ficção de si dos personagens que, ao exporem suas roteirizações, carregariam sua subjetividade.

Essa subjetividade provocaria os buracos nos programas, que, por sua vez, geram uma fricção com o mundo, produzindo, assim, as “potências do falso”, termo cunhado por Deleuze, em defesa dos

cinemas modernos, deslocando o significado de falso, de falha ou erro para uma potência presente para além da dicotomia real/ficção, de modo a tornar a verdade indecifrável. Para o autor, o oposto da ficção não é o real ou a verdade, mas sim a função fabuladora. Para que a função fabuladora seja exercida, "é preciso que a personagem seja primeiro real, para afirmar a ficção como potência e não como modelo: é preciso que ela comece a fabular para se afirmar ainda mais como real, e não como fictícia." (DELEUZE, 2005, p.185). Isso acontece nos atos falhos, nos gestos involuntários, nas pausas, nos erros, na forma de expor sua fala. Em entrevista, Coutinho se mostra consciente da questão:

As palavras escondem segredos e armadilhas que implicam hesitação, silêncios, tropeços, ritmos, inflexões, retomadas diferenciadas dos discursos. E gestos, franzir dos lábios, de sobrancelhas, olhares, respirações, mexer de ombros etc. (COUTINHO, 2013, p.18).

Jacques Rancière (2005) acredita que as fronteiras da razão dos fatos e da razão da ficção se tornam indefinidas na contemporaneidade, pelo modelo de conexão entre a apresentação dos fatos e as formas de inteligibilidade. Longe de dizer que tudo é narrativa ou ficção, Rancière acredita que "o real precisa ser ficcionado para ser pensado" (RANCIÈRE, 2005, p.58), ou seja, pode-se pensar que quando se fala algo, se escolhe contar de uma determinada forma dentre tantas outras formas de se contar, além de que a verdade contada é sempre uma abstração particular de um acontecimento.

Opondo-se ao pensamento de Bill Nichols (2005) de que todos os filmes são documentários, Rancière (2010) alega que "o cinema 'documentário' é uma modalidade de ficção ao mesmo tempo mais

homogênea e mais complexa” (RANCIÈRE, 2010, p.180). O autor argumenta que a “memória não é um conjunto de lembranças da consciência” (RANCIÈRE, 2010, p.179), mas sim “um certo conjunto, um certo arranjo de signos, de vestígios, de monumentos” (RANCIÈRE, 2010, p.179).

Para o autor, o senso comum diz que quando se tem muita informação, a memória transborda, mas a prática mostra o contrário: a informação não é nem memória e nem acúmulo de memória. A informação trabalharia apenas a seu favor, sendo que seu interesse oculto é o esquecimento, para que só haja a verdade abstrata do presente, na qual a informação ganha potência como única adequada a essa verdade. O autor elucida que para negar o que aconteceu não é necessário negar fatos, apenas omitir a relação entre os fatos e a consciência histórica, como fazem os negacionistas.

A memória se constitui – já que não de informação – com ligações entre dados, evidências dos fatos e vestígios de ações, como o “arranjo de ações” mencionados em *Poética* de Aristóteles e também chamado de *mýthos*. Entretanto, não é o mito relacionado ao inconsciente coletivo, mas no sentido da fabulação e da ficção. Portanto, a memória é uma obra de ficção. Para Rancière, quando se trata de “ficção”, em geral, não é a bela história ou a vil mentira que se opõem à realidade ou que querem se fazer passar por ela. *Fingire* não significa, inicialmente, fingir; mas forjar” (RANCIÈRE, 2010, p.180).

Para o autor, a diferença entre documentários e filmes de ficção não está no fato de um mostrar imagens saídas da realidade cotidiana ou de um documento de arquivo e o outro empregar atores para interpretar histórias criadas. Afinal, o filme de documentário não se

opõe ao real ou à invenção ficcional, porque o real não é “um efeito a se produzir, mas um dado a compreender” (RANCIÈRE, 2010, p.180).

Cabe ao filme de documentário isolar o trabalho artístico da ficção, dissociando-se da produção imaginária de verossimilhança e de efeito real. O documentário pode levar o trabalho artístico à essência, sendo uma ferramenta “de decupar uma história em sequências ou de editar histórias, de ligar e separar as vozes e os corpos, os sons e as imagens, de esticar ou comprimir tempos” (RANCIÈRE, 2010, p.180).

Em *Jogo de Cena*, quando a ficção ou roteirização da fala do personagem se põe em pauta, não se desconfia de que tenha sido criada com o intuito de mentir para o documentarista – o que poderia ser uma possibilidade, mas que pouco importaria para o jogo fílmico. Essas questões são mobilizadas ao se trazer atrizes para refazer os depoimentos, principalmente com as atrizes famosas, e também com a montagem que se justapõe, contrariando o que se espera de um documentário que aborda o real. Entretanto, o real só pode ser percebido no documentário, ao se levar em consideração a afirmação de Lacan de que o real é “o que não cessa de não se escrever” (LACAN, 1985, p.127), ou seja, o sentido para o real não se descobre e depois se narra, mas se forja à medida que se narra.

Diana Klinger, em sua tese *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, acredita que há muito de autobiográfico no discurso ficcional; acredita que a produção discursiva de si, se orienta na busca por um real, pela construção de um sentido, à medida que gera uma atualização, que poderia ser entendida como real. A hipótese de Klinger é que o texto autoficcional implica uma dramatização de si e, portanto, “não se trata de pensar, como o faz Philippe Lejeune, em termos de uma ‘coincidência’ entre ‘pessoa real’ e

personagem textual, mas a dramatização supõe a construção simultânea de ambos, autor e narrador” (KLINGER, 2006, p.56). É isso que a autora chama de performance. Para Klinger:

Assim, a autoficção adquire outra dimensão que não a ficção autobiográfica, considerando que o sujeito da escrita não é um ‘ser’ pleno, cuja existência ontológica é provada pela coincidência nominal e a dos indicadores de identificação, senão que o autor é resultado de uma construção que opera tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele, na ‘vida mesma’. (2006, p.59).

Quando se pensa no artista da performance, esse não encena um personagem exterior a si, mas anula parte de si em virtude de um outro de si. Existe uma ficção, mas é sempre ficção de si mesmo. Assim como os personagens no filme em que tudo que se cria e se constrói, no encontro do personagem e da câmera, são a partir de camadas de si mesmo.

Entretanto, a progressão dos documentários de Coutinho para performances acontece aos poucos – seja no aparecimento das personagens que se transformam, seja na elaboração do “dispositivo de base” para construção do dispositivo que prioriza a fala e a *auto-mise-en-scène*. É na última fase do diretor, portanto, que a performance ganha mais possibilidades, por conta do acontecimento fílmico como temática, intensificado a partir de *Jogo de Cena*, por imergir os personagens num novo mundo, misto de cenário e locação, mantendo a linha tênue da realidade. Conforme Bezerra: “tal como na arte da performance, tinha-se um espaço virtual, onde as pessoas atuavam, criando um de si para ‘outros’, por meio da interlocução com um público ‘interatuante’, no caso, Coutinho e nós, espectadores” (2014, p.45).

Nesse processo de priorização das narrativas pessoais em prol da performance, Coutinho dá um passo além dos procedimentos metodológicos do Cinema Verdade. Enquanto no Cinema Verdade há uma participação intensa do diretor do filme, a intervenção de Coutinho é apenas no intuito de direcionar o que acha mais interessante. É na direção dos aspectos contraditórios da vida que se humanizam os personagens e que se oferece a abertura para a fabulação, que já está presente muito antes dos documentários focados no dispositivo.

Para Lins (2017), as questões presentes no filme relativas à fabulação, à encenação, à performance e à mobilização do espectador sempre fizeram parte da filmografia de Coutinho, mas em *Jogo de Cena* são catalisadas e levadas a uma atualização de sua filmografia, pois é posto “em questão não apenas a ‘autenticidade’ do filme como também de toda obra” (LINS, 2013, p.31). A mobilização do espectador é no sentido de desestabilizar o efeito verdade do dispositivo da entrevista, cerne do “dispositivo de base” de Coutinho desde *Santo Forte*. Assim, *Jogo de Cena*, ao endossar a hipótese de Coutinho de que há sempre uma encenação ao se narrar uma história, ao borrar as fronteiras da realidade ou ficção, leva a uma atualização de toda sua obra. *Jogo de Cena*, para a autora, inaugura a fase que Coutinho passa a “‘ensaiar’ a partir da própria obra, intensificando o movimento reflexivo sobre sua trajetória artística” (LINS, 2013, p.31).

Para Bernardet, em post para seu blog, que veio a ser publicado no livro *Eduardo Coutinho* (2013), organizado por Milton Ohata, *Jogo de Cena* “não é um filme importante e transformador no quadro do cinema documental brasileiro, é um abalo sísmico de sete graus na escala Richter no cinema documentário geral, ou, mais precisamente, no documentário baseado na fala” (BERNARDET, 2013, p.629). O autor

acredita que Coutinho, ao colocar em dúvida a relação de propriedade entre corpo falante e a fala da subjetividade, desestabiliza a prática da entrevista, ou seja, inviabiliza a crença na entrevista como expressão da verdade dos personagens e desestabiliza a própria noção de sujeito.

Ilana Feldman vê *Jogo de Cena* como uma “espécie de objeto-solar que ilumina” (FELDMAN, 2012, p.16) uma constelação de documentários da última década e cada qual ao seu modo, “cultiva incertezas e desconfianças por todo o filme” (FELDMAN, 2012, p.16). A importância de *Jogo de Cena* é colocar em “suspeita os filmes documentários baseados na fala como expressão da subjetividade e como relato testemunhal de histórias de vida” (FELDMAN, 2012, p.17).

Kogut destaca que “a verdade que interessa Coutinho é a verdade permitida naquele encontro, naquele dia, daquele jeito” (KOGUT, 2013, p.53), ou seja, a busca do diretor em seus documentários nunca foi por histórias verdadeiras, sua intenção foi se ater ao momento de encontro e da produção da fala. É evidente que as narrativas são sempre subjetivas, nunca se conta uma história da mesma forma. Se as mesmas personagens de Coutinho fossem interrogadas em outro momento, por outra pessoa, se teria outra narrativa, outras histórias, outro filme, sem que isso implique que a narrativa seja irreal ou inventada. O trabalho do diretor em *Jogo de Cena* foi levar essa tese às últimas medidas, pois, ao se deparar com documentários tradicionais, muitas vezes o espectador se esquece dessa característica.

Por fim, Sarita pede para voltar e cantar uma música, para que o seu depoimento não fique muito triste. Porém, a montagem a deixa para o final, separado da sua fala. E, assim, o filme termina com a sobreposição das vozes de Sarita e de Marília Pêra, cantando “se essa rua fosse minha” – música com a qual o pai de Sarita a ninava e com a

qual ela ninava a filha. O último plano do filme é a visão da plateia do palco, já vazio, apenas com a cadeira de Coutinho e do personagem. Sobem, então, os créditos sem música e sem som.

REFERÊNCIAS

FILMICAS

COUTINHO, Eduardo. (2001). **Babilônia 2000**. Brasil. Produção: 110 min. cor.

COUTINHO, Eduardo. (1984). **Cabra marcado para morrer**. Brasil. 199 min. cor.

COUTINHO, Eduardo. (2002). **Edifício Master**. Brasil. 110 min. cor.

COUTINHO, Eduardo. (2006). **O fim e o princípio**. Brasil. 118 min. cor.

COUTINHO, Eduardo. (2007). **Jogo de Cena**. Brasil. 90 min. cor.

COUTINHO, Eduardo. (2004). **Peões**. Brasil. 85 min. cor.

COUTINHO, Eduardo. (1999). **Santo Forte**. Brasil. 82 min. cor.

GOIFMAN, Kiko. (2002). **33**. Brasil. 77 min. cor.

GUIMARÃES, Cao (2002). **Rua de mão dupla**. Brasil. 75 min. cor.

KOGUT, Sandra. (2003). **Um Passaporte Húngaro**. Brasil. 72 min. cor.

ROUCH, Jean; MORIN, Edgar. (1961). **Crônica de um verão**. França. 85 min. cor.

SALLES, João Moreira. (2004). **Entreatos**. Brasil. 117 min. cor.

SALLES, João Moreira. (1998). **Futebol**. Brasil. 90 min. cor.

SALLES, João Moreira. (2000). **Santa Cruz**. Brasil. 60 min. cor.

STANTON, Andrew. (2003). **Procurando Neno**. Estados Unidos. 101 min. cor.

BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDRY, J.-L. Cinema: Efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: **A Experiência do cinema**: antologia. Ismail Xavier organizador. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983, p.383-399.
- BERG, J.; LINS, C.; NADER, C. **Últimas Conversas visto por**. Rio de Janeiro, 7Letras, 2017.
- BERNARDET, J.-C. **Cineasta e imagem do povo**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003.
- _____. **Jogo de Cena**. In: OHATA, M. (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.626-627.
- BEZERRA, C. **A personagem no documentário de Eduardo Coutinho**. Campinas: Papyrus, 2014.
- _____. **Documentário e performance**: modos de a personagem marcar presença no cinema de Eduardo Coutinho. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em Múltiplos Meios do Instituto de Artes/Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: [s.n.], 2009.
- COMOLLI, J.-L. Sob o Risco do Real. In: **Catálogo do 5º Festival do Filme Documentário e Etnográfico** – Fórum de Antropologia, cinema e vídeo. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2001. Catálogo de festival.
- COUTINHO, E. O olhar no documentário: carta-depoimento para Paulo Parangua. In: OHATA, M. (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.15-20.
- DELEUZE, G. As Potencias do Falso. In: **A Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005, p.155-188.
- FELDMAN, I. **Jogo de Cena**: Ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Arte/Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- FOUCAULT, M. A vida dos homens infames. In: _____. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens. 1992, p.89-128.
- GUATTARI, F. DELEUZE, G. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 2010.

KLINGER, D. I. **Escritas de si, escritas do outro**: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea. Literatura comparada. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

LACAN, J. **O Seminário, livro 20**: mais, ainda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1985.

LINS, C. Eduardo Coutinho, Linguista Selvagem do Documentário Brasileiro. **Galaxia** (São Paulo, Online), n.31, abr., 2016, p.41-53.

_____. MESQUITA, C. **Filmar o Real**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

_____. O Cinema de Eduardo Coutinho: Entre o Personagem Fabulador e o Espectador-montador. In: OHATA, M. (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.374-388.

_____. O Filme-dispositivo no Documentário Contemporâneo. In: PROJETO RUMOS ITAÚ CULTURAL. **Sobre fazer documentários/vários autores**. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

MIGLIORIN, C. **O dispositivo como estratégia narrativa**. Digitagrama, Rio de Janeiro, n.3., jan.-jun. 2005.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

PENONI, I.; KOGUT, S. **Jogo de Cena visto por**. Rio de Janeiro, 7Letras, 2017.

RANCIÈRE, J. **A ficção documental, Marker e a ficção da memória**. Rio de Janeiro: Revista Arte e Ensaio, nº 21, p.180-189, 2010.

_____. **A partilha do Sensível**: estética e política. São Paulo: Exo experimental, 2005.

RÖSELE, U. A. **O jogo com a cena documentária**: Um estudo do filme Jogo de Cena, de Eduardo Coutinho. Dissertação (Mestrado) - o Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2011.

XAVIER, I. As Aventuras do Dispositivo (1978-2004). In: _____. **Discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

- _____. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. In: MIGLIORIN, C. (Org.). **Ensaio no real**: o documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, p.65-79.
- _____. Jogo de Cena e as Outras Cenas. In: OHATA, M. (org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.604-626.

ÍNDICE REMISSIVO

- Abolição, 10, 17, 206, 209, 217, 220,
222, 226
- Afro-brasilidade, 206
- classe média, 18, 65, 277, 298
- coutiniano, 12, 14, 16, 19, 83, 104, 229
- dispositivo, 14, 19, 63, 70, 88, 121,
122, 192, 223, 244, 306, 307, 308,
309, 310, 311, 312, 313, 314, 315,
316, 317, 318, 328, 329, 333, 334,
338
- emancipação social, 18, 273
- ensino, 13, 16, 27, 84, 114, 116, 132,
133, 136, 163, 164, 165, 166, 167,
171, 179, 181, 182, 183, 186, 187,
188, 189, 191, 195, 196, 198, 200,
201, 202, 203
- erotização, 16
- estética, 10, 15, 18, 19, 25, 26, 85, 87,
106, 107, 108, 110, 134, 135, 143,
150, 193, 199, 200, 201, 206, 213,
214, 215, 216, 218, 219, 220, 224,
226, 229, 230, 231, 261, 263, 264,
265, 266, 268, 269, 270, 271, 272,
273, 277, 278, 279, 280, 281, 282,
290, 291, 292, 294, 295, 296, 297,
298, 299, 300, 301, 302, 303, 310,
311, 314, 315, 319, 338
- fabulação, 13, 15, 26, 85, 87, 88, 106,
108, 132, 136, 314, 329, 331, 334
- família, 9, 14, 31, 43, 63, 72, 74, 77, 82,
127, 128, 160, 178, 221, 227, 287,
288, 326, 327
- festivais de cinema e audiovisual,
233, 242
- memória, 9, 10, 15, 17, 24, 28, 31, 46,
63, 68, 70, 71, 72, 76, 79, 84, 85, 86,
88, 92, 93, 94, 96, 98, 105, 107, 108,
110, 113, 114, 116, 118, 121, 122, 129,
131, 136, 181, 206, 207, 208, 209,
210, 211, 212, 213, 215, 216, 217,
218, 219, 220, 223, 224, 229,
231, 234, 240, 241, 242, 246, 254,
258, 278, 331, 338

- música, 9, 15, 27, 112, 113, 114, 116,
117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 125,
128, 129, 131, 132, 133, 134, 135,
158, 159, 228, 335
- paixão, 16, 24, 142, 148, 149, 153, 158,
160, 286
- personagem-entidade, 34, 46, 59, 60
- processo formativo, 9, 15, 16, 112,
115
- recepção, 22, 27, 180, 197, 234, 237,
238, 239, 242, 243, 255, 256, 261,
270, 274, 279, 291
- religiosidade, 27, 127, 244
- tecnologias da informação e
comunicação, 195
- televisão, 20, 23, 61, 84, 127, 135, 163,
177, 183, 194, 197, 201, 228, 232,
250, 258, 312
- tempo, 9, 14, 15, 17, 19, 28, 37, 43, 44,
45, 47, 55, 57, 63, 64, 65, 68, 70, 73,
74, 76, 77, 78, 82, 84, 85, 86, 87, 88,
92, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 103,
104, 105, 106, 107, 108, 109, 110,
111, 119, 120, 123, 132, 145, 148,
149, 150, 152, 153, 165, 171, 175, 176,
177, 192, 207, 208, 212, 213, 217,
219, 220, 221, 224, 225, 226, 231,
232, 237, 241, 249, 257, 262, 263,
265, 270, 272, 277, 278, 281, 282,
298, 303, 308, 309, 311, 318, 330,
337
- trabalhadores, 14, 48, 64, 65, 66, 68,
72, 84, 181, 322
- umbanda, 14, 34, 35, 37, 39, 42, 47,
48, 49, 50, 52, 55, 58, 59, 60, 62,
160, 322

SOBRE @S AUTOR@S

Ana Paula Leivar Brancaloni

Possui graduação em Psicologia pela Universidade de São Paulo (1999), mestrado em Psicologia pela Universidade de São Paulo (2002), doutorado em Psicologia pela Universidade de São Paulo (2005) e pós-doutorado em Psicologia Clínica pelo IPUSP. Atualmente é professora associada da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Jaboticabal), docente do Programa Multidisciplinar Interunidades de Pós Graduação Strictu Sensu "Ensino e Processos Formativos" (Unesp São José do Rio Preto/Ilha Solteira e Jaboticabal). É membro do Psia - Laboratório de pesquisas e intervenções em Psicanálise.

LATES: <http://lattes.cnpq.br/5909659700668705>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5927-4175>

E-mail: ana.brancaleoni@unesp.br

Anna Paula Soares Lemos

Jornalista com Mestrado e Doutorado em Literatura Comparada na Faculdade de Letras - UFRJ. Atualmente é Professora Adjunta 1 do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes, PPGHCA/UNIGRANRIO. Defendeu no Mestrado a dissertação "Ariano Suassuna, o palhaço-professor" publicada pela Editora Multifoco. No Doutorado -- com bolsa de pesquisa CNPq e PDEE- Capes -- defendeu a tese "Anotações de um diretor: o cinema de Federico Fellini na televisão" com pesquisa feita na La Sapienza di Roma, no Centro Sperimentale de Cinematografia di Roma e na Fondazione Federico Fellini em Rimini. É líder do grupo de pesquisa IMAGEMNO - Núcleo de Estudos em Imagens, Memórias, Narrativas e Oralidades.

LATES: <http://lattes.cnpq.br/6614094602117029>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4313-7544>

E-mail: annapaulalemos@gmail.com

Diogo Garcia Cunha

Natural de São José do Rio Preto/SP, é representante do Brasil na UNESCO pelo Sustainable Development Goals #4 Quality education. Fundador de uma edtech, tem experiência como instrutor de cursos livres de tecnologia aplicados à educação de ciências e matemática e desenvolvimento de recursos tecnológico para atividades práticas e lúdicas de ensino. Graduado em Mecatrônica Industrial (IFSP - Brasil / 2018) com sanduíche em Eng. Eletrotécnica e de Computador (IPCA - Portugal / 2015) com pós-graduações nas áreas de Business Model Canvas (George Washington University - EUA / 2016) e Linguagem R e Machine Learning (USP-ESALQ - Brasil / 2020). Atualmente é aluno regular do curso de mestrado do Programa da Unesp em Ensino e Processo Formativos no Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (IBILCE/2022).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8029465630964688>;

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4407-512X>

Email: dg.cunha@unesp.br

Eva Aparecida de Oliveira

Profa. do Curso de Pedagogia/Educação da Universidade Federal de Jataí (UFJ), graduada em filosofia (FUCMT), mestre em Educação (FE/UFG) e doutora em Educação (OLHO-FE/Unicamp).

LATES: <http://lattes.cnpq.br/3556445670906941>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2537-3009>

E-mail: evaao1@gmail.com

Gabriella Bertrami Vieira

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá. É Mestre e graduada em História pela Universidade Estadual de Maringá. Integra do Grupo de Pesquisa em História das Crenças e das Ideias Religiosas (HCIR/CNPQ/UEM) e o Laboratório de Estudos em Religiões e Religiosidades (LERR/UEM). Docente no Centro Universitário Cidade Verde (UniCV).

LATES: <http://lattes.cnpq.br/3175962163640223>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1753-2711>

E-mail: gabriella.bertrami@hotmail.com

Hebe Vetter Cardoso

Doutora em Diversidade Cultural e Inclusão Social, na linha de pesquisa Linguagens e Tecnologias pelo Programa Interdisciplinar na Universidade Feevale - Novo Hamburgo. Doutorado Sanduíche Capes no CES, Universidade de Coimbra, sob a orientação do Professor Boaventura de Sousa Santos. Mestre em Processos e Manifestações Culturais, na linha de Linguagens e Processos Comunicacionais. Possui graduação em Bacharelado em Artes Visuais pela Universidade Feevale (2001). É Conselheira Municipal de Política Cultural do município de Campo Bom. É coordenadora e produtora de projetos via leis de incentivo do Centro Cultural Eintracht. Atua na concepção, roteiro e produção de espetáculos para a orquestra do Centro Cultural e outros artistas. É consultora independente para elaboração, implantação, acompanhamento e avaliação de projetos culturais.

LATES: <http://lattes.cnpq.br/7747848909485985>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8154-738X>

E-mail: hebecardoso1@gmail.com

Humberto Perinelli Neto

Bacharel e licenciado em História pela Unesp-FCHS-Franca. Mestre em História e Cultura Social e Doutor em História e Cultura Política pela Unesp-FCHS-Franca. Especialista em Metodologia do Ensino de Artes pelo Centro Universitário Barão de Mauá, Ribeirão Preto, SP. Cursou Letras pela Unesp-Ibilce-São José do Rio Preto. É Professor Assistente Doutor da Unesp-Ibilce-São José do Rio Preto. É professor/pesquisador do Programa de Pós Graduação Ensino e Processos Formativos da Unesp, bem como exerce sua Coordenação desde 2017.

LATES: <http://lattes.cnpq.br/8595106386759330>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1479-4860>

Email: humberto.perinelli-neto@unesp.br

Igor Miguel da Silveira Rosa

Mestre em Ciência da Linguagem, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, da UNISUL, realizou pesquisa intitulada: "*Jogo de Cena* e o dispositivo fílmico de Eduardo Coutinho como construção de uma ética documental", na linha de pesquisa de Linguagem e Cultura. Bacharel em Cinema e Audiovisual, pela UNISUL. Experiência na área de Artes, com ênfase em Cinema e Documentário.

LATES: <http://lattes.cnpq.br/6835764758040953>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5220-8458>

Email: igormigueljoner@gmail.com

Juliana Muylaert Magger

Pós-Doutoranda no Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense (LABHOI/UFF) e bolsista FAPERJ PDR-10. É doutora e mestre em História Social pela Universidade Federal Fluminense e graduada em História pela Universidade Federal de Uberlândia. Desde o doutorado, desenvolve pesquisas sobre festivais audiovisuais brasileiros e história pública, com ênfase para os eventos dedicados ao documentário, ao filme de arquivo e ao cinema etnográfico. Entre suas publicações se destaca o livro "*Jogo de cena: história, memória e testemunho no documentário de Eduardo Coutinho (2020)*", publicado pela editora Alameda. Integra o Grupo de Pesquisa de Festivais Audiovisuais: histórias, práticas e políticas (CNPq/Brasil) e a *REDOC - Red de Investigación sobre documentales* (México).

LATES: <http://lattes.cnpq.br/5068311846825078>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4199-2969>

E-mail: jumuylaert@gmail.com

Luana Vitorino Sampaio Passos

Mestra em Comunicação pelo Instituto de Cultura e Arte (ICA) da Universidade Federal do Ceará (PPGCOM-UFC) com dissertação sobre "Peões", documentário brasileiro dirigido pelo cineasta Eduardo Coutinho. Pesquisou documentários e filmes híbridos com a metodologia practice led research no curso Graduate Certificate of Creative Arts, na Deakin University (Austrália). Graduada em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Ceará, finalizou o curso com pesquisa sobre filmes-família, realizando também o curta-metragem "Memórias de areia". Tem experiência na área de cinema e audiovisual com ênfase em realização, produção, montagem e pesquisa em documentário. Atualmente sua pesquisa envolve a aproximação entre Cinema e História por meio de estudos sobre memória, testemunho, imagens de arquivo, montagem, documentário e cinema brasileiro.

LATES: <http://lattes.cnpq.br/2416739504128330>

ORCID: 0000-0001-9802-2205

E-mail: luanavsampaio@gmail.com

Rafael Garcia Madalen Eiras

Doutorando em Cinema pelo PPGCine/UFF-RJ, Mestre em Humanidades, Culturas e Artes (PPGHCA- UNIGRANRIO (2020). Graduado em História pela Universidade Cândido Mendes (2015) e Graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estácio de Sá (2007).

LATES: <http://lattes.cnpq.br/9152399332013877>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8179-2606>

E-mail: eiras.rafael@gmail.com

Ricardo Scucuglia Rodrigues da Silva

Professor associado da Universidade Estadual Paulista, campus de São José do Rio Preto. Possui licenciatura plena em Matemática e mestrado em Educação Matemática pela Universidade Estadual Paulista (Unesp). É doutor em Educação pela Western University, Canadá. É integrante do GPIMEM - Grupo de Pesquisa em Informática, outras Mídias e Educação Matemática. Docente do Programa de Pós-Graduação em Educação Matemática e do Programa de Pós-Graduação em Ensino e Processos Formativos da Unesp. Desenvolve pesquisas em Educação Matemática com foco em uso de tecnologias digitais, artes e formação de professores.

LATES: <http://lattes.cnpq.br/4914070355040398>

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-5810-2259>

E-mail: ricardo.scucuglia@unesp.br

Rodrigo Ribeiro Paziani

Bacharel, Licenciado e Doutor em História pela Unesp/Campus de Franca. É professor adjunto do Curso de História da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), Campus de Marechal Candido Rondon. Docente do Programa de Pós-Graduação em História pela UNIOESTE, Campus de Marechal Candido Rondon (Área de Concentração: "História, Poder e Práticas Sociais"). Membro do grupo de Pesquisa (CNPQ) "História e Poder" (UNIOESTE). Professor e pesquisador pertencente ao Laboratório de Pesquisa "Estado e Poder" (UNIOESTE/Campus de Marechal Candido Rondon). Atualmente é coordenador do Núcleo de Pesquisa e Documentação do Oeste do Paraná (CEPEDAL). Tem experiência na área de História em diálogo com os seguintes vieses: 1. Educação, política e ensino de História; 2. Cinema e História; 3. Cinema, Ensino de História e Práticas Educativas; 4. Arte, estética e política; 5. Cinema e marxismo.

LATES: <http://lattes.cnpq.br/0956597585545601>

ORCID: 0000-0001-9830-3090

E-mail: <https://orcid.org/0000-0001-9830-3090> rpaziani@yahoo.com.br

Vanda Fortuna Serafim

Doutora em História Cultural pela Universidade Federal de Santa Catarina, docente associada do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá e coordenadora do Grupo de Pesquisa em História das crenças e das ideias religiosas (HCIR/CNPQ/UEM) e do Laboratório de estudos em religiões e religiosidades (LERR/UEM).

LATES: <http://lattes.cnpq.br/6264659053959186>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7707-7792>

E-mail: vfserafim2@uem.br



A Editora Fi é especializada na editoração, publicação e divulgação de produção e pesquisa científica/acadêmica das ciências humanas, distribuída exclusivamente sob acesso aberto, com parceria das mais diversas instituições de ensino superior no Brasil e exterior, assim como monografias, dissertações, teses, tal como coletâneas de grupos de pesquisa e anais de eventos.

Conheça nosso catálogo e siga as nossas páginas nas principais redes sociais para acompanhar novos lançamentos e eventos.



www.editorafi.org
contato@editorafi.org