



# Coutinho, leitor de Benjamin

LAÉCIO RICARDO DE AQUINO RODRIGUES

Doutor em Multimeios pela Unicamp

Professor adjunto do Departamento de Comunicação Social da UFPE

**Resumo:** Através da análise de quatro documentários, o ensaio busca mapear uma *herança benjaminiana* na arte de Eduardo Coutinho. Tais filmes operam um gesto político importante ao estimular a prática narrativa amparada na experiência e na oralidade, contribuindo para o afloramento de memórias que pareciam confinadas ao silêncio. Assim, eles conferem aos olvidados da história uma espécie de redenção, impedindo-os de sofrer uma “segunda morte” (ou apagamento).

**Palavras-chave:** Eduardo Coutinho. Walter Benjamin. Memória. Documentário.

**Abstract:** Through the analysis of four documentaries, this paper intends to map Benjamin's influence in the work of Eduardo Coutinho. Such films show an important political gesture, for stimulating a narrative practice dependent on the experience and the orality, and for contributing to the emergence of memories confined to silence. These films allow to the outcast groups a sort of redemption, preventing them from suffering a “second death” (or deletion).

**Keywords:** Eduardo Coutinho. Walter Benjamin. Memory. Documentary.

**Resumé:** À travers l'analyse de quatre documentaires, l'essai tente d'identifier l'héritage de Benjamin dans l'art d'Eduardo Coutinho. Ces films représentent un geste politique important en encourageant la pratique du récit appuyée sur l'expérience et l'oralité, et en contribuant à la remontée des souvenirs qui semblaient confinés au silence. Enfin, ils donnent une sorte de rédemption à ceux qui ont été oubliés par l'Histoire, les empêchant ainsi de souffrir une "seconde mort" (l'effacement).

**Mots-clés:** Eduardo Coutinho. Walter Benjamin. Mémoire. Film Documentaire.

Sugerir unidades na obra de um realizador me parece um passo arriscado – não raro, o impulso para privilegiar continuidades pode ofuscar as inovações entre um título e outro, privando-nos de identificar as rupturas. Todavia, se pudéssemos eleger um elemento comum à maioria dos filmes dirigidos por Coutinho, creio que uma escolha seria pertinente: sua confiança na competência narrativa dos sujeitos em cena. Assim, em muitos de seus títulos, se a *fala* desponta como procedimento-chave, decorre de sua vocação para revolver memórias e possibilitar a imersão narrativa dos entrevistados, numa situação cênica que envolve primordialmente um *encontro*.

Contudo, a riqueza oral vicejante em sua arte é indissociável do investimento físico (corpo, gestos, rosto, pausas e entonações) e do engajamento afetivo do *outro* na tomada (adesão, empatia, cumplicidade). Assim, em parte significativa de sua cinematografia, os entrevistados são instigados a esquadriñar suas memórias por intermédio da fala e do engajamento corporal; neste exercício, porém, o que está em pauta para o cineasta não é propriamente a veracidade dos relatos, mas a eloquência e a convicção ostentada pelo personagem em cena.

Entusiasta da palavra revigorada, a arte de Coutinho representa uma afirmação de resistência, distante dos documentários que convertem seus participantes em meros depoentes ou em “vozes autorizadas”, e do cinema que menospreza o público ao investir em clichês exauridos. No seu legado, vislumbramos uma arte que funda uma nova relação com a alteridade (que se diferencia do ambíguo “dar a voz ao outro”<sup>1</sup>) e que contribui para apontar saídas diante da homogeneização que ameaça solapar parte do cinema brasileiro. Neste empreendimento avaliativo, Comolli (2008) é uma baliza segura de análise. Seus ensaios sobre cinema e política, com ênfase na força do documentário para subverter o cinema saturado pelo controle e pelo artifício (que conforma o olhar em vez de fundar uma nova relação com o espectador e com aqueles que são filmados) encontram na prática artística de Eduardo Coutinho um entusiasta, sobretudo em sua cruzada pelo revigoramento do *cinema direto*.

Nos filmes de Coutinho, testemunhamos uma reinvenção da fala – o *outro* tem sua voz restaurada, livre das interdições habituais da televisão, que privilegia depoimentos concisos, bem

1. TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Enunciação do Documentário: O Problema de ‘Dar a Voz ao Outro’. In: FABRIS, Mariarosaria et al (orgs). *Estudos Socine de Cinema*, Ano III. Porto Alegre: Editora Sulina, 2003, p. 164-170.

como do efeito deletério da edição em muitos documentários, que, não raro, fragmenta as entrevistas, convertendo o encontro em opiniões compartimentadas. Assim, se os personagens de Coutinho se notabilizam nesta constelação monótona de depoentes é porque eles atingem uma condição especial em cena, facultada pelo agenciamento do cineasta e proporcionada pela menor pressão do tempo – em seus filmes, a ampulheta não verte de modo ameaçador, exigindo sínteses de cada interlocutor. Em cena, Coutinho instiga a centelha narrativa que habita em cada entrevistado, arrefecendo os estados de vigilância e concedendo-lhes a audição e o tempo necessário para revolver suas memórias. A escuta atenta do cineasta quase sempre encontra narradores entusiasmados, o que nos permite sugerir que, mais do que o desejo de falar, o que prolifera na contemporaneidade são sujeitos carentes de um “ouvido aplicado”. Tal gesto, aliado a verve exibicionista de alguns, suscita nos personagens *o ato fabular* – com frequência, os indivíduos abordados se desprendem das identidades cristalizadas no cotidiano e, na tomada, alçam voos inesperados (em alguns títulos, é comum o personagem, ao término do encontro, se surpreender com sua desenvoltura). Coutinho, assim, parece partilhar da seguinte máxima de Comolli: “convocar alguém para compor uma cena e fazê-lo falar e, eventualmente, escutá-lo [...] nunca foi e nem pode ser um gesto anódino” (2008: 86).

Trata-se, pois, de um cinema fortemente amparado na deriva narrativa do outro e cuja matéria basilar é a memória, com suas lacunas, recalques e oscilações. Cada obra atesta o esforço de Coutinho para se reinventar e renovar sua prática, ainda que certos procedimentos, não raro, permaneçam como fundamento do seu trabalho. Assim, em títulos como *Cabra Marcado Para Morrer* (1984), *O Fio da Memória* (1991) e *Peões* (2004), o binômio memória individual/social centraliza grande parte dos relatos. Ou seja, a narrativa do vivido com frequência se encontra entrelaçada a um sentimento de pertença a um grupo ou comunidade, ou orientada pela existência de um passado comum partilhado pelos entrevistados. Nestes filmes, acompanhamos um duplo movimento: a afirmação das singularidades é seguida de um revigoramento dos laços sociais. Já a partir de *Santo Forte* (1999), as entrevistas se tornam menos limitadas a um eixo temático e a uma vivência

partilhada pelos personagens, culminando em encontros abertos, propícios à *fabulação* e ao afloramento de uma memória que promove inesperadas derivas. Em obras recentes, como *Jogo de Cena* (2007) e *Moscou* (2009), Coutinho, em novo gesto de resistência, talvez em oposição à banalização do ato confessional pela grande mídia (especialmente nos *reality shows* e programas de auditório), reinventa sua prática cinematográfica. São filmes que estilhaçam o dispositivo de entrevistas e problematizam as limitações do documentário ao produzir enunciações sem referentes bem discernidos e ao promover uma interpenetração entre este domínio e a ficção (reiterando a fragilidade de suas fronteiras), originando autênticos *cine-monstros*, na feliz expressão cunhada por Comolli (2008).

No entanto, para os propósitos deste ensaio, não quero avançar nos títulos recentes de Coutinho, tampouco investir numa leitura do princípio fabulador como engrenagem central do seu documentário de encontros. Desejo antes revisitar quatro filmes do cineasta – *Cabra Marcado*, *O Fio da Memória*, *Peões*, *O Fim e o Princípio* (2005) – para neles mapear sua potência política. Se preferirmos dialogar com Jacques Rancière (2010), são obras que redistribuem o sensível comum partilhado, que redefinem os silêncios e os lugares de fala, os atos visíveis e invisíveis. Político, lembra Rancière, é o gesto que instaura o *dissentimento* e que rompe a aparência da “ordem natural” (a suposta lógica estável das coisas e dos lugares destinados aos indivíduos), reconfigurando as forças em ação no tabuleiro social; política é a prática que rompe a hierarquia naturalizada no cotidiano, convocando os indivíduos à emancipação ou à resistência. Político é o gesto ou a arte que propõe enunciações coletivas que reorganizam os espaços e competências comuns, que permitem a afirmação daqueles que pareciam destinados a permanecer na invisibilidade, que tornam audível o grito antes abafado (2010: 89-90). Eis uma síntese adequada à compreensão de tais filmes.

Assim, o gesto político que me interessa neste quarteto é o que se refere à exumação de memórias que pareciam confinadas à clandestinidade. Em outros termos, haveria nestes documentários um esforço de demover dos escombros as vozes esquecidas, de lhes retirar o lacre do silêncio e de lhes possibilitar uma ribalta para enunciar seus desejos e aflições. Trata-se de *filmes benjaminianos*<sup>2</sup>, que valorizam e estimulam a prática

2. Que dialogam com certos preceitos do pensamento de Walter Benjamin.

narrativa amparada na experiência e na oralidade; que conferem aos olvidados da história uma espécie de redenção, impedindo-os assim de sofrer uma “segunda morte” (ou apagamento); que, em vez de apostar em interpretações unívocas, privilegiam as descontinuidades da história com suas múltiplas versões.

Começemos o percurso analítico por *Cabra Marcado*. Em 1979, com o início da abertura política, Coutinho planejou a retomada do projeto interrompido em 1964 pela ação militar, reformulando-o como documentário a partir da seguinte premissa: reencontrar os protagonistas do filme original, camponeses que participaram das Ligas de Sapé (PB) e da Galiléia (PE), e conferir visibilidade às suas histórias de vida maculadas pela perseguição oficial e posterior clandestinidade.

A complexidade do novo *Cabra* pode ser atestada pela montagem eficiente que consegue organizar um grande número de registros imagéticos e sonoros heterogêneos, com notável descontinuidade espaço-temporal entre eles. Num primeiro momento, ao analisarmos a pluralidade de fontes e o encadeamento narrativo do filme, temos a impressão de que a obra possui uma articulação descontínua e dispersiva, que parece reenviar o espectador a uma multiplicidade de lugares, tempos e ações sem estabelecer conexões evidentes. Esta primeira leitura, todavia, não deve nos impedir de perceber sua rica tapeçaria: a disposição narrativa do *Cabra* e o delicado trabalho de montagem (que concilia registros estilísticos díspares e inúmeras vozes) revelam um esforço para promover uma convergência entre *forma* e *conteúdo* na obra. Em outros termos, a forma definida pela edição é fragmentada e lacunar porque a *memória*, o grande tema do filme, também o é – a emergência das lembranças, como perceberá o espectador, é gradual, marcada por sobressaltos, incongruências e vazios.

Todavia, a originalidade do filme não se limita à pluralidade de fontes e vozes que respeitam a complexidade dos eventos abordados, sem impor leituras preferenciais. Ao contrário, a obra pode ser interpretada por múltiplos olhares. *Cabra* é, respectivamente, o filme do golpe e da abertura política (as cicatrizes destes momentos históricos despontam na arbitrariedade da ação militar, na impunidade dos crimes no campo e no esfacelamento de muitas famílias jamais recompostas); é também um registro reflexivo, que mescla um

exercício de intertextualidade e metalinguagem sobre um filme interrompido bruscamente e as consequências deste ato na trajetória dos principais envolvidos; e, claro, um rico registro memorialístico das lutas camponesas no País.

Contudo, se episódios marcantes do passado nacional emergem nas sequências de *Cabra Marcado*, é a partir do enfoque de situações particulares conectadas a experiências dolorosas (*fatídicas*, no caso do assassinato de João Pedro Teixeira e do esvaziamento das Ligas; e *traumáticas*, como exemplifica a interdição das filmagens e o mergulho na clandestinidade). É em virtude desta propriedade de exumar o passado e de revisitar algumas memórias da resistência, conferindo-lhes visibilidade (removendo o *véu do esquecimento*), que Bernardet atribui ao documentário o epíteto de *ponte*. Nas palavras do ensaísta, sua principal virtude é propor uma *ponte* entre o agora e o antes, “para que o antes não fique sem futuro e o agora, sem passado”, além de conseguir promover um duplo resgate de uma dupla derrota: a derrota do primeiro filme, para sempre inacabado, e o esquecimento de João Pedro/das Ligas (2003: 227-228). Vislumbramos aqui uma estreita sintonia entre a observação de Bernardet, o exercício rememorativo propiciado pelo filme e a defesa de uma nova escrita da História defendida por Benjamin em suas teses “Sobre o Conceito da História” (2012).

Redigido às vésperas de sua morte, Benjamin, neste texto, dialoga com o contexto europeu (ascensão dos regimes totalitários), se opondo aos autores que insistem em produzir narrativas históricas unívocas, que não contemplem rupturas, e insensíveis ao “eco das vozes que emudeceram”. “A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a esta verdade” (2012: 245), insiste o alemão. Em síntese, Benjamin articula a defesa de um conhecimento histórico que comporte descontinuidades e que contemple os *derrotados*; uma posição que se opõe às narrativas que privilegiam uma visão linear do devir humano em aberta trajetória rumo ao progresso e que ocultam os crimes/inflexões do passado (*a história dos vencedores*). Esta crença num devir inexorável, Benjamin censura tanto no historicismo burguês, de índole positivista, quanto no materialismo histórico vulgar, cujas explicações simplórias pressupõem um nexos causal



entre os eventos e uma concepção de tempo que não comporta rupturas, desvios. É preciso, portanto, defender uma ciência histórica com potencial emancipatório, que inaugure um tempo de oportunidades para “os esquecidos”, cujos corpos e memória se encontram em luta agônica contra o apagamento definitivo.

Assim, cabe ao historiador a tarefa de recolher do passado as ruínas dispersas e os gritos abafados, e de fazê-los reverberar no presente, criando um “tempo de agora” (*jetztzeit*) redentor dos olvidados. A noção de “tempo de agora”, como aponta Gagnebin (1999; 2006) e Agamben (2000), se aproxima do *Kairos* grego; este pressupõe o aproveitamento de um instante decisivo (*o momento oportuno*) que, contra o avanço implacável de *Chronos*, se abre como possibilidade para a efetivação de uma ideia, para a afirmação de um novo devir, para uma possível redenção. Em certa medida, este é o trabalho articulado por Coutinho no *Cabra*. Quando o diretor conduz o projeto do novo filme, a memória dos camponeses (comunidade de vencidos) se encontra sitiada, clandestina. É o movimento operado pelo documentário que propiciará sua emergência e visibilidade. Em outros termos, Coutinho aproveita o contexto de abertura política para estimular seus interlocutores a partilhar suas experiências – notemos a sensibilidade do cineasta para acionar uma escuta atenta, para instigar a centelha narrativa dos camponeses e acolher seus relatos. Este exercício, claro, está sujeito às intempéries mnemônicas (seletividade, recalque, hierarquização, reinvenção).

Em sua nova configuração, porém, *Cabra Mercado* desconsidera a memória oficial, privilegiando a memória dos esquecidos. Todavia, não se trata de defender que uma é legítima e a outra autoritária, mas de dar visibilidade àquela que se encontrava silenciada e de reafirmá-la historicamente – um empreendimento *reconciliador* em vez de reparador. Assim, além de revisitar o passado das Ligas, neste filme temos a recuperação das figuras políticas de João Pedro e de Elizabeth Teixeira, antes confinadas ao apagamento. Do primeiro, sequer existia algum registro ou fotografia em vida; já sua viúva vivia na clandestinidade há duas décadas, usava um falso nome, e perdera o contato com a quase totalidade dos filhos. Contudo, apesar dos méritos, é preciso relativizar a proeza do *Cabra*, sem desmerecê-la. Afinal, como sugere Bernardet, o trabalho de

resgate não repõe a perda (2003: 239), seja o esfacelamento das Ligas e a posterior errância dos personagens, seja o primeiro filme, para sempre inacabado.

O binômio memória individual/social desponta igualmente em *O Fio da Memória*, obra menos incensada do que o longa anterior. Neste título, além da temática aberta e de difícil delimitação (apresentar um painel da vida dos negros no centenário da abolição), a abordagem, não raro, incorre em generalizações e descrições didáticas. O uso de película, por sua vez, trouxe problemas como a limitação temporal das tomadas – não raro, a entrevista findava quando o entrevistado adquiria familiaridade com o método do diretor. Assim, a ausência de um dispositivo rigoroso levou o cineasta a produzir um material bruto disforme, de difícil concatenação.

O impasse permaneceu até que Coutinho se defrontasse com o legado de Gabriel Joaquim dos Santos, personagem que se tornaria o *fio* condutor do filme – o sujeito cuja exemplaridade confere organicidade a uma obra de difícil encadeamento. Negro de origem humilde e descendente de escravos, Gabriel foi uma espécie de arauto da memória de sua época, registrando em diários, que nos surpreendem pela simplicidade, fatos pessoais, episódios de sua comunidade e da história brasileira, sem distinção ou hierarquização, num notável esforço de contenção da ação deletéria do esquecimento. Todavia, em seu gesto quixotesco para driblar o esquecimento, ele concebera um suporte mais duradouro para abrigar suas reminiscências: construída artesanalmente com estilhaços e sobras de lixo, a delicada “Casa da Flor”, com suas paredes repletas de inscrições, é um templo que nos convida a lembrar. Como um autêntico *bricoleur*, Gabriel nela ressignifica de forma criativa a matéria-prima desprezada no cotidiano.

Para Coutinho, o caráter agregador das lembranças de Gabriel, bem como o seu esforço para construir algo novo a partir de fragmentos dispersos, correspondia à memória social dos negros no Brasil, destruída pelo desterro e a escravidão – para restituí-la, ainda que parcialmente, os africanos tiveram de se valer do sincretismo e produzir uma síntese a partir de elementos díspares. Assim, o legado de Gabriel metaforiza a memória dispersa dos negros, revelada no filme como um mosaico de estilhaços. Notemos que, a exemplo de *Cabra Marcado*, observamos aqui um diálogo entre *forma* e *conteúdo*.

Gostaria, contudo, de retornar à exemplaridade de Gabriel. Na penúltima sequência do documentário, acompanhamos alguns planos de um cemitério em Cabo Frio. Somos comunicados que Gabriel falecera em 1985 e do fracasso da tentativa de localizar seu túmulo. Ante a iconografia soturna do local – gavetas mortuárias remexidas, lápides destruídas, sacos com ossadas anônimas – deduzimos que os mortos ali confinados se encontram sem identificação, sem memória. Testemunha a cena, à distância, a escultura de um anjo, com uma das mãos erguidas. A paisagem lúgubre e o enquadramento final nos remetem à nona tese de Benjamin, além de alegorizar a destruição do passado de Gabriel. O paralelo com o autor alemão desponta da analogia entre o anjo do cemitério e o *anjo da história* de Paul Klee – defronte às ruínas e ao cortejo das vítimas, ele até gostaria de socorrê-las e retirá-las do esquecimento, mas o vento do progresso, em sua marcha inexorável, lhe arrebatava para o futuro, impedindo que os oprimidos sejam removidos dos escombros. Gabriel dos Santos pertence a este contingente negligenciado pela grande história (narrada pelos vencedores). Contra este destino, ele lutou com as armas possíveis – seus diários e a “Casa da Flor” testemunham tal empenho. Todavia, ironia lamentável, Gabriel fora sepultado sem qualquer identificação. Para um homem que se dedicou compulsivamente à “fixação” de suas lembranças, não poderia haver destino mais trágico do que recair no esquecimento. Ainda que o movimento operado pelo documentário represente um esforço contra tal apagamento, este desfecho confere uma aura melancólica para um filme que elege a memória como temática central (*a partir de seu título*).

Todavia, compreenderemos melhor a exemplaridade de Gabriel, se recorrermos a outro ensaio do filósofo – *O Narrador*. Gabriel, à sua maneira, se assemelha à figura do narrador (*o transmissor oral da experiência*), cujo ocaso na sociedade moderna é descrito pelo ensaísta alemão com tintas por vezes nostálgicas. Segundo Benjamin, em decorrência da evolução secular das forças produtivas, intensificadas com a Revolução Industrial, a narrativa oral tem sido expulsa do discurso vivo das relações sociais – ante tal quadro, a *experiência partilhada* cederia lugar à *experiência privada* (2012: 216-217). Para o filósofo, no frenesi das grandes cidades já não há espaço para o *tédio* (tempo da contemplação) e a pausa para a escuta

(inexiste a comunidade de ouvintes). Sem esta *escuta*, cessa a continuidade da tradição oral, pois ninguém fia ou tece novos desdobramentos para as histórias transmitidas. Por conseguinte, conclui o autor, a narrativa oral predominava no tempo onde “o tempo não contava” (2012: 222). Época em que os velhos eram respeitados em sua autoridade (*são os porta-vozes da experiência*), em oposição ao estado de isolamento com que são tratados na contemporaneidade – quase sempre confinados nos asilos e leitos hospitalares. Sobre o narrador, conclui o alemão, trata-se de um homem profundamente enraizado em seu povo; nos mais talentosos, é perceptível a facilidade com que se deslocam pelos degraus da experiência, numa “escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens”. Seu dom é poder contar; ele é “o homem que poderia deixar a luz ténue de sua narração consumir a sua mecha de vida” (2012: 240). Eis uma síntese adequada ao esforço memorialístico de Gabriel.

Detenhamo-nos agora em *Peões*, documentário planejado em sintonia com *Entreatos* (João Moreira Salles, 2002). Ambos integram um projeto conjunto, cuja proposta original previa a realização de dois filmes sobre as campanhas dos principais candidatos à presidência da República àquele ano, o ex-metalúrgico Luís Inácio Lula da Silva e o economista José Serra. A proposta, todavia, foi reformulada, seguindo sugestão de Coutinho. Assim, *Entreatos* colocaria em primeiro plano os bastidores da campanha de Lula à frente do Partido dos Trabalhadores (PT), nos inserindo no circuito de encenações e veleidades que permeiam a arena política; *Peões*, por sua vez, privilegiaria a memória dos operários que alavancaram as greves do ABC no final dos anos de 1970, com ênfase nos anônimos que não contabilizaram ganhos políticos ou materiais com as paralisações.

Todavia, inicio a leitura de *Peões* contrastando-o com outros filmes focados num universo próximo, a exemplo de *Greve!* (João Batista de Andrade, 1979), *Linha de Montagem* (Renato Tapajós, 1982) e *ABC da Greve* (Leon Hirszman, 1990). Em todos estes títulos, malgrado suas diferenças estilísticas, históricas e ideológicas, os operários ocupam a posição de protagonistas. Nos três documentários mencionados, realizados no calor dos eventos, eles são flagrados num momento de luta e contestação, de euforia e unidade, de mobilização e aprendizado político; já no filme de Coutinho, despontam num contexto de reconfiguração

dos sindicatos e das relações de trabalho, de esvaziamento da categoria e de realinhamento político – a automação nas fábricas restringiu a presença metalúrgica nos galpões. Os entrevistados exibem, portanto, a prudência e o pragmatismo da maturidade, mas também um menor otimismo. De um lado, o entusiasmo e a convicção se aliam ao esforço de reivindicação e ao desejo de transformar, se não a sociedade, pelo menos o cotidiano na fábrica; do outro, vislumbramos um excesso de nostalgia que, por vezes, se traduz em desencantamento e evidente melancolia, onde o presente parece não ter materializado os sonhos da juventude e a solidão se converte em provável sina.

Embora Coutinho, em sua cinematografia, prefira escavar subjetividades, em vez de priorizar categorias e tipos sociais, é preciso ressaltar que, neste título, a existência de um passado comum conecta os entrevistados, estabelecendo entre eles um vínculo identitário. Isto não implica afirmar que a experiência pretérita é evocada de modo análogo pelos personagens – em alguns momentos, as narrativas se tangenciam, em outros se apartam. Na verdade, esta herança comum é ressignificada pelo tempo e pela trajetória singular de cada operário. Em outros termos, cada personagem, ao lembrar o passado de militância, mergulha num exercício de rememoração que oscila entre a experiência particular e a coletiva. Feitas as ressalvas, encontramos-nos diante de uma obra que atualiza o procedimento vislumbrado em *Cabra Marcado* – colhidas em encontros privados, as narrativas reverberam ecos da memória individual e social, com suas teias de ambiguidades.

Em ambos os títulos (*Cabra e Peões*), a memória oficial é minimizada em benefício da memória dos derrotados ou “subterrânea” (POLLAK, 1989). *Peões*, por exemplo, confere visibilidade a trajetórias que se encontravam dispersas, alijadas das fábricas e das práticas sindicais contemporâneas, ausentes até mesmo da imprensa operária que um dia foi alavancada por elas. Mas as diferenças entre os dois filmes também são evidentes. Em *Cabra*, lembremos que Eduardo Coutinho também é personagem, que sua memória está presente nas narrativas (a força do filme deriva deste passado comum partilhado por cineasta e camponeses, posto em sinergia). Pouco afeito ao universo de *Peões*, neste documentário ele é uma espécie de agenciador que estimula o processo de rememoração e a emergência da fala

sitiada. Em *Cabra*, imagens do passado, fotografias e recortes de jornais contextualizam a memória dos depoentes – num primeiro momento, são fontes complementares; em outro, se convertem em registros pouco críveis, desmascarados pela narrativa dos camponeses. Em *Peões*, porém, estamos às voltas somente com os relatos daqueles que viveram as greves. Não há emparelhamento ou cotejamento de fontes, seja para ratificar ou retificar o que foi dito. Além disso, neste documentário, os depoimentos são mantidos numa certa cronologia – os personagens não vão e voltam em cena, a exemplo do que verificamos no *Cabra*, em virtude de sua natureza investigativa. Por fim, uma última observação. Embora reconheça o hiato que separa os filmes de Coutinho de um projeto acadêmico, creio que sua arte se aproxima de um exercício de *história oral*. E, na sua cinematografia, *Peões* talvez seja o título onde melhor vislumbramos este vínculo (mais do que em *Cabra*). Neste filme, Coutinho abdica de cotejamentos – importa tão somente a imersão rememorativa dos antigos metalúrgicos. Parafraseando Verena Alberti em suas considerações sobre a história oral, a virtude de *Peões* consiste em “privilegiar a recuperação do vivido conforme concebido por quem viveu”. (1990: 5, grifo do autor).

Portanto, ao priorizar os anônimos que fizeram as greves do ABC, Coutinho nos apresenta uma história oral deste episódio recente do passado brasileiro. Tais sujeitos compõem uma constelação peculiar: no biênio de 1979/1980, estiveram no epicentro de dois grandes eventos (foram atores ativos); todavia, nos decênios seguintes, demitidos das fábricas ou realocados em novas profissões, aposentados ou não, são abordados em seus domicílios, num contexto distante da projeção capitalizada por seus antigos líderes. Alguns se orgulham deste passado combativo, outros fazem apreciações críticas; não raro, há os que abdicaram do engajamento político; e, eventualmente, testemunhamos a opção pelo silêncio. *Seriam os esquecidos da história*, para usarmos a terminologia de Benjamin. A observação nos conduz a outra ressalva: em virtude da aura de melancolia que circunscreve *Peões* de forma sintomática, talvez este seja o mais *benjaminiano* dos filmes de Coutinho<sup>3</sup>. Neste documentário, o cineasta é sensível aos “ecos das vozes que emudeceram”. Em *Peões*, os olvidados do tempo rememoram sua trajetória, se debatem contra o esquecimento e se voltam para o

3. KONDER, Leandro. *Walter Benjamin – o Marxismo da Melancolia*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

*anjo da história* na esperança de serem resgatados do desterro. Mas os ventos do progresso impulsionam o arcanjo para o futuro, deixando os vencidos entre as ruínas do passado. Assim, o filme pode ser compreendido como o panorama nostálgico de uma geração responsável pela revitalização do sindicalismo brasileiro, mas que não colheu, na maturidade, os dividendos decorrentes dos esforços partilhados nos galpões das fábricas e nas plenárias do sindicato.

Chegamos ao último filme deste ensaio. Realizado sem pesquisa prévia de personagens, sem locações ou temas demarcados, *O Fim e o Princípio* reformula a noção de *dispositivo* empregada por Coutinho em sua prática cinematográfica desde *Santo Forte*. Ou seja, a definição de uma “prisão” espaço-temporal que delimita as condições de realização do filme. No decorrer do documentário, é fato, percebemos que uma demarcação espacial e temática gradualmente se impõe, mas ela não antecede à filmagem e tampouco a determina. Em síntese, o dispositivo agora passa a ser regido pelo acaso e pela aposta em encontros fortuitos, acidentais.

Este é também o título de Coutinho no qual a *oralidade* se manifesta com maior vigor, expondo sua expressividade e encadeamentos narrativos próprios. Anteriormente, destaquei o privilégio concedido à fala no cinema de Coutinho; todavia, em *O Fim e o Princípio*, vislumbramos uma situação singular: não apenas a voz é o principal canal de afirmação das subjetividades, mas ela se encontra ancorada nos fundamentos da *oralidade* (apartada da racionalidade da cultura tipográfica). Neste título, portanto, Coutinho abraça o desafio de mapear os vestígios da tradição oral que teimam em se perpetuar em Araçás (PB), sedimentados na experiência dos mais velhos, malgrado a expansão de uma cultura letrada que ameaça sua continuidade.

Mas a comunicação oral, ressaltado, não se restringe à voz. *Ela implica tudo o que em nós se endereça ao outro*, qualquer investimento afetivo ou físico (afinal, também o corpo enuncia). Assim, vislumbramos neste filme corpos tão envolvidos no ato de narrar quanto as palavras que deles emanam. Lembremos que, das propriedades ameaçadas pela hegemonia da escrita, o gesto *seria o principal recalcado de hoje*. Em síntese: a cultura tipográfica teria promovido uma espécie de amnésia corporal (RIVIÈRE, 1987). Contudo, nos encontros de *O Fim e o Princípio* testemunhamos

a permanência desta herança: neste filme, diferentemente dos títulos anteriores, onde os lábios se manifestam com mais ênfase do que o corpo, verificamos uma equivalência comunicativa.

Citado em parágrafos anteriores, *O Narrador*, ensaio de Benjamin, é peça importante para delinear a exemplaridade de Araçás e de seus moradores. Neste texto, Benjamin reconhece que a arte de narrar está em vias de extinção. O diagnóstico transparece certa lamentação: o homem moderno encontrar-se-ia privado de uma faculdade que lhe parecia inalienável – a faculdade de intercambiar experiências e de transmiti-las para novos ouvintes. Pressionado pelas sirenes das fábricas e pelo ritmo citadino, que redefinem nossas sensibilidades, o homem moderno não dispõe de tempo para a contemplação e o exercício da escuta – a inexistência de uma comunidade de ouvintes provocaria o ocaso da tradição oral (2012: 220-223). No ensaio, cabe destacar também o papel conferido aos anciões enquanto narradores exemplares – baú de experiências, cada ancião é uma enciclopédia viva. Entende-se assim porque a morte de um velho, numa comunidade oral, é considerada uma perda irreparável: quando um idoso falece, morre uma biblioteca inteira.

Dispomos agora de referenciais para analisarmos a peculiaridade de Araçás: trata-se de uma comunidade de matrizes orais e onde a quase totalidade dos moradores se dedica à lavoura – são camponeses por excelência (ou seja, se vinculam a uma das categorias arquetípicas do narrador definidas por Benjamin). Por outro lado, considerando-se o privilégio concedido aos idosos no documentário – aos portadores da tradição –, descobrimos no decorrer das entrevistas que os personagens de *O Fim e o Princípio* são também conselheiros hábeis. Um bom narrador, lembremos, não é somente aquele que mobiliza o interesse do ouvinte e se reinventa ao sabor da audiência; *narrar implica também em dar conselhos úteis*. Por fim, uma última observação. Em comunidades similares a Araçás, dada a inexistência de registros oficiais, a história é preservada pela memória dos narradores – é ela que, repassada de uma geração a outra, retém algo do passado e ajuda a preparar o futuro. Em outros termos, em Araçás vislumbramos vestígios da experiência que circula verbalmente, sendo reformulada a cada nova narração.



Em *O Fim e o Princípio*, todavia, é evidente o sentimento de vazio e de finitude. Neste documentário, transitam personagens representativos de um universo esquecido pelo poder público e pelo frenesi urbano. Trata-se de uma realidade em vias de desaparecimento: os mais novos quase sempre se foram, não há garantias de renovação, nada aponta para a continuidade. Por outro lado, neste filme, Coutinho também parece sinalizar um claro desejo de reinventar sua trajetória artística. Assim, ainda que o documentário se baseie na ideia de um encontro que comporta derivas narrativas, nele vislumbramos inovações consideráveis se o compararmos com as produções anteriores do cineasta<sup>4</sup>. O que me encoraja a formular uma questão: o seu título não ilustraria este processo de transição? O *fim* de um modelo supostamente exaurido; o *princípio* de algo novo? Eis o porquê da sala vazia no plano final, sinal de um impasse estético, interrogação sobre um futuro ainda incerto. Se considerarmos que *Jogo de Cena* é a obra seguinte de Coutinho, creio que tal hipótese se fortalece.

4. Em termos de locações, *O Fim e o Princípio* sinaliza o deslocamento de Coutinho do universo urbano para o rural e sua dinâmica peculiar. Do ponto de vista estilístico, também há diferenças. Em oposição à clausura do *Edifício Master* (2002) e de *Peões*, *O Fim e o Princípio* é um filme solar, que valoriza a beleza dos cenários (a paisagem do semiárido) e a iluminação natural (refletores são utilizados de forma ponderada). Outra guinada: neste documentário, a câmera é posicionada no ombro, o que confere ao enquadramento maior oxigenação. Flutuante, a câmera (e a equipe) se torna mais íntima dos entrevistados; vez ou outra, um deles burla as regras da encenação e interage com alguém do grupo, desconstruindo o artifício da representação ou desarmando o cineasta. Em *O Fim e o Princípio*, pois, o acaso traz surpresas ao diretor e, não raro, a espontaneidade dos sertanejos desativa sua postura cautelosa (Coutinho continua a agenciar seus interlocutores, mas, eventualmente, é provocado ou desafiado por estes).

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Le temps qui reste: un commentaire de l' "Épître aux Romains"*. Paris: Payot, 2000.
- ALBERTI, Verena. *História oral – A experiência do CPDOC*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1990.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política – Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. Obras escolhidas, volume 1. 8ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.
- BERNARDET, Jean Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder – A Inocência Perdida: Cinema, Televisão, Ficção, Documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. 2ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Lembrar, Escrever, Esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- KONDER, Leandro. *Walter Benjamin – o Marxismo da Melancolia*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- LINS, Consuelo. *O Documentário de Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: Aviso de incêndio – Uma leitura das teses “Sobre o Conceito de História”*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.
- MIGLIORIN, Cezar (org.). *Ensaio no Real*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

- POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989. p. 3-15. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>. Acesso em: 10 set. 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- \_\_\_\_\_. *O Destino das Imagens*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- RIVIÈRE, Jean-Loup. Gesto. In: ROMANO, Ruggiero (dir.). *Enciclopédia Einaudi – Oral/Escreto e Argumentação*. Volume 11. Edição Portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987.
- RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino. *A Primazia da Palavra e o Refúgio da Memória: O Cinema de Eduardo Coutinho*. Orientador: Elinaldo Teixeira. 2012. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2012.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Enunciação do Documentário: O Problema de “Dar a Voz ao Outro”. In: FABRIS, Mariarosaria et al (orgs.). *Estudos Socine de Cinema*, Ano III. Porto Alegre: Editora Sulina, 2003, p. 164-170.

*Data de recebimento:*  
08 de outubro de 2012

*Data de aceitação:*  
18 de janeiro de 2013