

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA**

**PEDRO FELIPE MOURA DE ARAÚJO**

***POR OUTRAS NARRATIVAS NAS IMAGENS DO REAL:*  
O DOCUMENTÁRIO DE EDUARDO COUTINHO ENQUANTO PROBLEMATIZAÇÃO  
ÉTICA DO CONTEMPORÂNEO**

**NITERÓI**

**2015**

**PEDRO FELIPE MOURA DE ARAÚJO**

***POR OUTRAS NARRATIVAS NAS IMAGENS DO REAL:***  
**O DOCUMENTÁRIO DE EDUARDO COUTINHO ENQUANTO PROBLEMATIZAÇÃO**  
**ÉTICA DO CONTEMPORÂNEO**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Psicologia: Estudos da Subjetividade, da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Psicologia.

**ORIENTADOR: Prof. Dr. MARCELO SANTANA FERREIRA**

NITERÓI

2015

A663 Araújo, Pedro Felipe Moura de.

Por outras narrativas nas imagens do real: o documentário de Eduardo Coutinho enquanto problematização ética do contemporâneo / Pedro Felipe Moura de Araújo. – 2015.

113 f.

Orientador: Marcelo Santana Ferreira.

Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Psicologia, 2015.

Bibliografia: f. 108–113.

1. Coutinho, Eduardo, 1933-2014. 2. Documentário. 3. Narrativas. 4. Contemporâneo. I. Ferreira, Marcelo Santana. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III.

## **.agradecimentos.**

Ao Marcelo, agradeço as conversas e a co-fiança em momentos significativos da tessitura do trabalho, pela orientação precisa mas também sabidamente lacunar, curiosa e rigorosa, pela alegria e coragem de seguir acreditando no sabor das palavras e das trocas para além da academia. Ao Leo, pela parceria de orientação, trocas e devaneios nas caminhadas e travessias das barcas.

À professora Marcia Moraes, pela leitura cuidadosa desde o exame de qualificação, pelos convites aceitos e recebidos, e pela continuidade em participar até esta etapa de defesa de dissertação. Aqui também agradeço a professora Solange Jobim e Souza por aceitar fazer parte da banca examinadora desta.

À Drica, pela amizade antiga e pelo abrigo afetuoso durante as etapas que precederam toda essa jornada, serei vivaz e eternamente grato.

Ao Gabriel (de Cortázar ao além do fraterno), a Cris (dos sambas imprevistos aos cinemas dormidos) e ao Evérson (por acreditar no meu vôlei de praia) agradeço a companhia e o abrigo em situações importantes e delicadas do trajeto.

Ao Luis Antônio e as demais parceiras do Coletivo Jurema: Tiago Régis (meu “djabo” predileto), Maicon, Elton, Bia, Veri, Poli, Helmir, Joãozinho e Diego, pelos assombros, desvios, risos, olhares, partilhas, dicas, leituras e por toda aquela usina vespertina das terças.

Aos compas de antes e aos reencontros: ao Sady, pela guarida e partilha da vida carioca que “balança mas não cai”, a Rosa e a Susi pelos risos cúmplices que ecoam da Paraíba e pelos acolhimentos provisórios em momentos marcantes. A Flavinha e Denis pela poesia e pela música e pelas “comidinhas e bebidinhas” do quando em vez.

Ao Marimba e a Karol, as parêa embolada de côco nas rodas e no xote dos dias, pelo carinho das danças e das fanfarrônicas das praças. Às demais companheragens que o viver nessa terra “alucilinda” me fizeram encontrar: Félix, Bubu, Marina, Taynah, Elis, Camila, Paulinha, Mel, Pâmela e Elisa.

À Carlos e Amanara, “companheria” conterrânea forjada na poética cotidiana e no artesanato dos encontros, amor telúrico e sibilino que animou o fôlego dos dias sombrios e o fogo da festa da vida. À Olívia, Baunilha e Suca, pela presença e pelo carinho que vieram do antes e moram no sempre, assim como os companheiros de banda, Pedro e Diogo, pelos “rock doido” e por “living the dream”.

À minha mãe Zezinha, meu pai Lindemberg e meu irmão Rodolfo, pelo carinho de berço, afetividade consanguínea e a seus suportes silenciosos tecidos à distância durante o processo, elementos imprescindíveis no meu presente caminhar.

**.resumo.**

O trabalho a seguir dedica-se a tramar algumas relações entre narrativas do pensamento contemporâneo com questões que emergem a partir do cinema documentário, especificamente junto aos procedimentos éticos, estéticos e metodológicos que se engendram nos filmes do documentarista Eduardo Coutinho. Na pesquisa da presente dissertação, buscou-se pensar as imagens cinematográficas a partir de alguns problemas relativos a produção da diferença junto a processos de subjetivação no cotidiano; perceber a urgência de outras figurações da alteridade a partir do cinema documentário; como também atentar à narrativas dissidentes que venham situar e problematizar os impasses que as representações entoam no real. Enquanto metodologia, creditou-se ao exercício da forma ensaística uma entrada possível no trato das palavras com as imagens em movimento, aliando-se a um *ethos* no pensar da escrita e da história presente na filosofia de Walter Benjamin, como também em outras alianças conceituais. Tais percursos, junto à ensaios mais adensados sobre obras escolhidas da filmografia de Eduardo Coutinho, se configuram num intento de desenhar pistas e aberturas éticas para pensarmos outras versões possíveis no entrelaçar de sujeitos, imagens e histórias.

*O que interessa são as razões do outro, não as suas. Interessa a ficção dos outros, não as minhas, as minhas vêm depois das dos outros. Os outros falam sobre a vida, só ficção de certa forma. São confissões que tem um teor ficcional muito grande. Mas me interessa a ficção deles, e entender de onde a pessoa fala.(...) Então tem uma vida, que para não destruir a vida passada dela, ela vai dizer aquilo. Então, tentar compreender as razões do outro, sem lhe dar razão*

[Eduardo Coutinho]

## .sumário.

### **[introdução]**

**.entre narrativas e imagens do real: reverberações éticas na fina película.....09**

### **[fragmentos]**

**.o espanto do trem e a comoção de um truque.....19**

**.uma técnica entre a magia e a matéria.....21**

**.notas sobre luzes contemporâneas: nós e os dispositivos.....25**

**.entrever pelas sombras: um gesto singular.....28**

### **.das imagens moventes da história: entre narrativas e estéticas**

**.walter benjamin e a narração como ethos do presente.....32**

**.jacques rancière, o regime estético e uma outra política das imagens.....36**

**.as visibilidades do qualquer um.....42**

**.a ficção histórica nas montagens do real.....44**

### **.entre imagens e representações: o outro, o documentário**

**.à sombra de um sol negro.....48**

**.o horizonte e a menor imagem.....52**

**.sob o risco do real: o documentário de Eduardo Coutinho.....55**

**.um cineasta a talhar inéditos.....57**

**.imagens de um método precário.....59**

**[metodologia] .....61**

### **[ensaios]**

**.Boca do lixo ou a alteridade possível do encontro.....64**

**.Santo forte ou como narrar diante do enigma do real.....74**

**.Jogo de cena ou as ficções do real entre a montagem e a emoção.....86**

*[ecos do itinerário]* .....100

*[epílogo]*

*.morte e vida sibilina: um homem sem biografia?*.....103

*[referências]* .....107



**.entre narrativas e imagens do real: reverberações éticas na fina película.**

*A psicologia é somente uma fina película na superfície do mundo ético  
no qual o homem moderno busca sua verdade – e a perde*  
(Michel Foucault<sup>1</sup>)

*Assim como não há forma sem formação, não há imagem sem imaginação.  
Então, por que dizer que as imagens poderiam 'tocar o real'?  
Porque é um enorme equívoco querer fazer da imaginação  
uma pura e simples faculdade de desrealização.*  
(George Didi-Huberman<sup>2</sup>)

Imaginemos que a *fina película* da qual nos fala Foucault, na breve epígrafe acima, seja a película de um filme, um documentário: conjunto de imagens e entrevistas, numa tentativa de formular, na história dos discursos e práticas da psicologia, a edificação de uma verdade sobre si e sobre o outro. Anuncia-se uma superfície de experiência: a tela de cinema, como suporte e espaço de uma partilha comum durante certo tempo. Nos encaminhamos, então, para a sessão, pelo convite feito a nosso olhar. Todos sentados em silêncio, a exibição começa. Durante o filme nos deparamos com renomados especialistas a bradar os mais variados teoremas; abordagens elencando seus métodos, pequenas dúvidas contornadas em elaboradas soluções. Vemos as diversas facetas que compõem o amplo mosaico de um olhar *psi* sobre o mundo: diferentes cores e pincéis a colorir um mesmo quadro, mas que não ousam borrar as fronteiras de seus contornos. Uma serena trilha sonora embala a projeção.

A *película* é tecnicamente impecável: conceitos iluminados sob os melhores ângulos, *close-ups* nas principais referências, cenas tocantes de uma verdade sendo erigida em cena. A imagem que se mostra ao sujeito espectador é clara, com pessoas e objetos bem focados, exemplares primados pelos padrões, uma gama diagnóstica invejável. Séries de palavras e abstrações, coisas comparáveis e grandezas mensuráveis, classificações conforme tamanho, valor e duração. Todo enunciado parece ter seu lugar, contando qualquer eminente tumulto como vulgar, digno de ser enquadrado ou

---

<sup>1</sup> Foucault, M. Doença mental e Psicologia. 6 ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000, p. 85.

<sup>2</sup> Didi-Huberman, G. Quando as imagens tocam o real. Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012, p. 206.

esquecido. O filme acaba, uma sensação de confiança e certeza parece exalar entre os presentes: não há dúvidas, o documentário parece fiel ao que já se sabe! O tom conclusivo daquela última fala nos revigora, garante a factualidade do que acabamos de ver, pois trata-se de um documentário, as imagens reais não mentem, né?

Saímos da sessão garantidos, ilesos. Seguimos adiante pela noite da cidade – uns com fome, outros já sonolentos – habitando o ainda tímido frio que se apresenta; passos lentos se afastam da sala de projeção. Longe ouvimos um pequeno alvoroço vindo das ruas, gritos roucos parecem se amontoar na esfera noturna: soam como cânticos de crianças, grunhidos rituais, berros inomináveis. Vê-se distante silhuetas amorfas, sombras confusas a erguer seus tamanhos. O chão do asfalto começa a vibrar, nos olhamos descontraídos. Ouve-se o que parecem ser tiros, bombas e gritos e correria, mas não se consegue perceber onde. O clima estranho da noite confunde a imagem calma que temos daquela famosa rua da cidade. Alguns se assustam, outros nem parecem se dar conta. Continuamos a andar, já se começa a discutir e esquecer o acontecido.

No cinema tudo parecia controlado, falas assertivas e seguras, nenhum sinal de perigo que não fosse detectável. Lembramos do filme para descontrair, a confusão parece ter esvanecido, nos afastamos a tempo para evitar o embate direto. Uns tentam refletir sobre o iminente confronto, sobre as dúvidas do que não se viu e não se soube, colocando em ação toda a pletora de significados recém-anunciados pela *finis pelliculae*, pois talvez apazigue nossa confusão. De onde viria aquele indefinido desassossego? E todos aqueles rostos sorridentes e certos que conhecemos no filme, e todas aquelas maquiagens bem-arranjadas? Livros na estante em salas confortáveis, as aspirações de um futuro possível e as pirações bem salvaguardadas. Uns poucos arriscam críticas ao filme, outros seguem acreditando na (cosm)ética daquelas imagens. Um vento gélido se aproxima da pele, alguns estão pouco agasalhados. As memórias da *finis pelliculae* não parecem trazer calor em meio a noite fria.

Seguíamos pela escuridão, a distância já tomada reduzira a imagem do cinema em sua imponência. Seus contornos apagavam-se em meio as luzes que jorravam das publicidades,

misturando-se aos barulhos da urbe. A rua volta a seu ritmo de orquestra agitada e o tempo que nos acompanha mostra que o passado alvoroço já não é mais que um sopro longínquo. A medida que a *fin película* escorria em nossas cabeças um de nós pensa alto, afirma já ter visto um filme parecido outro dia. As imagens evocadas pelo filme não aturdiam como aquelas formas sombrias que nos acometeram, como aquele frio que insistia em contorcer nossos corpos. Mesmo se trocássemos as palavras *imagens* e *formas* de lugar a frase não mudaria, permaneceria como nós...garantidos...ilesos? Olhamo-nos desconfiados, já era hora de irmos caminhando para nossos trajetos. Cada qual foi em seu silêncio. Ao chegar em casa aquela noite uns conseguiram dormir, em outros o ar daquela noite difusa ecoava na insônia. Em alguns, continuava uma estranha fome.

\*

Imagem é uma palavra que a psicologia tomou para si como um índice de separação entre a consciência humana e o mundo exterior. Na abordagem psicológica sobre a experiência do real a imagem de algo se configuraria para nós como uma representação, espécie de cópia mental. Se assumirmos esta apressada definição de “imagem”, para perguntarmos algo para ao cinema, teríamos que nos indagar: que imagens temos das imagens? Pois, para aquém e além dos filmes, o espectador de cinema seria aquele que tem imagens mentais das imagens em movimento. Para a psicologia a imagem seria uma palavra da consciência, não da realidade. Doravante, se preferirmos pensar o cinema e as imagens fora de uma olhar predominante na psicologia - isto é, voltar com atenção menos para o que estas representam do que para as suas manifestações de acontecimento -, teríamos que desfazer uma oposição impetrada entre o movimento, enquanto realidade física do mundo exterior; e a imagem, como uma realidade psíquica da consciência. A imagem e o movimento poderiam ser um mesmo<sup>3</sup>. Numa perspectiva de acontecimento, a “consciência” das imagens não seria desvinculada do mundo exterior, mas estaria mesclada ao real da experiência no

---

<sup>3</sup> BADIOU, A. El cine como experimentación filosófica. In: YOEL, Gerardo (org.). Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía. Buenos Aires: Manantial, 2004, p. 60.

corpo. Como (re)pensar as imagens do real, entre o que estas representam e os acontecimentos da experiência?

Nas fronteiras e nos territórios dos discursos *psi*, as representações<sup>4</sup> inscrevem lastros nos processos subjetivos da cultura, implicam modos de viver e perpassam as relações com os outros no cotidiano. Entre nomenclaturas e práticas, as representações no campo *psi* impulsionam uma sobrecodificação dos encontros: abrigam tecnologias de ação e efeitos de verdade, modelam os olhares e fiscalizam nossas experiências de alteridade. São construídos enredos e perfis para as pessoas, prescrevem retratos autênticos e legítimos de nós mesmos; ao tempo que gestam imagens indesejáveis e diagnosticáveis dos *outros* que lhes parecem estranhos, estabelecidos como os *fora de ordem*<sup>5</sup>. Separa-se o joio do trigo, delimita-se o que é verdadeiro e o que é falso. Produzidos sob a escolta do pensamento científico, alguns discursos aniquilam um possível contágio pela multiplicidade; seguem a suscitar comportamentos de ódio e práticas políticas discriminatórias frente àquilo que difere. Adquire-se medo pelo desconhecido, assim como receitas e manuais para evitá-lo. As representações acabam por ofuscar outras imagens possíveis de nós mesmos.

O enfrentamento a certo horror político de nosso presente – entre os urros conservadores de políticas fundamentalistas e as violências sistematicamente perpetradas às diversidades minoritárias -, interpela-nos a repensar os desdobramentos éticos de nossas representações e formulações, a esboçar outras imagens e versões para o contemporâneo dos sujeitos e da história. Os protocolos estabelecidos pelos regimes de verdade sugerem que os discursos científicos sejam neutros frente as impurezas do mundo. Naquela suntuosa tela de cinema, assim como nas “imagens das imagens” de

---

<sup>4</sup> Enquanto aproximação conceitual, pensemos uma leitura deste conceito empenhada por Spivak, em sua obra *Pode o Subalterno Falar?* (2010). A autora nos traz dois sentidos para a palavra no alemão – *Vetretung* e *Darstellung*: o primeiro, se refere a representação como o ato de assumir o lugar do outro numa acepção política da palavra, e o segundo, a uma visão estética que prefigura o ato de performance ou encenação (ARAGÃO, M. C. *Políticas públicas e literatura (ou questões de (re)apresentação*) Revista Redescobertas - Revista on line do GT de Pragmatismo Ano 5, Número 1, 2013. p. 15). Assumiremos esta ambiguidade que tensiona o termo, ao entendermos que ambas dimensões são indissociáveis enquanto experiência de mundo.

<sup>5</sup> “Os outros, também os *fora da ordem*, que como tais, têm de ser eliminados: adequar-se ou desaparecer, serem retirados dos espaços reservados aos normatizados. Temos o terreno a partir do qual se pode falar em cálculos, planejamentos, diagnósticos, previsões e, portanto, em prevenções e intervenções: o futuro teria se tornado passível de gerenciamento. O mundo torna-se administrável, as pessoas passam a ser vistas como governáveis e será dada especial atenção àqueles que devem ser incluídos nos sistemas normativos e normalizadores dessa sociedade” (HUNING et GUARESCHI, N. M. F. *Efeito Foucault: desacomodar a psicologia*. In: Neuza Guareschi; Simone Hüning. (Org.). *Foucault e a Psicologia*. Porto Alegre: Abrapso Sul, 2005, p. 116)

seus espectadores, parecia não caber o desvio do inesperado, as nuances difusas do opaco. Como produzir reverberações nessa aparência espetacular e grandiosa, mas também fina e frágil, de nossa  *fina película*? Haveria uma incompletude que teima, ainda imagens que nos espantam, que desafinam os tons dogmáticos das certezas. Que lugares ocupam as imagens do que não se acomoda aos modelos e ditames em vigência no contemporâneo? Elas nos espiam em seus rastros, disparam sinais de recusa que evocam alternativas para nossa percepção. Como elaborar pistas para uma abertura do olhar sobre as imagens e representações dos outros, nos embates com o real?

O cinema documentário se envereda na captura das imagens da realidade, filma pessoas comuns, conta suas histórias, almeja resgatar memórias. Mas, não parece tão simples. As imagens do real são ambíguas: em seu aspecto material, são registros de movimentos de um tempo cortado pela luz e armazenado pela câmera; em outra camada, numa espécie de dimensão mágico/sensível, as imagens nos proporcionam memórias e figurações do humano nas relações com o mundo, “ora como um reservatório de lembranças, ora como ruína de uma totalidade irrecuperável”<sup>6</sup>. As representações ancoram-se no consolo de uma realidade previsível e controlada, nas estratégias de fixidez e do excesso luminoso da razão. As sombras e as ruínas da memória habitam o real de nossa  *fina película*: tanto na sua mudez imposta pelos padrões, como na teimosia vivaz de suas indeterminações.

Também estamos imersos como parte desta fina e frágil membrana, corpos tecidos entre palavras e imagens. Os acontecimentos, por vezes, tensionam os fios que nos sustentam, multiplicam conexões e confrontos com o mundo. Quando convocadas a habitar um corpo pela noite, e a responder às imagens do desconhecido, as representações acionam suas defesas, tendem a compactuar com as diretrizes do preconceito e do julgamento moral, do medo e da insegurança. Como fazer vibrar as estabilidades desse “mundo ético” com a multiplicidade indiscriminada do outro?

Esses dias ouvi que a tentativa de recolher fragmentos no mundo – como uma modulação

---

<sup>6</sup> GUIMARÃES, C. G. *Imagens da Memória: entre o legível e o visível*. Ed. UFMG, 1997, p. 16.

singular de investigação da vida – partiria, antes, de produzir estilhaços, no choque contra os detalhes e as imagens que nos acometem, do que adquirir uma figura imóvel na memória do que se vive. Entre as sensações fugazes de cores publicitárias e as representações inertes que enveredam pela lógica do mesmo, fragmentos não deixam de se multiplicar nos deslocamentos de corpos e discursos, nas intensidades dos encontros da história. As coisas do mundo que ganham definições e contornos bem definidos podem estar à beira de ser outras, de se fragmentarem, gerando novas formas e configurações. Os estilhaços do mundo inaugurariam novas imagens de pensamento: se atritam algumas faíscas, inventa-se uma forma de contato, produz-se uma experiência.

Talvez as cenas de um filme documentário possam fragmentar e estilhaçar o real, reconfigurar nosso olhar nas tensões do pensamento junto a experiência cinematográfica: entre memórias de mundos e pessoas, em imagens e discursos sobre a história e sobre os outros; valores culturais e representações sociais que colidem com as dimensões éticas e estéticas do fazer fílmico; movimentos de corpos, duração e exercício do tempo, conversas e encontros que tecem e evidenciam relações de poder, expõem inapelavelmente as questões da alteridade e da diferença no encontro com os outros do mundo. Pensar o documentário como um situar-se nos diversos termos que o fazem obra de cultura, as formas e as forças de suas técnicas, a prática da montagem audiovisual que tece uma história qualquer, sobre grandes feitos e ou sobre o cotidiano e seus anônimos. Um documentário também como uma relação vaga e provisória, acontecimento e imanência das imagens do real no sujeito espectador. O documentário como narrativas inventadas sobre o real, que produzem uma forma para pensá-lo.

Uma das peculiaridades do cinema é de ser uma arte da montagem. Sua força produtiva pode residir nas faíscas de sentido no entre imagens, nas formas que as cenas conjugadas mesclam ritmos e histórias. No caso de um filme documentário - onde a abertura ao encontro com o real se faz pressuposto e ferramenta - este processo de concatenação de blocos de tempos e espaços filmados impele escolhas éticas para com as visibilidades que expõe, com os encontros que forja. Aparição de ideais e mundos a partir de pessoas, gestos e discursos que se friccionam pela

montagem de imagens; um real filmado que parece fluir num encadeado de ações significativas ou numa cena estática para que escoe com independência e dignidade, que permita o acesso a uma duração passada que pulsa na imagem. Estas sedimentações e dispersões da percepção são tanto convocadas a ter certeza sobre o que se vê como provocadas a se manter suspensas em seus anseios de sentido. Poderiam as imagens facear as representações, instaurar provisórias divergências e ainda diferir ao que constantemente se quer tombado ao mesmo?

Parece-nos que, antes de representar o mundo, o jogo cinematográfico inventaria as ligações para um novo modo de ver, multiplica e embaraça as noções entre o visível e o invisível que nos rodeia. Paradoxo de encontro, ver um filme tanto pode esfriar nossa cadeira como esquentar nossos olhos. Ambas as vias sugerem, respectivamente, uma alienação e submissão do espectador, ou ao contrário, uma promessa de liberdade e responsabilidade a quem assiste<sup>7</sup>. Indagar sobre a experiência junto as imagens de cinema anunciaria a possibilidade de perceber o que estas operam em nós, quais invenções do visível e invisíveis produzem, individual e coletivamente.

Ao ser questionado em sua possibilidade meramente ilustrativa - didática ou representativa de um real, que por vezes se deseja como estável - o documentário também poderia se apresentar como operação e inspiração para uma outra escrita do mundo: na sua forma de inscrever com a câmera rasuras e frestas no real, e com sua técnica de montar histórias com imagens, inserir-se como partilha de pensar o mundo em sua força de produzir uma política do sensível nas inteligibilidades do mundo.

o cinema é arte contanto que seja um mundo, que aqueles planos e efeitos que se esvaem no instante da projeção precisam ser prolongados, transformados pela lembrança e pela palavra que tornam o cinema um mundo compartilhado bem além da realidade material de suas projeções<sup>8</sup>

Tal empreitada pelas veredas das imagens em movimento tentará não seguir leituras que encerrem o filme na sua redução conteudista: seja na prática de uma transmissão indutiva dos sentidos ou numa análise que intente descortinar uma possível simbologia oculta no que vemos

<sup>7</sup> COMOLLI, J. Pela continuação do mundo (com o cinema), prefácio à edição brasileira. In: Ver e poder: A inocência perdida – cinema, televisão, ficção e documentário. Belo Horizonte: UFMG, 2008, p. 28.

<sup>8</sup> RANCIÈRE, J. As distâncias do cinema. ed. Contraponto, 2012, p. 15.

(torturar as imagens até que estas confessem seu escondido segredo!). Uma aposta enquanto procedimento nos parece possível a partir de deslocamentos de um lugar comum, de não tratar o documentário como objeto de coleta informativa/científica ou representação/desvelamento do real.

Aqui, neste trabalho, faremos uma escolha estética e metodológica: convocar, a partir de seu lócus ambíguo de objeto de saber e forma de pensar, o artifício cinematográfico. A palavra artifício pontua que as imagens, a partir da fotografia e do cinema, se distanciariam dos esquemas platônicos de transcendência e representação da verdade: irrompem nas impurezas das cidades modernas, estão imersas na fugacidade de suas mediações, evidenciam o arbitrário da arte em suas confecções e recomposições. Visaremos como lugar de investigação e de interferências na produção do conhecimento a sua verve de inscrição do/no real – isto é, algumas questões levantadas pelo cinema documentário.

Frente aos enredamentos midiáticos, que nos servem visões pasteurizadas e simplórias dos fatos, o real ainda resiste, teima em escapar e se reinventar diverso. Menos que nas informações que veiculam, é na sua forma de mostrar que o documentário pode mapear os acessos à multiplicidade dos acontecimentos. Dar vazão ao imprevisto, deixar um silêncio durar na tela, suspender a possibilidade de julgamentos fáceis sobre o que e quem vemos; nestas maneiras de fazer encontramos no cinema documentário de Eduardo Coutinho um intercessor nas formulações de algumas pistas para encarar e repensar o real. Há na proposta documentária de Eduardo Coutinho, uma centralidade na fala e no encontro com um outro, que dão lugar e tempo para todo os aleatórios que circulam esses acontecimentos. Ao adentrar estas vidas nos encontros filmados nos filmes de Coutinho, tornar-se-á possível nos assustarmos, enfatizando sua abordagem frente ao real: sua metodologia na procura de pessoas que saibam contar histórias, as figurações de personagens singulares que desafiam os regimes identitários; e as reinvenções do pesquisar nos movimentos de seu método, nas aproximações éticas e estéticas para com as discussões sobre os efeitos do audiovisual no contemporâneo.

Na parte do trabalho intitulada de *[fragmentos]*, empenhou-se breves apontamentos e



aproximações teóricas com pensadores que problematizam o contemporâneo: em suas determinações éticas, que enclausuram o pensar e o narrar nos pressupostos da razão instrumental; e em suas políticas de pensamento sobre a história e as imagens, quando se valem de julgamentos rasos, versões únicas e anestesiação do sensível. Também nos aproximaremos de leituras e autores que pensam mais especificamente o campo das imagens no cinema, em seus atravessamentos éticos e estéticos, buscando enfatizar a potência de trazer à cena narrativas e imagens que—outrora tolhidas em sua potencialidade enunciativa –, venham a estilhaçar os afunilamentos que acanham os pensamentos e os afetos. Tais proposições sobre a experiência humana junto as imagens, buscam aberturas éticas para interrogar o presente e multiplicar as narrativas historicamente silenciadas que sombreiam as produções do conhecimento.

No prólogo de seu livro *As distâncias do cinema*<sup>9</sup>, anunciando uma esquivia do lugar de especialista frente ao escopo do mundo cinematográfico, Jacques Rancière reivindica uma posição teórico-política que recusa a autoridade “daquele que sabe”, a partir do que chama de *política do amador*<sup>10</sup>: uma prática na relação com o cinema que lhe permitiria traçar um itinerário próprio, viajar dentro de um sistema de desvios que o terreno das imagens em movimento nos dispõe. Afirmar este lugar incerto e parcial, no trato das palavras com as imagens, situa uma tripla provocação: afirma a dificuldade em definir a experiência cinematográfica como total e decodificável, pois a possibilidade crítica continua a articular nas imagens novas alianças e significações; desloca-nos da posição hegemonicamente assumida de formulações teóricas que tendem a conceituar as imagens em destinos selados; como também nos situa na problematização de imagens que almejam se livrar dos ruídos e das dúvidas do real, promovendo o esquecimento daquilo que segue a nos interpelar. Como a experiência do cinema poderia provocar interferências na produção de subjetividades, em nossas representações e narrativas do contemporâneo?

Nos valendo desse “amadorismo” em nossa política de escrever com as imagens, buscaremos na parte dos *[ensaios]* traçar um itinerário próprio, junto à três dos documentários de

---

<sup>9</sup> RANCIÈRE, J. 2012.

<sup>10</sup> Ibidem. p. 16.

Eduardo Coutinho, são eles: *Boca do Lixo*<sup>11</sup>, *Santo Forte*<sup>12</sup> e *Jogo de Cena*<sup>13</sup>. O movimento da escrita nesta seção, tentará colocar em relação na superfície do texto, questões evocadas por estes três filmes: numa leitura das imagens que apontem a materialidade viva dos percursos de cada um deles—inseparável de seus meandros subjetivos —, na força de obra múltipla e aberta que seus filmes carregam. Pode a pesquisa se aliar a estes efeitos, desde os que germinam nos acontecimentos filmados aos que se dão no assistir de seus filmes, fazendo-os reverberar no pensamento em suas incompletudes?

Estas questões aproximativas que me confrontam parecem fabricar, num espiral de relações cada vez mais intenso com sua obra, camadas de questionamentos que adensam a própria relação com as imagens, onde imerso me observo a transbordá-las em outras tantas: como os espaços de alteridade, nos encontros com outros abertos pelo acaso, podem nos sugerir sobre outras formas de convívio com a diferença? Como tanto a emoção, como a provisoriedade, de um relato, narrado e filmado, pode nos fazer ver sobre a veracidade de um fato? O que um corpo flagrado em ação de fala, gesto de corpo e voz, pode nos afetar enquanto uma versão presente da história viva e inacabada, para continuarmos a narrá-la? Questões abertas e infindas, palavras guia de um percurso onde surgirão caminhos e outras tantas perguntas.

---

<sup>11</sup> COUTINHO, E. *Boca do Lixo*. Brasil, 1992.

<sup>12</sup> COUTINHO, E. *Santo Forte*. Brasil, 1999.

<sup>13</sup> COUTINHO, E. *Jogo de Cena*. Brasil, 2007.

### **.o espanto do trem e a comoção de um truque.**

Conta-se que em 1895 ocorreu a primeira exibição, pública e paga, de uma recente invenção de Louis e August Lumière: o cinematógrafo. Apesar de outras invenções à época já conseguirem captar imagens em movimento, foi a máquina dos Irmãos Lumière o símbolo nascente do cinema (daí o decorrente nome da sétima arte). Em uma destas primeiras sessões, repleta de curiosos diante de mais um aparato técnico – das crias modernas do progresso –, foi exibido um filme de aproximadamente 50 segundos, chamado *A chegada do trem na estação (L'Arrivée d'un train à La Ciotat*<sup>14</sup>), concebido pela mesma dupla de irmãos. O pequeno filme consta de um plano fixo da chegada de um trem na estação, vindo do fundo da tela numa direção diagonal a cruzar o campo da imagem. Durante a projeção, esses 50 segundos foram suficientes para causar um alvoroço na aturdida plateia, fazendo com que alguns espectadores corressem para o fundo da sala, assustados com o fato do trem poder romper a tela e atingi-los, ali mesmo na sala de projeção. A não existência do som na captação da imagem talvez tornasse ainda mais intrigante aquela luz silenciosa que projetava, num pano, o movimento da vida. As imagens, mesmo que fugazes, pareciam em pé de igualdade com o real. Um susto germinado por uma máquina comove o público, incide sobre os olhos e os corpos no estranhamento perceptivo de um momento. De certo modo o cinema nasce do espanto de um truque.

Deu nos jornais parisienses: *É a vida mesma. A morte absoluta já não é possível*<sup>15</sup>. Com a invenção do cinema deu-se a aparição, fulgurações de momentos que antes se perdiam nas passagens do mundo. Era a fagulha da história do cinema que disparava enquanto acontecimento, enquanto esboço despercebido de um novo modelo artístico e narrativo que se acoplaria às demandas de uma era técnica em ascensão. Para além de seu impulso científico, dava-se aberta pelas imagens em movimentos a aventura de captar - na mundanidade dos acontecimentos - a força

---

<sup>14</sup> Link: <https://www.youtube.com/watch?v=dJdVEgOMQPM>

<sup>15</sup> Citado em MACIEL, M. E. *As ironias da ordem* - coleções, inventários e enciclopédias ficcionais. 1. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010, p. 83.

vibrática das coisas, como também, a possibilidade de sua permanência confusa nas imagens da memória. Conta o filósofo Nelson Brissac que foi com o cinema que começamos a perceber *o vento que bate nas folhas*<sup>16</sup>. Essa força do indizível evocaria o olhar silenciado, como na beleza de uma paisagem sem códigos, nos gestos de um corpo desconhecido ou pelo rosto anônimo de uma fotografia antiga. Os gestos, como rostos e paisagens, são do campo do inenarrável, traços de luz na memória do cinema. O que o artifício cinematográfico parece disparar, antes da imagem enquanto verdade e revelação do sagrado, é a invenção de uma visagem só possível no brotar da câmera no mundo. Um registro capaz de produzir um choque na imaginação, operar no corpo uma suspensão e expansão do sensível.

---

<sup>16</sup> PEIXOTO, N. B. *Ver o invisível: a ética das imagens*. In: NOVAES, A (Org.) *Ética* – São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

**.uma técnica entre a magia e a matéria.**

Do cinematógrafo ao cinema tem-se a passagem de uma técnica óptica a uma arte moderna, entre experimentações de vanguarda e atrações de massa<sup>17</sup>. A invenção e reprodução de imagens em movimento inauguram forças e formas nos processos de subjetivação e nos arranjos sociais. Em meio a ebulição urbana do século XX o automóvel acelera os transportes e a malha urbana; a eletricidade torna as comunicações a distância instantâneas; e uma técnica que foi batizada com o nome grego do movimento não poderia ignorar tal contexto<sup>18</sup>. Em seu célebre ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin versa sobre as implicações do cinematógrafo e de suas potencialidades estéticas e políticas num mundo que experimentava, no frenesi das metrópoles, as vicissitudes da criação e do progresso. Para ele o cinema seria

a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a modificações profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente.<sup>19</sup>

O pensador alemão vislumbra nos efeitos do cinematógrafo uma força de ruptura: o cinema anunciaria, numa dimensão particular, a vertigem das cidades sob este novo regime perceptivo; ao tempo que - num traçado macro-histórico - abrigaria uma carga onírica de expansão do imaginário político. Para Benjamin, haveria um vigor de utopia no estranhamento que as imagens em movimento suscitam, de pôr em questão os processos subjetivos da vida moderna. Esta fabricada magia também fazia emergir uma nova experiência física, a da sessão de cinema: conjunto de

---

<sup>17</sup> Os primeiros filmes a serem produzidos possuíam certa autonomia enquanto atração, encaixando-se com facilidade, também por sua curta duração, nas mais diferentes programações culturais da época (por exemplo, *os vaudevilles*, teatros de variedades). Devido às possibilidades materiais do recente invento, os filmes concebidos eram compostos por uma única tomada e pouco integrados a uma cadeia narrativa. Importante frisar que desde seus primórdios os filmes, que eram produzidos e projetados no e pelo cinematógrafo – aparato sobressalente dentre outras invenções técnicas também produtoras de imagem em movimento – estavam imersos na circulação do consumo de entretenimentos, sendo pouco distinguidos das outras formas de cultura ao qual estavam misturados (teatro, lanterna mágica, atrações de feira) não sendo encarados como “obras de arte” que pudessem exigir certo status a parte de sua viabilidade publicitária e capitalística. Para uma leitura mais cuidadosa sobre o primeiro cinema, ver COSTA, F. C., *O primeiro cinema*. In: História do Cinema Mundial, (org.) MASCARELLO, F., Papirus, 2007.

<sup>18</sup> Ver AUMONT, J. *Moderno? Porque o cinema de tornou a mais singular das artes*. Campinas, SP. Papirus, 2008.

<sup>19</sup> Benjamin, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: Walter Benjamin: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8.ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 207.

peças partilhando numa mesma sala escura uma espécie de brecha de mundo no tempo, fazendo embarçar os modos e compreensões da recepção artística. Esta mundanidade que impregna o cinema e seu desdobrar na modernidade provocaria tensionamentos entre o valor burguês de culto ao sagrado e a profanação urbana de ser um entretenimento popular de massa.

Ainda neste mesmo ensaio, Benjamin convoca as figuras do *cinematógrafo* e do *pintor*, comparando-as com as do cirurgião e a do mágico, respectivamente. Para versar sobre a especificidade da técnica cinematográfica, o autor afirma que, diferente de um mágico – que preserva uma distância frente ao truque assim como o pintor percebe um espaço entre a realidade dada e a ele próprio – a atividade do operador de câmera/cinematógrafo, remetendo a do cirurgião, *penetra profundamente no tecido dessa realidade*. Fragmentando-a e recompondo-a à sua maneira, a operação do cinematógrafo é regida pelas relações do homem com o aparelho e sua possibilidade de montagem, abrindo um *grande e insuspeitado espaço de liberdade*<sup>20</sup> para o agir do cinema.

A técnica cinematográfica detonaria, em sua explosão, a naturalização do real, assim como a compacidade do Sujeito que observa, como soberano hermeneuta, esta suposta realidade. O “universo carcerário” implodido ofereceria à modernidade a convocação de um mundo prenhe de paradoxos e de possibilidades de ação; por meio das técnicas de montagem dos fotogramas, o movimento das imagens incitaria um estranhamento desestabilizador àquilo que naturalmente percebíamos, dissolvendo o peso do “universo carcerário” que aprisionava o existir do humano, a política, a história e o próprio humano em uma única versão.<sup>21</sup>

Dá-se nas imagens em movimentos uma implosão do tempo linear e dos significados conclusos sobre si. A imersão pela técnica no âmago de um real expõe a impureza da máquina que encena o mundo, tece novas conexões e configurações do sensível.

A partir de suas condições materiais, a tessitura narratológica no cinema passa dos planos únicos e abertos, que buscavam mostrar o movimento das pessoas e das paisagens do mundo, à concatenação de imagens que procuravam contar histórias<sup>22</sup>. As combinações impensadas entre as

---

<sup>20</sup> “A imagem do pintor é total, a do operador é composta de inúmeros fragmentos, que se recompõem segundo novas leis. Assim, a apresentação cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa, porque ela lhe oferece o que temos direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade” (BENJAMIN, W. *Ibidem*, p. 202)

<sup>21</sup> BAPTISTA, L. A. Walter Benjamin e os Anjos de Copacabana. *Revista Educação Especial: Biblioteca do Professor*, São Paulo, p. 60 – 69, mar. 2008, p. 02.

<sup>22</sup> Ao analisar as diferenças entre os primeiros filmes de cinema, o historiador André Gaudreault propunha que, em

imagens das primeiras experimentações narrativas evidenciam o arbitrário na composição da nova arte e de sua perspectiva fragmentária. Há nestes elementos uma interrogação do eterno das imagens, a partir de uma peculiar forma de imanência: a objetividade da montagem fílmica inauguraria uma possível escrita do mundo.

Entre as experimentações e vanguardas de seus primeiros anos, o caráter subversivo de nova língua na inscrição do mundo parece enfraquecer. A ênfase na evolução técnica e a criação de uma indústria cultural de entretenimento foram motes dominantes da maneira como o cinema expandiu suas fronteiras, solidificando-se enquanto atividade de lazer no hábito social. Marcado por um viés de mercado moralizante, o espanto inicial diante de um *trem de luz* segue a esmaecer em sua qualidade de surpresa, em sua capacidade de experimentar. Com o crescimento da popularidade do cinema enquanto divertimento, e as padronizações de sua linguagem a partir da *conquista narrativa*<sup>23</sup>, esta *nova arte da não representação* não se veria livre dos modos precedentes de se contar histórias, nem das formas de representar o mundo.

O cinema, que deveria ser a nova arte da não representação, parecia tomar exatamente o rumo contrário: restaurava o encadeamento das ações, os esquemas psicológicos e os códigos expressivos que as outras artes vinham tentando quebrar. A montagem, que fora o sonho de uma nova língua do mundo novo, parecia, em Hollywood, estar de volta às funções tradicionais da arte narrativa: a decupagem das ações e a intensificação dos afetos que garantem a identificação dos espectadores com histórias de amor e de sangue.<sup>24</sup>

\*

As imagens de cinema, sob estes encadeamentos, recebem roupagens conclusas e bem organizadas a partir de sua cultura industrializada. As precariedades e experimentações do artifício cinematográfico - das curiosidades científicas às invenções na montagem de histórias - são

---

termos narratológicos, existiriam dois modos de comunicar um relato: a *amostração*, que envolveria a encenação direta dos acontecimentos; e a *narração*, que remetia a manipulação desses acontecimentos pela atividade do narrador. O primeiro estaria ligado a encenação e apresentação dos elementos de uma cena em cada plano filmado; divergindo do segundo modo, ligado à manipulação de diversos planos com o objetivo de contar uma história. (ver COSTA, F. C., O primeiro cinema. In: *História do Cinema Mundial*, (org.) MASCARELLO, F., Papirus, 2007).

<sup>23</sup> Ibidem, p. 37.

<sup>24</sup> RANCIERE, J. Ibidem, p. 19.

suprimidas pelo apuro técnico, em nome da produção de desejos apaziguados e identificações rasteiras. As ambiguidades do humano e as possibilidades do imprevisto são anestesiadas pela roteirização excessiva das narrativas midiáticas e nos valores cultuados pela sociedade do espetáculo. Aliado ao advento da televisão na metade do século passado - e a internet com sua profusão de recomposições imagéticas no contemporâneo –, os processos de subjetivação se complexificam, imersos numa espécie de saturação das imagens do mundo. Esse bombardear excessivo exige respostas dinâmicas, deseja um espectador atento, mesmo que inerte. Parece ter uma vontade de nos encravar na mesmice, pois que estas imagens saturadas encontram dificuldades em proporcionar *relevos*<sup>25</sup> sobre nossa experiência cotidiana, em aturdir os corpos e as temporalidades.

Cada vez mais ofuscantes sob os auspícios da publicidade, esta força nos carrega para uma relação desvitalizadora na confecção de outras imagens, que ainda nos espantem e nos ponham em dúvidas sobre quem estamos nos tornando. De quais memórias e imagens estamos nos nutrindo e alimentando o mundo? Ainda nos habita uma estranha fome? Duvidar do fato de que somos apenas sujeitos passivos na recepção das imagens, nos provoca um deslocamento em relação ao imaginário estético e político convocado pelas imagens. Essa disposição nos situaria em meio ao jogo das diversas plataformas de criação, recepção e partilha; nos ritmos e territórios por onde transitam o brilho das cores e opaco dos ruídos. Diante de uma posição ambígua a que processos de subjetivação estaríamos sujeitos, entre a economia de determinações dos dispositivos técnicos e a *insuspeita liberdade* das imagens em nos espantar?

---

<sup>25</sup> “Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos há poucos segundos na televisão. Em nossa memória se depositam, por traços sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo.” (CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 107)



## **.notas sobre luzes contemporâneas: nós e os dispositivos.**

*“Chamo sujeito o que resulta da relação e, por assim dizer,  
do corpo a corpo entre os viventes e os dispositivos”  
(Giorgio Agamben<sup>26</sup>)*

Sermos quase coexistentes ao nascimento do cinema nos impele uma posição frente ao engajamento de sua transmissão na sociedade, como cúmplices da perda de sua influência e agentes do *trunfo paralelo da televisão*<sup>27</sup>. O cinema acontece, posto que (é) parte de nós. Numa sala de cinema, em frente a um computador ou na tela de um celular, somos implicados por dar sentido ao que se passa entre uma tela e nossos olhos. As demandas de novas interfaces e dispositivos eletrônicos, frente a disseminação das estratégias midiáticas de espetacularização da vida, acionam subjetivações acerca do que vemos, de quem filma e de quem é filmado. O poder de mostrar exerce e legitima visibilidades, organiza esquemas representacionais que propõem visões de mundo.

Dos *reality shows*, com suas sociabilidades de sobre-exposição televisiva, à violência de programas policiais, em sua gráfica inquisição do real, nada parece sobrar ou permanecer inconcluso às narrativas do espetáculo e da telerrealidade de nosso cotidiano. O acesso a internet e aos dispositivos contemporâneos a exemplo dos smartphones, junto a massiva adesão das populações ao contato ampliado e globalizado (seja mesmo por um toque!), vem gerando uma fábrica de memórias e fatos recentes que configuram regimes de exposição e visibilidade. As partilhas e coletividades do ciberespaço nas redes sociais, enquanto lócus de troca e território de enunciados, nos acomete instantaneamente com registros e aparições imagens.

A atividade de passear por estas narrativas virtuais, acessar e mergulhar em seus diferentes textos e contextos produz efeitos paradoxais. Tanto nos afeta instantaneamente com os acontecimentos do mundo, nos dando a sensação constante de conectividade e interação; como, em meio a suas promessas de alegria e catástrofe, parece incapacitar a leitura e a superação de seus

---

<sup>26</sup> AGAMBEN, G. O que é o contemporâneo? E outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 41.

<sup>27</sup> COMOLLI, J. Ibidem, 2008.

próprios *vestígios* - pois o falatório das imagens abafa marcas e rastros no presente -, silenciando possíveis *futuros compartilhados*<sup>28</sup> que não se efetuarão.

Há um argumento interessante, proposto pelo crítico Jonathan Crary<sup>29</sup>, de que esta espécie de interatividade irrestrita habituará nossa atenção ao conjunto aberto de tarefas as quais somos impelidos cotidianamente. Mais do que um ideal de controle e participação, essa promessa administrativa de nossos múltiplos afazeres – estar a mercê de uma rotina flexibilizada pela facilidade dos comandos virtuais ou do *zapping*<sup>30</sup> televisivo - proporcionaria um *vácuo* em nossa experiência visual pela neutralização dos sentidos, gerando uma *baixa intensidade afetiva*.<sup>31</sup> Os resultados destes processos são reais, na medida que são simulacros e interfaces de enunciação dos nossos discursos. A redefinição da experiência perceptiva das imagens, sob estes ritmos e formas de consumo acelerado e intensificado, teria então um denso relevo no social, sendo mais do que apenas operações e efeitos das inovações tecnológicas.

Múltiplos processos de subjetivação são produzidos junto a estes *dispositivos*<sup>32</sup> no corpo a corpo com os indivíduos; como também processos de dessubjetivação, quando há a sujeição dos corpos a estes novos aparatos, que seguem sob diretrizes de poder e controle sobre nossas ações. A padronização da experiência visual implicaria em abalos da noção de singularidade subjetiva, conduzindo ao desaparecimento novas alternativas de invenção e partilha. Segundo Crary, é no interior desse campo que as contingências e variações do mundo visível tornam-se pouco acessíveis, auxiliando na desintegração da capacidade humana de ver, em especial a habilidade de *associar identificação visual a avaliações éticas e sociais*.<sup>33</sup> Como tomar posições frente as estas sugestões

---

<sup>28</sup> “Estamos imersos em imagens e informações a respeito do passado e suas catástrofes recentes – mas também somos cada vez menos capazes de lidar com esses vestígios, de forma que nos permitiria superá-los em nome de um futuro compartilhado” (CRARY, J. 24/7 - Capitalismo tardio e os fins do sono. São Paulo: Cosac & Naify, 2014, p. 44)

<sup>29</sup> CRARY, J. Ibidem.

<sup>30</sup> “Mas mesmo em repetições habituais permanece um fio de esperança – uma esperança sabidamente falsa – de que um clique ou toque a mais possa dar acesso a algo que nos libertaria da monotonia insuportável em que estamos imersos” (CRARY, J. op. cit. p. 97)

<sup>31</sup> “Quando ligamos a televisão, não sentimos excitação ou descarga de sensações de nenhum tipo. Ao contrário, há uma lenta passagem a um vazio do qual temos dificuldade de nos desligar. Esse é uma traço decisivo da era do vício tecnológico: podemos voltar repetidas vezes a um vácuo neutro de baixa intensidade afetiva”. (Idem)

<sup>32</sup> Aqui estamos tomando uma certa liberdade ao nos referirmos ao filósofo italiano Giorgio Agamben acerca, do que ele chama, dos *dispositivos hodiernos* de controle e produção dos processos de subjetivação no contemporâneo, como a internet, os celulares e afins. (Ver AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. 2008.)

<sup>33</sup> CRARY, J., op. cit. p. 43.

nefastas sobre nossa percepção de imagens?

Em meados dos anos sessenta Jean Paul Sartre, em sua grande obra *Crítica à razão dialética* (1976), meditava a respeito das estratégias sistêmicas de separação entre a realidade objetiva da vida cotidiana, do modo como ela era percebida pelos indivíduos que a habitavam. Como categoria crucial produzida na análise desta realidade, já questionada em suas formas de padronização, o autor cunhou o termo *prático-inerte*<sup>34</sup>: uma espécie de termo aglutinador do progresso que acarretou para as energias humanas, que se manifestariam por um *imenso acúmulo de atividade passiva e rotineira*. Na perspectiva sartreana, a sensação de impotência frente ao real apareceria como natural e inevitável, já que estaríamos todos sob o manto das *serialidades*<sup>35</sup>, de uma *produção entorpecente do mesmo* que agiria contra nossas próprias *intenções, amores e esperanças*<sup>36</sup>. Esta desagregação coletiva incidiria também sobre a noção de pertencimento político, pois ser membro de uma classe ou de um partido não eximiria o sujeito de *permanecer preso a uma identidade serial*.<sup>37</sup> Existiria uma rota possível para fora do pesadelo da serialização e do isolamento social?

Na leitura implementada por Deleuze e Guattari em cima da *Crítica à razão dialética* - sobre a emergência dos *grupos fundidos*<sup>38</sup> em lutas revolucionárias e anticoloniais específicas, a qual o livro se dedica em parte -, as formulações sartreanas ganham ênfase por se tratarem de uma inversão das ideias feitas a respeito da luta de classes como único fundamento de resistência. Talvez fosse dessa condição precária, de vulnerabilidade coletiva, que poderia emergir novas formas de sociabilidade; onde ocorresse uma possível irrupção singular mais espontânea que os enquadramentos das categorias políticas generalizantes. Crary recupera brevemente esta leitura, afirmando que a possibilidade de fugir da serialização programada residiria num modo não habitual

---

<sup>34</sup> “O prático-inerte foi assim a maneira de Sartre designar o mundo cotidiano sedimentado, institucional, constituído pela energia humana, mas que se manifesta como o imenso acúmulo de atividade passiva e rotineira” (CRARY, J. op. cit. p. 125)

<sup>35</sup> “A serialidade é a dispersão da coletividade em um agregado de indivíduos emancipados que se relacionam entre si apenas na base de identidades ocas ou narcísicas.” (Ibidem)

<sup>36</sup> CRARY, J. op. cit. p. 126.

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> “Tal serialidade tem constituído sempre a forma de coexistência social predominante em todos os modos de produção até hoje. A sua antítese formal é o «grupo fundido», em que todos os homens pertencem a todos, unidos num empreendimento fraternal para alcançar um intento comum, dentro e contra uma situação de escassez.” (ANDERSON, P. *Considerações sobre o marxismo ocidental*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1976, p.113)

de olhar, no gesto de um *ato perceptivo* capaz de *disparar a derrubada do prático-inerte*, por um “reconhecimento esclarecedor de nosso próprio pertencimento imediato e vivido a um grupo de indivíduos com as mesmas experiências materiais e subjetivas”.<sup>39</sup>

Partindo destas imagens sobre os dispositivos contemporâneos mergulhados nas relações sociais, podemos inferir que as aberturas da alteridade - essa possibilidade do outro que habita os encontros -, antes de nos interpelar por uma alteração do mesmo se pulveriza entre produtores e espectadores de imagens. Somos todos empurrados por rasos julgamentos e naturalizações sobre aquilo que difere, a proteger-se do confronto com o indesejado e da convocação de seus *espectros*<sup>40</sup>. Teriam estes espectros alguma relação as “silhuetas amorfas”, com as “sombras confusas a erguer seus tamanhos” pelas quias passamos no meio da noite do cinema? O que os ecos do desconhecido têm a nos dizer?

*.entrever pelas sombras: um gesto singular*

Para o filósofo Giorgio Agamben, a política sob a dominação destas estratégias de anestesia do contemporâneo se encaminharia a giros no vazio, despotencializando, principalmente, nossa relação com o tempo. No âmbito do confronto, de interrogar essa claridade a nos encandear a rotina, caber-nos-ia a tarefa de poder *entrever as sombras* do presente, perscrutar um ainda não vivido, para tecer um *mínimo deslocamento* de nossa experiência. Este movimento, tal qual um ato perceptivo não habitual, faria surgir o que seria a figura do *contemporâneo*<sup>41</sup>. Para Agamben, contemporâneo é aquele que não coincide perfeitamente com seu tempo, que o extrapola e o problematiza no que tem de repetição, não está adequado às suas pretensões, se vê como *inatual*. Esta seria uma maneira de perceber o que sobra do espetáculo do visível, instaurando a diferença a

---

<sup>39</sup> ANDERSON, P. op. cit. p.127

<sup>40</sup> “O espectral é, de alguma maneira, a intrusão ou irrupção no presente por algo que está fora do tempo e pelos fantasmas do que não foi descartado pela modernidade, de vítimas que não serão esquecidas, da emancipação não realizada.” (CRARY, J. Ibidem. p.23)

<sup>41</sup> AGAMBEN, G. Ibidem p. 58-9.

partir de um feito, assumir o que o pensador chama de *gesto ingovernável*, se apresentando “como ponto de fuga e início de uma nova política”<sup>42</sup>.

Para ele, o gesto é como uma reserva sem governos, pois não teria um destino específico ou controlável: seria antes a exibição de uma nova *medialidade* nos movimentos corporais, que não explicam os atos mas fazem aparecer um *ser-num-meio*<sup>43</sup> do sujeito. O gesto se apresenta na esfera das trocas na *comunicação de uma comunicabilidade*<sup>44</sup>, ao reafirmar seu acontecimento frente a um significado que o paralise. Ora, então o gesto engendraria uma nova força para a possibilidade política de uma prática dissidente, pois nos coloca diante não de uma salvação mas do anúncio de outros caminhos. Ao ser retirado apenas de suas funcionalidades, o gesto situaria no humano a abertura para sua *dimensão ética*<sup>45</sup>, ao elevar a potência dos corpos em questionar e fraturar proposições, em expor o *ser-na-linguagem*<sup>46</sup> que somos sobre o mar de nossas perspectivas indecifráveis.

Se voltar contra os programas do poder, mirar para o que no contemporâneo se encontra silenciado ou o que não se deixa focar pelas lentes da captura e da nomeação. Essa *nova política* não se colocaria como um novo sistema de respostas prontas, mas numa singular tomada de posição em relação ao seu tempo, fora das cristas da ótica dominante. Hesitações e atrasos como abertura destas sombras, paciência para os encontros que fraturariam o tempo incessante das cronologias calculadas. Aqui podemos fazer uma aproximação com a *noção de poesia*<sup>47</sup>: uma quebra da linguagem que deslocaria a percepção dentro do acostumado, para habitar outras temporalidades que não a monotonia superficial do sempre atual.

Porém, para Agamben, na raiz de todo dispositivo também estaria em jogo, paradoxalmente,

---

<sup>42</sup> AGAMBEN, G. Ibidem. p.15

<sup>43</sup> AGAMBEN, G. *Notas sobre o gesto*. In: Arte filosofia / Instituto de Filosofia, Artes e Cultura / Universidade Federal de Ouro Preto/IFAC, n.4, (jan.2008) - Ouro Preto: IFAC, 2008, p. 13.

<sup>44</sup> AGAMBEN, G. Ibidem. p. 1.4

<sup>45</sup> “Se a dança é gesto, é porque, ao contrário, esta é somente o suportar e a exibição do caráter medial dos movimentos corporais. O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal. Este faz aparecer o ser-num-meio do homem e, deste modo, abre para ele a dimensão ética.” (AGAMBEN, G. Ibidem. p. 13)

<sup>46</sup> AGAMBEN, G. Ibidem, p. 14

<sup>47</sup> “...ver o escuro na luz, entrever um limiar inapreensível entre um *ainda não* e um *não mais* e compreender a modernidade como imemorial e pré-histórica são algumas das fraturas, das cisões no tempo com as quais o sujeito, o poeta, tem que lidar” (Idem, p.20, 2009)

um “desejo demasiadamente humano de felicidade” junto a captura e a subjetivação deste desejo, que numa esfera separada, constituiria “a potência específica do dispositivo”<sup>48</sup>. Importante defender esta potência, evitando advogar por uma negação irrestrita aos dispositivos hodiernos. A tarefa de perscrutarmos nos atos ordinários uma via de dissidência, perceber essa *potência do escuro*, não nos esquivaria do confronto com a fluorescência do espetáculo, mas intentar uma habilidade particular de neutralizá-la, afim de perceber seu *escuro particular*<sup>49</sup>.

Não apenas se assegurar das luzes contemporâneas que nos direcionam e das sombras que se projetam, mas fraturar a percepção e transformá-la, – seja em poesia ou por imagens – para abrir a passagem de outros índices de tempo, perceber no presente as marcas do *arcaico*<sup>50</sup>. Ler de um modo inédito a história, ao religar uma espécie de compromisso secreto entre o arcaico e o moderno. Apostar na singularidade como aparição do anacrônico, figura a causar uma cesura nas formas reconhecíveis e gerar uma descontinuidade no tempo das identidades. Seguindo os rastros de Walter Benjamin, estaríamos falando de uma força de inauguração do ato – espécie de clamor da história em nossas imagens de memória - a partir de velocidades mais cuidadosas nas leituras dos fatos; uma *interporlação do presente na homogeneidade inerte* do contemporâneo, na medida em que coloca em ação uma *relação especial entre os tempos*.<sup>51</sup> Poderia o gesto, um ato perceptivo, a força singular de uma prática, reanimar as sombras do não vivido, questionar a luminosidade excessiva do presente?

\*

Há uma pequena aproximação a uma crítica do conhecimento: quando o intuito das imagens são concorrentes ao discurso científico, por exemplo, em sua vontade de saber e enquadrar pela

---

<sup>48</sup> AGAMBEN, G. Ibidem. p.44.

<sup>49</sup> “..perceber esse escuro não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provém da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes” (Ibidem, Op. cit. p. 63)

<sup>50</sup> “quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo. Arcaico significa: próximo da *arké*, isto é, da origem (...) ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto” (Ibidem, Op. cit. p.69)

<sup>51</sup> “...o índice histórico contido nas imagens do passado mostra que estas alcançarão sua legibilidade somente num determinado momento da sua história” (Ibidem, Op. cit. p.72)

iluminação de uma verdade única e representativa. Ora, tanto as imagens quanto os discursos sob esta alcunha estariam atrelados a uma capacidade de revelação do verdadeiro, a nomear identidades fechadas e territórios mapeados de antemão. Como a proposição do panóptico de Bentham “que propunha a inundação dos espaços com luzes a fim de eliminar as sombras e criar condições de controle graças à visibilidade completa”<sup>52</sup> Imersos no turbilhão de acionamentos cotidianos da atenção, compactuamos com a colonização cada vez mais explícita de nossa produtividade, de nosso tempo de vigília: assaltam-nos o sono e os sonhos, dorme-se menos, fazendo-se consolidar um projeto de “imposição ao corpo humano de um modelo maquínico de duração e eficiência”<sup>53</sup>. A busca e efetivação de certa *homogeneidade do presente* seria um dos efeitos da “luminosidade fraudulenta que pretende se estender a tudo e se antecipar a todo mistério ou ao desconhecido”<sup>54</sup>.

Mas não restariam ao mundo apenas as florescências estanques do espetáculo, pois o real ainda escapa e resiste, sua turva contumácia segue a provocar nossas certezas. A possibilidade de continuar a agir no presente, tornar viável essa abertura a outras temporalidades no contemporâneo, poderia efetuar-se a partir de uma profanação dos dispositivos: dessacralizar a imagem e restituir a vulnerabilidade ao humano, ao livre uso de suas potencialidades: pela ação de deslocamentos temporais sobre as formas dominantes; na multiplicação das versões dos objetos e das histórias unívocas; evitando-se imergir cegamente nos processos de sujeição frente aos dispositivos. Duvidar do mundo, entrever uma maneira singular de se perceber e abrir-se ao outro, a outras histórias até então impossíveis, fazendo surtir efeitos que desatem em nós. Numa época de precauções e cartilhas de previsão, que outras histórias e imagens, em suas escrituras e formas de visibilidade, poderiam nos interpelar e profanar nosso presente?

---

<sup>52</sup> CRARY, J. Ibidem, p. 26.

<sup>53</sup> Op. cit.. p.13

<sup>54</sup> Op. cit. p.29

## **.das imagens moventes da história: entre narrativas e estéticas.**

### *.walter benjamin e a narração como ethos do presente*

A possibilidade de ler os fragmentos do real como um texto, de revelar uma inteligibilidade dialética a partir de imagens e alegorias, seria uma das vontades da filosofia proposta por Walter Benjamin<sup>55</sup>. Pensador que escreve de maneira *ensaística*<sup>56</sup> e por fragmentos, recusa a soberania do eu sobre a experiência moderna para se deixar captar na dispersão exterior das coisas. As suas investidas evidenciam tanto a arbitrariedade das certezas gerais como certo enclausuramento do real na confecção das formas de perceber as imagens do mundo. Também se debruça na tessitura de novos acordos entre fatos pregressos e profecias futuras, questionando táticas políticas e engessamentos do pensar na reprodução das histórias oficiais como verdades naturais<sup>57</sup>.

Seja enquanto conselho antigo ou dimensão viva, o caráter da experiência humana em suas possibilidades de acontecimento e partilha foi uma questão central da obra benjaminiana. Em seu texto *O narrador*<sup>58</sup>, Benjamin se atenta para as formas de intercâmbio entre pares e gerações que estariam fadadas ao desaparecimento, pelo choque das velocidades informacionais das metrópoles, não havendo mais espaço para experiências comunicáveis. Convocando a figura do narrador como contraponto a essa perspectiva, ele a desdobra a partir de duas metáforas: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante. No primeiro, temos a figura do homem que se enraizou em sua terra, que se constituiu por uma relação intensiva com o trabalho e com as tradições de seu povo. No segundo, temos o viajante, que percorre lugares e pessoas, colhendo histórias de vida e se impregnando das

<sup>55</sup> MURICY, K. *Alegorias da Dialética*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.

<sup>56</sup> “O ensaio surge quando se abre a possibilidade de uma nova experiência do presente. Primeiro, quando o passado perdeu toda a autoridade e, portanto, volta a ser lido a partir do presente, mas sem nenhuma reverência, sem nenhuma submissão. Segundo, quando o futuro aparece como algo tão incerto, tão desconhecido, que é impossível se projetar nele. Terceiro, quando o próprio presente aparece como um tempo arbitrário, como um tempo que não foi escolhido, como um tempo que só pode ser tomado como uma morada contingente e provisória, na qual sempre nos sentiremos estranhos (...)” (LARROSA, J. A operação ensaio – sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida. In: *Educação e Realidade*, v. 29, n.1. Porto Alegre: FAGED/UFRGS, 2004, p. 27-43. 2004, p. 33)

<sup>57</sup> “O que está em jogo é a elaboração de uma arqueologia da modernidade, a exigências de formulação de conceitos radicalmente originais do tempo, da história e da historiografia que possibilitem a problematização de sua contemporaneidade.” (MURICY, K. Op. cit. p. 15)

<sup>58</sup> BENJAMIN, W. *O Narrador*. Considerações acerca da obra de Nicolai Leskov. In: *Walter Benjamin: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8.ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.



multiplicidades do mundo. É na interpenetração dessas figuras, o que conhece bem seu passado e aquele que traz consigo as histórias do distante, que poderíamos acessar a força histórica do reino narrativo.

Com o nascimento da imprensa, Benjamin perceberá o principal instrumento da derrocada dessa arte de narrar: a informação. Esse novo modo de comunicação precisa de um ponto de apoio próximo, ser plausível e científica, afastando-se assim do caráter miraculoso e abrangente das narrativas e deslegitimando-as como modo de contar histórias. A informação chegaria debulhada ao ouvinte, encerrada de exatidões. Já a narrativa retém sua arte em, ao ser proferida, evitar explicações. A novidade fugaz e inócua da informação contrapõe-se a certo artesanato no manuseio de se narrar uma experiência, no seu caráter trans-histórico de carregar uma força germinativa de desdobramentos imprevistos. A evocação da figura do narrador, sem tons nostálgicos de uma época perdida, não busca se desvencilhar das questões do presente em nome de uma prática de outrora, mas serve para alertar sobre a necessidade, diante do fenecimento das grandes narrativas, de se forjar outras maneiras de narrar a história, para não sucumbirmos à sedução dos textos informativos.

Assim, para que possa se configurar a existência de “narradores modernos”, Benjamin assinalaria a necessidade – a partir de formas de escrita, outras práticas políticas e gestos artísticos -, de desvio tanto frente às historiografias tradicionais como das mesmices informacionais. Para tal, caberia ao historiador, ou ao artista, habitar as problemáticas do seu tempo nas suas ligações possíveis com as centelhas de sentido que flutuam entre passado e futuro, beber da fonte das narrativas para imprimir nos corpos e na coisa narrada a marca de uma singularidade.<sup>59</sup> Só assim poderia se constituir uma experiência singular com o passado, na dimensão não de confirmar ou concluir o movimentos da história, mas de expandi-la, fazer novas ligações com o presente<sup>60</sup>, ativar uma profusão de sentidos a partir de novas imagens no contemporâneo.

---

<sup>59</sup> “(...) a relação entre o narrador e a matéria - a vida humana – não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência – a própria e a alheia transformando-a num produto sólido, útil e único?” (BENJAMIN, W. *Ibidem*, p. 239)

<sup>60</sup> “O passado interessa ao historiador como um encontro com o presente. Estabelecer uma correspondência, uma afinidade do antigo com o atual é o objetivo dessa história. Essa correspondência se fará através daqueles fenômenos que *'são para os outros desvios'* e que, para Benjamin, orientam o percurso” (MURICY, K. *Ibidem*, p. 222)

Em texto anterior<sup>61</sup>, ele já apontava os paradoxos da experiência a partir dessa vivência de *choque*<sup>62</sup> proporcionado pelo habitat na modernidade. Esse presente histórico se veria em meio a um fogo cruzado com as dificuldades de um passado que ainda se quer transmissível ao tempo que se engendra sua impossibilidade, a partir de transformações materiais e subjetivas ocasionadas pelas tecnologias de guerra, genocídios em massa e as questões suscitadas pela veloz expansão da vida nas metrópoles. Para Benjamin isto se configuraria como uma *nova forma de miséria* legada ao presente, evidenciando a fragilidade do corpo humano frente a suposta imponência de sua razão técnica. Esse estado de dúvidas e descrenças em relação as promessas de emancipação do progresso instalaria, de forma ambígua, as linhas de sua saída, pela precariedade de experiências imprevistas as quais estaríamos expostos. A eminência dessa configuração primitiva em que se percebe o sujeito/narrador moderno, uma outra figura da ideia de *barbárie*<sup>63</sup>, o interpelaria a caminhos de inventar novas línguas e armas, uma *forma-de-vida*<sup>64</sup> possível, em contraponto ao aplacamento da experiência moderna com o fenecimento dos modelos antigos de transmissibilidade.

A força política de sua posição reside no trânsito pela ambiguidade de nossas questões, da colheita de contradições como força propulsora de um *ethos* para o presente. Todavia a abertura para o novo, em movimentos de negação do passado em nome dos “novos tempos”, não se daria por qualquer conteúdo de conformidade, de positividade irrestrita ao que vier acontecer, mas como uma tarefa política que persista em sustentar o incontornável. Seria o papel ético do historiador materialista ser uma espécie de *conselheiro*<sup>65</sup> de sua época. Por quê a aposta em um historiador materialista? Porque este não buscaria nas categorias e conceitos supra-históricos a inteligibilidade

---

<sup>61</sup> BENJAMIN, W. Experiência e Pobreza. In: Walter Benjamin: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8.ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

<sup>62</sup> “Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano.” (BENJAMIN, W. Op. cit. p. 124)

<sup>63</sup> “Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda.” (BENJAMIN, W. Op. cit. p. 125)

<sup>64</sup> Benjamin encontrará essas formas-de-vida dos “narradores modernos” na poética urbana e profana de Baudelaire, nos fluxos de (in)consciência da literatura de Proust ou nas pinturas de Paul Klee, que serão anunciadores desse linguajar dissidente, onde se forjariam singularidades éticas com seu tempo, como forças minoritárias frente as grandes questões do sujeito na história.

<sup>65</sup> “Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada” (BENJAMIN, W. Idem, p. 216, 2012).

do que aconteceu; estaria imerso e se interessaria pelas questões do seu tempo, não concebendo o passado a partir do discurso dos vencedores, mas nos meandros do que não teve forças para aparecer no tempo.

O historiador materialista é aquele que não se esquivava da precariedade da época em que se encontra para dar dignidade aos encontros que lhe acometem. O *ethos* desse historiador materialista, assim, não se encontraria numa competência técnica ou numa instrumentalização definitiva para as questões de seu tempo, trabalhando antes na antevisão de uma abertura ética: habita seu tempo e produz questões únicas e intransferíveis, que se configurariam menos como sistemas do que lições sem precedentes. Não responder às questões de seu tempo com assertivas conclusas, de maneira exaustiva e definitiva, mas fazer sugestões para que uma história qualquer possa prosseguir, passagem pelos ditos e visíveis dos enunciados soterrados pelos acontecimentos

com as hesitações, as tentativas, até as angústias de uma história ‘que se desenvolve agora’, que admite, portanto, vários desenvolvimentos possíveis, várias sequências diferentes, várias conclusões desconhecidas que ele pode ajudar não só a escolher, mas mesmo a inventar, na retomada e na transformação por muitos de uma narrativa à primeira vista encerrada na sua solidão

<sup>66</sup>

Os fatos não são fechados, tampouco encadeados de maneira progressiva e causal. O acaso do presente é ruidoso, range pelas vizinhanças dos acontecimentos, num movimento incontrolável de “desmoronamento da tradição”, dos ventos incontestáveis do futuro que nos insinua, e terminam sendo por fim “o único lugar de uma retomada inventiva da origem ‘perdida’: uma invenção que nada na história pode garantir, mas que tudo chama a realizar-se”<sup>67</sup>.

Para Benjamin, essa postura ética que delineia para o historiador materialista da modernidade também seria endereçada ao artista, ambos tendo o compromisso de *escovar a realidade a contrapelo*.<sup>68</sup> Nesse movimento de um desvincular-se da didática linear do progresso e pensar formas e tempos da experiência, há uma valorização da dimensão material e estética do

---

<sup>66</sup> GAGNEBIN, J. *Não contar mais?* In: História e Narração em Walter Benjamin. São Paulo, Perspectiva, 2011, p. 63

<sup>67</sup> Op. cit. p. 70.

<sup>68</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *Ibidem*, p. 213-14.

discurso. Uma necessidade de desviar as palavras de seu percurso naturalizado: espécie de *nova lírica* como forma de contato com o declínio e o esgotamento da experiência moderna<sup>69</sup>. Aparece a urgência de um *ethos* imanente a forma de habitar e escrever a história, produzir narrativas sobre seu tempo enaltecendo o inaudito dos detalhes e o provisório dos acasos, gerando estilhaçamentos na fixidez e eternidade almejadas pelo paradigma técnico-científico<sup>70</sup>. Fiquemos no que parecem importantes conselhos iniciais que Benjamin nos fornece: a importância de forjar novas materialidades na escrita do presente, sejam a partir de palavras ou de imagens; e a tarefa política de dissolução de um eu previsível e genérico no interrogar e agir das práticas comuns, pois assim seria capaz do sujeito se ver tanto mais nítido quanto menos se vê a si mesmo, isto é, quanto menos psicologizante for<sup>71</sup>.

*Jacques Rancière, o regime estético e uma outra política das imagens*

“A multiplicação dos discursos denunciando a crise da arte ou sua captação fatal pelo discursos, a generalização do espetáculo ou a morte da imagem são indicações suficientes de que, hoje em dia, é no terreno estético que prossegue uma batalha ontem centrada nas promessas da emancipação e nas ilusões e desilusões da história”  
(*Jacques Rancière, P. 11-12, 2009*)

O filme *A sociedade do espetáculo*<sup>72</sup>, concebido por Guy Debord e baseado em seu livro homônimo, funciona a partir de uma montagem com variadas imagens de arquivo que se contrastam com as teses desenvolvidas pelo autor, e são enunciadas com a *voz em off* de um narrador que sublinha o fluxo imagético. À “imagem e semelhança” do livro, as teses anunciadas junto a película defendem a premissa de que a sociedade estaria inundada por imagens espetaculares<sup>73</sup>, nos

<sup>69</sup> Ver BENJAMIN W. *O Narrador. Considerações acerca da obra de Nicolai Leskov*. 2012.

<sup>70</sup> “No singular é vencida a antinomia do particular e do universal: 'na análise do pequeno momento singular se descobre o cristal do acontecimento total’” (MURICY, K. *Ibidem*, p. 16)

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. França, 1969. Link para assistir o filme: <https://www.youtube.com/watch?v=q0AJ66Rb-1o>

<sup>73</sup> “...imagens de políticos, de filmes de Hollywood, do universo da moda e da publicidade, mas também cenas do

impelindo a uma condição passiva de mero espectador ao estabelecer uma oposição intrínseca entre as imagens e a práxis humana. Para Debord as imagens não seriam compatíveis com a transformação social, pois estas por si só alienam a ação política.<sup>74</sup> Situadas num contexto histórico-político de avanços da tecnologia publicitária - do estabelecimento da televisão como veículo privilegiado na produção de uma cultura do consumo - essas teses poderiam ser problematizadas por um contemporâneo que se amplia nos recursos estéticos que as imagens despontam, nas reapropriações de seus significados e usos políticos. Haveria nas imagens algum efeito mobilizador, que não a passividade submissa frente a estas?

Ao convocar este exemplo para suas análises<sup>75</sup>, Jacques Rancière procura, concordando com a cultura de imagens a que estamos imersos, produzir um mínimo desvio de compreensão quanto a possível eficácia política destas. Acompanhando o mesmo diagnóstico crítico de algumas teses do livro/filme, Rancière aponta um paradoxo em Debord, para quem as imagens seriam incapazes de nos fazer agir e nos condenariam ao papel de eternos consumidores. Ao não se furtar de utilizar de imagens para defender suas teses, Debord revelaria justamente uma ambiguidade na sua proposição: se o consumidor não tivesse que olhar para as imagens ele não se sentiria culpado em sua passividade. Assim, para que o acusador da passividade consiga converter o passivo para a ação, ele precisa das imagens, precisa mostrar criticamente a vida falsa que há por detrás destas. Mas o que haveria “por detrás” das imagens? A ação de revelar UM significado profundo nas imagens - almejando o específico e determinante de sua aparência - não indicaria uma análise reduzida dos elementos implicados na experiência com as mesmas? Tão somente submetendo-as ao texto que as “traduz”, as imagens seriam tolhidas na sua capacidade de anunciar o complexo jogo de relações que define seus sentidos na esfera social. Essa diferença de posicionamentos nos parece cara, por

---

cotidiano como uma bucólica família de férias na praia..” (HUSSAK v.V. RAMOS, P, *Rancière: a política das imagens*. Princípios (Revista de Filosofia) Natal, v. 19, n. 32 p. 95-107, 2012, p. 100)

<sup>74</sup> “..a imagem espetacular por si só produz a passividade à medida que se configura como a inversão da vida já que diante da imagem espetacular, o homem se vê separado dos acontecimentos, sentindo-se impotente para agir no sentido da transformação política.” (Op. cit. p. 100)

<sup>75</sup> Ver RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ampliar discussões sobre os efeitos indissociáveis entre criação e recepção de imagens e seu estatuto contemporâneo.

Os apontamentos de Rancière sobre o problema que as imagens suscitam estão inseridos no espectro mais amplo de seu pensamento, cujo eixo principal consiste em mostrar que há uma relação intrínseca entre estética e política. Para Rancière, a constatação de que viveríamos apenas submissos a saturação das imagens midiáticas seria falsa, pois o que vivemos seria não um excesso desmedido de imagens, mas a pobreza de sentidos destas. Se é a pobreza das imagens que nos expõem a produção de um domínio ideológico pelo espetáculo - no fomento das ilusões de consenso sobre as questões do mundo -, caber-nos-ia enquanto tarefa não rechaçá-las simplesmente, mas problematizar sua reduzida proposta, perscrutar as imagens na sua capacidade de produzir um dissenso em relação a estes holofotes do espetáculo. Ao enaltecer as potências de emancipação das imagens - creditando seu motor por formas dissidentes de aparição destas -, as relações estéticas, para Rancière, poderiam produzir torções e suspender entendimentos, buscando tornar comum a experiência da criação/partilha do mundo nos trabalhos da arte, alcançando seu aspecto político de produção da vida.

Estas seriam apostas de Rancière quanto a politicidade que a arte comportaria: a de questionar seu caráter de intenção, quando produzida para determinados fins públicos<sup>76</sup>; como também as de suspender as relações das imagens com seus efeitos calculados de recepção. A arte seria política não por trabalhar em favor de um acordo harmonioso entre posições sociopolíticas bem demarcadas com as formas que a imagens as comprovariam, mas por pleitear um *dissenso* a ser produzido por ela mesma; estabelecer uma ruptura e abrir um jogo *no conflito entre vários regimes sensoriais*<sup>77</sup>. Não sendo reduzida a uma espécie de fidelidade discursiva, que sua aparência

---

<sup>76</sup> “Para Rancière, ainda que a arte política do século XX não tivesse mais o mesmo objetivo de corrigir os costumes, ela ainda se movia segundo a lógica do teatro moral do século XVIII, pois tanto neste quanto naquela domina um modelo mimético, cujo pressuposto é que há uma relação necessária de causa-efeito entre o que a obra mostra e a recepção do espectador, ou, ainda, que a intenção do artista vai provocar um determinado resultado na compreensão de mundo do espectador.” (HUSSAK v.V. RAMOS, P. Ibidem, p. 103)

<sup>77</sup> “A política da arte é, portanto, a atividade que reconfigura os quadros sensíveis no seio do qual se dispõem os objetos comuns, rompendo com a evidência de uma "ordem natural" que define os modos de fazer, os modos de dizer e os modos de visibilidade.” (Op. cit. p. 103)

reafirmaria, a imagem poderá ser compreendida em sua dinâmica de alteridade, na relação com outros modos de enunciar questões – com as suas vizinhanças sensíveis - “pois nela operam também o não-visível, o dizível e o indizível”.<sup>78</sup>

Este pequeno dissenso produzido pela crítica ranceriana não almeja superar ou simplesmente resolver - por exemplo, os apontamentos das teses outrora levantadas por Debord -, mas complexifica as problemáticas da imagem. Suas posições reconfiguram os mapas do sensível, pela ampliação dos acordos das imagens com suas virtualidades históricas. Partindo da análise dessa virada estética na política das imagens, Rancière empenha uma leitura sobre os paradigmas e regimes de identificação das artes. Para ele seriam três estes regimes: o ético, o representativo (ou poético) e o estético. O regime ético diria da arte concebida como didática social, uma atividade útil que serviria para conduzir tanto as coletividades quanto os efeitos que incidem sobre estas. O regime das representações estaria ligado a ideia de uma relação correta da arte com a realidade, na tarefa do artista de imitar a natureza pelos contornos da técnica. Este regime estabelece subordinações quanto às formas e os destinos da obra, organiza maneiras certas de ver e fazer - assim como o trabalho do Debord ao submeter as imagens que escolhe à narração de suas teses sobre a sociedade do espetáculo -, constituindo hierarquias entre a verdade intelectual do texto e os outros regimes sensoriais da imagem. Esta *poética da representação*<sup>79</sup>, mesmo considerando a obra de arte com autonomia frente a demandas sociais específicas, acaba por confinar-se no encadeamento da transmissão e do significado.

Já o regime estético se distingue das concepções anteriores por tensionar tanto a práxis artística como as sensibilidades do inteligível, sendo “um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento”<sup>80</sup>. Este regime introduziria os atos estéticos como configurantes da experiência, ensejariam modos de sentir e novas formas de

---

<sup>78</sup> RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível* – estética e política. ed. 34, 2009, p.11.

<sup>79</sup> “...dotar o 'plano' da palavra ou do 'quadro' de uma vida, de uma profundidade específica, como manifestação de uma ação, expressão de uma interioridade ou transmissão de um significado” (Op. cit. p.22)

<sup>80</sup> Op. cit. p. 13

subjetividade política. Se as imagens tornar-se-iam autônomas frente a delimitações e hierarquias preestabelecidas, e também não coincidiriam imediatamente com suas dimensões sociais, como imaginar tal fôlego político que as habitaria?

As práticas, assim como as imagens e as ideias, deixariam de se intercambiar como representação total ou produtos inertes de ações coordenadas, tensionando o sentido único das coisas, próprio de uma *ideia de modernidade*<sup>81</sup>. As imagens se desobstruíam tanto no *plano da superfície*<sup>82</sup> como para a *profundidade óptica* da história<sup>83</sup>, evidenciando, respectivamente, os imprevistos virtuais do visível e a co-presença de temporalidades heterogêneas na experiência sensível; constituindo assim, no presente da matéria, novas relações com o antigo. Sem as hierarquias da representação, as imagens serão compreendidas a partir de uma *focalização fragmentada* de elementos que, menos do que comungar entre si, impõem sua *presença bruta*<sup>84</sup> enquanto mosaico de versões a interromper expectativas e conclusões apressadas. Ao ser marcada por suas indeterminações, essa espécie de *imagem interrompida* atrairia novas sínteses e significados; colocaria em jogo os modos de representação ao desdobrar, junto às intenções do espectador, uma *pensatividade*<sup>85</sup> própria da imagem.

---

<sup>81</sup> “A ideia de modernidade é uma noção equívoca que gostaria de produzir um corte na configuração complexa do regime estético das artes, reter as formas de ruptura, os gestos iconoclastas etc, separando-os do contexto que os autoriza: a reprodução generalizada, a interpretação, a história, os museus, o patrimônio...Ela gostaria que houvesse um sentido único, quando a temporalidade própria ao regime estético das artes é a de uma co-presença de temporalidades heterogêneas” (RANCIÈRE, J. Ibidem. p.37). Para uma discussão mais aprofundada dessa ideia de modernidade nas artes, que não aprofundaremos neste trabalho, ver como o autor a desenha com mais detalhes no capítulo 2 de *A partilha do sensível, 2009*.

<sup>82</sup> “...o 'plano' da superfície dos signos pintados [*ou se pensarmos a fina película que planifica e escorre as imagens em movimento*], essa forma de partilha igualitária do sensível estigmatizada por Platão, intervém ao mesmo tempo como princípio de revolução 'formal' de uma arte e princípio de re-partição política da experiência comum” (Ibidem, Op. cit. p.24)

<sup>83</sup> “O regime estético das artes é antes de tudo um novo regime da relação com o antigo. De fato, ele transforma em princípio de artisticidade essa relação de expressão de um tempo e um estado de civilização que antes era considerada a parte 'não-artística' das obras (aquela que se perdoava alegando a rudeza dos tempos em que vivera o autor)” (Op. cit. p.36)

<sup>84</sup> “...a subversão das hierarquias da representação (o primado do narrativo sobre o descritivo ou a hierarquia dos temas) e a adoção de um modo de focalização fragmentada, ou próxima, que impõe a presença bruta em detrimento dos encadeamentos racionais da história” (Op. cit. p.35)

<sup>85</sup> “As indeterminações da imagem interrompida atraem sempre novos significados e o espectador coloca nelas suas próprias intenções, criando um jogo entre estranhamento e significação. Assim, a pensatividade da imagem não está no conteúdo que ela apresenta, mas no fato de que sua autonomia coloca em jogo vários modos de representação.” (HUSSAK v.V. RAMOS, P, Ibidem, p.106)



Na passagem do regime representativo para o estético nos depararíamos com a *destruição dos limites*<sup>86</sup> por onde funcionava a semelhança: as interfaces se politizam, o quadro bem traçado da representação se estilhaça e a tela do cinema, na possibilidade para além de seu entretenimento, se anunciaria como uma janela esparsa a montar-se entre os sonhos e os anseios paradoxais do humano, nas utopias da ciência e das cidades, nos dramas do comum, nas múltiplas tensões entre política, história e arte.

No suscitar, mesmo que apressado, destes enunciados – de outras articulações sensíveis para as imagens, a conceitos expandidos sobre os regimes de identificação nas artes - vale enfatizar o que nos parece substancial: a emergência de uma arena para novas configurações entre sensibilidades estéticas e racionalidades históricas, concebendo o terreno estético como lócus de partilha de uma outra experiência comum entre as pessoas. Ao realizar uma leitura particular do *modelo teleológico* da modernidade - como também o da *noção de vanguarda*<sup>87</sup>, enquanto suposto lugar autorizado para novas rupturas políticas na sensibilidade - Rancière nos atenta que no regime estético importariam menos os “destacamentos avançados da novidade artística” do que a invenção de “formas sensíveis e dos limites materiais de uma vida por vir”<sup>88</sup>.

Nesse regime estético, a arte não se vincularia a uma autoemancipação da humanidade, como a ideia programática dos avanços históricos e artísticos que só a “tradição do novo” anunciaria; mas busca seu desdobrar-se no avesso desta cena, nas investigações de uma “novidade da tradição”<sup>89</sup>, tal qual Benjamin clamava, a partir do papel do historiador materialista em sua relação com os tempos passados na experiência do presente. Nos importa aqui esse movimento de acessar outras temporalidades na história de uma obra, para desbancar uma ideia linear de progresso. O regime estético abrigaria os indícios destes gestos de “reinterpretação daquilo que a

---

<sup>86</sup> RANCIÈRE, J. Ibidem, p.35.

<sup>87</sup> Ver como o autor desenha com mais detalhes estas noções no capítulo 2 de *A partilha do sensível*, 2009.

<sup>88</sup> Op. Cit. p. 43

<sup>89</sup> “Vico descobrindo o 'verdadeiro Homero', isto é, não um inventor de fábulas e tipos característicos, mas um testemunho da linguagem e do pensamento imagéticos dos povos dos tempos antigos; Hegel assinalando o verdadeiro tema da pintura de gênero holandesa: não as histórias de estalagem ou descrições de interiores, e sim a liberdade de um povo impressa em reflexos de luz(...) Balzac contrapondo a poesia do geólogo que reconstitui mundos a partir de vestígios e de fosséis àquela que se contenta em reproduzir algumas agitações da alma.” (Op. cit. p. 36)

arte faz ou daquilo que a faz ser arte”<sup>90</sup>, nas rotas de fuga de suas mesmidades e na ênfase para o não-artístico na arte; pelos desvios de leituras e significações, por modulações das equidades entre criações artísticas e formas de sociabilidade política. Isto requer dizer que no regime estético, “os elementos e funções são tomados em igual valor, assim como se equivalem os cidadãos comuns em um regime político que se orienta pela igualdade.”<sup>91</sup>.

### *.as visibilidades do qualquer um*

Para Walter Benjamin<sup>92</sup>, seria com o advento das artes ditas “mecânicas” - aquelas que necessitariam de uma máquina enquanto meio de efetuar-se, como a fotografia e o cinema -, que as massas urbanas adquiririam visibilidade enquanto tais. Ainda diagnostica o autor, que as propriedades estéticas e políticas de uma arte estariam vinculadas à suas propriedades técnicas. Rancière, contrapondo-se a tese benjaminiana, coloca que a questão das visibilidades ligadas as massas populares, já havia sido considerada pela literatura: por exemplo, na percepção do indivíduo anônimo como uma figura artística, depositário de uma beleza ficcional específica, sendo essa uma das características própria ao regime estético das artes. Este regime não só começaria antes das artes mecânicas, como foi ele que, “com sua nova maneira de pensar a arte e seus temas”<sup>93</sup>, tornou-as possíveis. Essa mudança de traçado proclamaria a ruína do sistema da representação, que antes definia as situações e as formas de expressão que convinham a partir da consideração e dignidade de seus temas,<sup>94</sup> direcionados para cada classe ou grupo específico. O regime estético desfaz essa correlação direta entre tema e os modos de o representar, embaraçando os motes artísticos, jogando novas luzes sobre antigas sombras.

Se ater aos traços e gestos de um indivíduo qualquer, apurar em lugares inóspitos instantes de beleza e de fundação societária; acontecimentos e subjetividades menores que ganham similar

---

<sup>90</sup> Ibidem, 2009.

<sup>91</sup> HUSSAK v.V. RAMOS, P., p.106-07, 2012.

<sup>92</sup> Colocação a partir de um olhar particular de Jacques Rancière sobre o texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamin. Ver RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. Cap. 3. 2009.

<sup>93</sup> Op. Cit. p. 47

<sup>94</sup> “(...) (tragédia para os nobres, comédias para a plebe; pintura de história contra pintura de gênero etc)” (Op. cit. p. 47)

relevo no trato das grandes histórias, entre aparências e contradições. A revolução estética aconteceria primeiro na literatura, e a concreção destes temas não só precederia os *poderes da reprodução* das artes mecânicas, como tornaria possível a expansão da natureza técnica das mesmas. Como pontua Rancière, talvez provocativamente, ao convocar uma leitura do próprio Benjamin sobre o trabalho do fotógrafo Davi Octavius Hill, pois “é através da pescadora anônima de New Haven, e não de suas grandes composições picturais, que ele faz a fotografia entrar no mundo da arte”<sup>95</sup>.

Anunciada antes da técnica, a revolução estética seria o surgimento dos anônimos no palco da história, do qualquer um. É apenas sob esse deslocamento antes de tudo literário, que uma nova ciência histórica, junto às artes de reprodução mecânica, se anunciaria como potência de escritura de uma época, de *reconstituir mundos a partir de seus vestígios*<sup>96</sup>. Assim, a eclosão das massas no campo literário, doravante como memórias fotográficas e imagens de cinema, não significa - como sinalizariam as *teses benjaminianas* - um vínculo direto deste acontecimento com a era da ciência e da técnica. O que emergia era uma outra *lógica estética* nos modos de visibilidade, tanto do espaço público como das questões da arte: a revoga das *escalas de grandeza da tradição representativa*, dos tipos ideais e temas dignos; e a supressão da primazia oratória da palavra, em proveito da leitura *dos signos sobre os corpos das coisas, dos homens e das sociedades*<sup>97</sup>.

Repensar os impasses a partir dos resíduos, entre os ditos e os acontecidos, do que antes não era arte nem comportaria potencialidade de narrar outros mundos. Modos de articular as entranhas da vida ordinária nos confrontos de hábitos sociais estabelecidos com os desregramentos das coletividades. As experiências e leituras do cotidiano turvam a causalidades dos fenômenos. O afloramento das parcialidades subjetivas reposicionam os costumes, contestam o racionalismo e a iluminação das objetividades. O linguajar da idade romântica penetra na materialidade dos traços e torna visível o mundo a si mesmo, Balzac parece forjar com as palavras uma *racionalidade do*

---

<sup>95</sup> Ibidem. p. 48.

<sup>96</sup> “Passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir de seus vestígios, é um programa literário, antes de ser científico” (Op. cit. p. 49)

<sup>97</sup> Op. Cit. p.50

*banal*, um outro modo de contar histórias que fazem parte do “universo 'empírico' das ações obscuras e dos objetos banais”<sup>98</sup>.

Interessante aqui pontuar que, apesar de Rancière estabelecer uma distância frente as suas análises benjaminianas, ambas não diferem tanto em relação ao ponto nevrálgico desta ruptura de paradigmas: a reconfiguração de posições dos sujeitos de enunciação nas histórias a serem contadas, elevação dos meandros do cotidiano ao embate das subjetividades, pequenas chamas de intensidade política frente a ordem como abertura para novas formas narrativas sobre as comunidades humanas, que deparam-se com a multiplicação dos fluxos espaço-temporais no erigir das cidades. Há nestas densas e provocadoras considerações uma possível aproximação entre um paradigma científico e um paradigma estético na produção do humano.

#### *.a ficção histórica nas montagens do real*

O reconhecimento de que a fundação de uma nova racionalidade histórica seria herdeira dos deslocamentos literários, faz com que o status do verdadeiro se dissolva entre as impurezas dos fatos e das ficções,<sup>99</sup> nos intercâmbios que confundem suas fronteiras. Com a subversão das dignidades e posições do objeto artístico, aconteceria uma atualização dos temas no saber e na arte. Essa nova lógica desimpediria o conhecimento de suas conformidades, lança-o nas ruas e vielas da história, pelas incertezas que deflagrariam o eterno. Concomitante, o caminhar da história buscou cindir de suas leituras esta “política ficcional”<sup>100</sup>, que tornara visível uma nova condição temática e narrativa na leitura e exercício das formas de viver.

A construção do saber seguiu reificando-se em seu pensamento de cálculo e de corpos esquadrihados, nas mentalidades sociológicas de conceituações positivistas. O que foi disparado

---

<sup>98</sup> RANCIÈRE, J. Ibidem. p. 54, 2009.

<sup>99</sup> “(...) a era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre a razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade” (Op. cit. p.58)

<sup>100</sup> “É identificação dos modos da construção ficcional aos modos de uma leitura dos signos escritos na configuração de um lugar, um grupo, um muro, uma roupa, um rosto.” (Op. cit. p.55)

pela literatura, e que seria retomado pela fotografia e pelo cinema, é desconsiderado em nome da seletividade do progresso das estruturas de inteligibilidade. Mas isto que seria deixado da grande história não cessa de voltar à cena, pois também se desdobraria nos paradigmas de um pensamento crítico, que buscava reposicionar sob outros prismas os detalhes esquecidos pelo tempo. Inauguram-se formas de pensamento e relações com a linguagem que viriam por em xeque as racionalidades estanques do perene.

Convocam-se outras paisagens e personagens para as razões do sensível, situações e coisas que estendiam-se pelo *cotidiano*<sup>101</sup> mantendo-se marginalizadas às grandes narrativas até então. Há um fascínio pela vida anônima, pela circulação de um aglomerado instável e impreciso de tempos; por suas camadas de vida *não administrada* que, por mais elusivas que fossem, estariam parcialmente *descolada de imperativos disciplinares*<sup>102</sup>. O “banal torna-se belo como rastro do verdadeiro”<sup>103</sup>, e sua efetividade política dar-se-ia no transformar destes vestígios em lugar de crítica, no vasculhar de elementos negligenciados pelas visões unívocas. Característica central do regime estético das artes: o deslocamento das evidências para além de seu aparente detectável; como uma paciência do olhar para se fazer ler nestas as expressões de suas contradições.

Essa abertura para os signos inauditos do cotidiano abalaria os pilares dos ordenamentos racionais e ficcionais. A circulação pelas imagens literárias e urbanas se mesclavam. O uso das palavras que ousavam se aproximar das coisas por elementos díspares promoviam relevos desconhecidos no mundo dos entendimentos. Os arranjos dos enunciados languageiros não seriam apenas reflexos do social ou uma autorreferência *solitária da linguagem*<sup>104</sup>, mas a conjugação de signos que exercem efeitos na (des)construção das explicações gerais. As ordenações da ficção outrora entendidas segundo a visão aristotélica, do encadeamento causal das ações *segundo a necessidade e a verossimilhança*, evidenciam um duplo salto para a “potência de significação

---

<sup>101</sup> “O cotidiano era o conjunto dos hábitos pouco notados, onde permaneceríamos anônimos. Por escapar de toda tentativa de apreensão e não poder ser transformado em algo útil, era dotado para alguns de um núcleo de potencial revolucionário. Para Maurice Blanchot, sua essência perigosa era o fato de ser anódino, e tanto visível quanto despercebido” (CRARY, J. Ibidem, p.80)

<sup>102</sup> CRARY, J. op. cit. p. 78.

<sup>103</sup> RANCIERE, J. Ibidem, p. 50, 2009.

<sup>104</sup> Op. cit. p. 55

inerente as coisas mudas e a potencialização dos discursos e dos níveis de significação”<sup>105</sup>. Fundariam assim uma história da vida material oposta aos grandes feitos e personagens, por constituir uma nova materialidade narrativa ao forjar um modo de ler e de acessar os signos de uma época.

Os fatos não possuiriam um só sentido e nem tudo seria apenas ficção. Essa indistinção amplia os modos de compreensão de ambas, as colocariam sob um mesmo regime de verdade. As descrições dos fenômenos do mundo histórico-social e as ordenações descritivas e narrativas da ficção se correlacionam, para propor possibilidades de pensar a história a partir da combinação de diferentes registros. No âmbito estético, estas articulações ficam em aberto, passam por novas montagens, modificam as relações entre as partes e o todo sendo sempre a ocasião para novos sentidos. Essa soberania do estético nas articulações de uma nova materialidade narrativa passaria da literatura para o cinema. Este elevaria em maior força o duplo salto dessa nova ficcionalidade, pela “impressão muda que fala e da montagem que calcula as potências de significância e os valores de verdade”<sup>106</sup> que cada imagem comportaria. As próprias distinções entre os dois principais regimes de imagem no cinema se embaralham, tanto o cinema “documentário” como o “ficcional”.

O documentário, esse cinema que se dedica ao real, seria capaz até de uma invenção ficcional mais forte que o cinema dito de ficção, pois este, bastante influenciado pelos pressupostos aristotélicos, se presta facilmente à figuração de certas *estereotipias das ações e dos tipos característicos*.<sup>107</sup> Porém o “cinema do real” não só se apresentaria como uma espécie de artefato subversivo, pois na instituição de sua funcionalidade de registro sobre “o que acontece” se acoplaria os mesmos impasses da representação que são perpetradas pela ideia de causalidade dos fatos. A igualdade de valor na leitura dos elementos heterogêneos de uma obra, provoca o previsível universal das grandes formulações, abrindo-se assim para novas articulações até então impensadas. Ao incorporar as ambivalências dessa nova relação entre os enunciados literários e históricos, que

---

<sup>105</sup> Ibidem. p. 54-55

<sup>106</sup> Op. cit. p. 57

<sup>107</sup> Ibidem.

redefinem discursos de ação e regimes de intensidade sensível, os “enunciados cinematográficos” também teriam seu efeito político no real.

A prática da montagem promoveria uma ruptura na amplitude das ordenações entre signos e sujeitos, podendo inaugurar um espaço em que nem as imagens nem as histórias tivessem um destino comum no real. As novas visibilidades dos *quaisquer uns*<sup>108</sup>, em suas inserções no plano da tessitura das artes e dos acontecimentos, evidenciam as mutabilidades de sua condição de figurante e reposicionam seu agir expresso, os aproximam do fazer histórico e destronam os que seriam autorizados a interpretá-lo ao seu modo.

A montagem será precisamente uma das respostas fundamentais a esse problema de construção da historicidade. Porque não está orientada simplesmente, a montagem escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto. Então, o historiador renuncia a contar “uma história” mas, ao fazê-lo, consegue mostrar que a história não é senão todas as complexidades do tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino.<sup>109</sup>

\*

As imagens não são imediatas, nem fáceis de entender. Fazer com que elas pareçam mansamente deglutíveis recoloca a necessidade do cuidado na sua montagem, na exposição da cena. O cinema documentário também fabrica histórias, mesmo com os pés no real. A montagem enquanto possibilidade de ruptura também pode se alinhar a práticas conclusivas, assim como o empilhar de documentos e evidências que almejam mapear os endereços certos da história. Tentam-se sobrepor teses sociológicas às imagens de pessoas, produzem discursos sobre os outros. A montagem no cinema documentário é uma potência ambígua: pode guiar-se entre categorias e representações sociais mas também abrir sentidos na capacidade de ruptura com as imagens do real. Que olhares e práticas implicam na aparição do outro como imagem no documentário? Como o cinema do real engendra suas visibilidades humanas e que problemas éticos daí decorreriam?

---

<sup>108</sup> “ Assim se apropriam dos humanos *quaisquer*, cavam distâncias, abrem derivações, modificam as maneiras, as velocidades e os trajetos segundo os quais aderem a uma condição, reagem a situações, reconhecem suas imagens. Reconfiguram o mapa do sensível confundindo a funcionalidade dos gestos e dos ritmos adaptados ao ciclos naturais da produção, reprodução e submissão” (RANCIÈRE, J. Ibidem. p. 59)

<sup>109</sup> DIDI-HUBERMAN, G. Ibidem, p. 211.

## **.entre imagens e representações: o outro, o documentário.**

“...o nome de uma multiplicidade, de algo indefinível, de uma imagem que é arte e que não é, que é afetada e transforma o real, que é fundamentalmente aquela imagem que no cinema se liberou de uma identidade (...) os poderes sabem lidar com as reivindicações que partem de um lugar definido. O lugar do documentário é esse lugar de indefinição, inapreensível. Dito de outra maneira: todo poder sabe lidar com o que ele sabe nomear.”  
(...) desafio de apresentar o outro, de forjar encontros e pensamentos com o desconhecido das vidas e das imagens..”  
(Cezar Migliorin<sup>110</sup>)

### *.à sombra de um sol negro*

Em seu livro *Filosofia Mestiça*<sup>111</sup>, o sociólogo Michel Serres discorre que na produção do conhecimento, primordialmente o ocidental, teríamos dois focos: o foco luminoso da razão, onde o personagem de Ulysses, na narrativa da *ilíada*, seria a sua alegoria, aquele que vai cegar o ciclope de maneira astuta, que ardilosa e calculadamente consegue enganá-lo. O outro foco ele chamaria de “sol negro”, onde os saberes seriam fundados não mais sob os auspícios do épico vitorioso, mas no inevitável do trágico, no ambíguo dos acontecimentos, na fraqueza e no sofrimento humano. Pensando junto à modernidade, o discurso científico seria esse que conduz o foco da razão, espécie de iluminação e dominação da coisa a ser conhecida; já o outro foco do conhecimento, na imagem opaca de um sol turvo, seria atribuído a cultura e suas múltiplas e silenciosas formulações.

O pesquisador César Guimarães<sup>112</sup> pontua este brevíssimo fragmento da obra do Serres para nos convocar a pensar que o cinema documentário, como uma forma de pensamento e maneira de fazer na sua inscrição do e no real, teria a potência de produzir conhecimento à maneira desse sol negro, de inventar e mostrar um habitat das ambivalências do real. Vemos aqui uma possibilidade pela continuação do mundo, a de pensar uma usina de imagens e narrativas que multipliquem e sigam a estilhaçar e se recompor em tantas outras. Este vislumbrar de outros mundos poderia ser combatido a partir da práxis precária e *subjetiva* do cinema documentário, de onde o cinema tirou

<sup>110</sup> MIGLIORIN, C. Documentário recente brasileiro e a política das imagens. In: MIGLIORIN, C. (Org.) Ensaio no real – O documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro – Beco do Azougue, 2010, p. 09.

<sup>111</sup> Ver SERRES, M. *Filosofia mestiça*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

<sup>112</sup> GUIMARÃES, C. G. A experiência histórica e o irreparável. 2014. (Palestra apresentada no cineclubes da UFRJ *Ciência em Foco*)



seus *primeiros poderes*.<sup>113</sup> De que nos valeria esta aposta e esta provocação?

Enquanto palavra e domínio específico do cinema, o documentário começou a se estabelecer entre os anos 1920 e 1930 na Inglaterra, trazendo as marcas de sua significação do campo das ciências humanas, para designar um conjunto de documentos com a consistência de prova a respeito de uma época. Instituição de um regime de imagens, a premissa documentária designou-se a partir de uma *forte conotação representacional*, um sentido histórico de veracidade factual de um tempo e espaço dados<sup>114</sup>. A representação se apoia em convenções socializadas para marcar seu lugar de existência, que se quer segura e estanque, reconhecível, detectável. Ao se produzir o acoplamento direto entre discursos de verdade e imagens do outro, se produz uma ideia única de representação de um povo, de uma classe, de uma história única: captura e exercício do foco iluminador da razão.

Um dos problemas centrais da representação é saber em que medida ela se confunde com o que representa; a empiria de sua produção. E também saber o quanto há de arbitrário e o quanto há de motivado na mesma. Alçar a produção do discurso científico a um valor transcendental é limar as possibilidades de intervenção do acaso, querer tornar fato encerrado uma imanência complexa como são os encontros humanos, por exemplo. Certa *inadequação da representação*<sup>115</sup> documentária do mundo só adquiriu o *status* de evidência à medida que diversas abordagens críticas afirmaram que o documentário é muito menos uma porção de realidade do que uma imagem construída, e que o cinema não é um instrumento fiel de apresentação do real.

É que a representação opera sempre em uma dupla direção contraditória: em direção à coisa, pelo viés da semelhança, e em direção à sua ausência, pela miragem, o falso prestígio que ela constitui. Ela coloca, assim, o espectador frente a seu desejo – de que haja alguma coisa em vez de nada – só para lhe demonstrar que é simultaneamente que 'alguma coisa' e 'nada' são dados, na emergência escandalosa do simulacro. E sobra para o espectador se virar com as liberdades que o simulacro toma, quando este deixa de se comportar como um reflexo obediente.<sup>116</sup>

---

<sup>113</sup> “Subjetivo é o cinema e, com ele, o documentário. Não há a menor necessidade de lembrar essa verdade, que, contudo, geralmente se perde de vista: o cinema nasceu documentário e dele extraiu seus primeiros poderes (Lumière).” (COMOLLI, J. Ibidem, p. 174)

<sup>114</sup> TEIXEIRA, F. E. *Documentário moderno*. In: História do cinema mundial, (org.) Fernando Mascarello. Papirus, 2ed. São Paulo, 2007.

<sup>115</sup> REZENDE FILHO, L. A. C. . *Microfísica do Documentário* - Ensaio sobre criação e ontologia do documentário. 1. ed. Rio de Janeiro: Azougue/ FAPERJ, 2013. REZENDE, L. A. *Microfísica do Documentário*. 2013, p. 51.

<sup>116</sup> BONITZER apud REZENDE, L. A. p. 52, 2013.

Problema de ordem prática na representação: existe sempre algo do objeto que não obedece, que é do campo do irrepresentável, invisível/virtual, principalmente quando falamos da experiência polifônica das imagens audiovisuais. O cineasta filma no máximo *representações em andamento*, uma disputa viva com o outro nas bordas do que se planeja, mas que não se controla por inteiro. O que é colocado à disposição do espectador, o que acende ou recoloca em movimento o seu desejo de ver são corpos filmados *garantidos como verdadeiros* por aqueles que têm o *poder de mostrar*<sup>117</sup>.

Não se filma nem se vê impunemente. Como filmar o outro sem dominá-lo ou reduzi-lo? Como dar conta da força de um combate, de uma reivindicação de justiça e de dignidade, da riqueza de uma cultura, da singularidade de uma prática, sem caricaturá-las, sem traí-las com uma tradução turística ou publicitária? Como construir para nossos espectadores um percurso de liberdade e de subjetividade?<sup>118</sup>

Questões de ordem ética no documentário: sendo *a paixão da figura humana*<sup>119</sup> um dos motores das imagens documentárias, como dar conta de singularidades inapreensíveis, que rompem com a clausura da versão imóvel da representação? Como problematizar sua insuficiência? A partir de quais relações de força (quem age? quem fala? que história?) se tece um encontro diante de uma câmera? Não se trata de negar o valor político do filme documentário como abrigo e produtor de representações sociais, mas operar um deslocamento na ênfase que certos estudos sobre o documentário tem concedido à noção de representação, eleita como vetor principal da figuração da identidade de sujeitos e grupos marcados por processos sociais e econômicos de exclusão e de marginalização. Que interferências as imagens de um cinema documentário podem vir a produzir no seu confronto com uma representação do real, na produção subjetiva acerca de um outro?

No seu livro *Cineasta e Imagens do Povo*, o crítico Jean-Claude Bernadet expõe a imbricada relação do cinema documentário brasileiro com os aspectos de estruturação, representação e produção do outro nas imagens documentais, traçando percursos em filmes que vão dos anos 60 aos 80. Nesse período de vinte anos o outro filmado sofreu dois deslocamento: da condição de objeto de um saber exterior à sua experiência, que se encarregou de ditar-lhe a sua verdade – marcada pela

---

<sup>117</sup> COMOLLI, J. Ibidem, p.29-30.

<sup>118</sup> Op. cit. p. 30

<sup>119</sup> Op. cit. p. 13.

expressão “dar a voz ao outro”, o que Bernadet chamou de *modelo sociológico*<sup>120</sup>; para assumir-se como sujeito do discurso, dono de uma *auto-mis-en-scène*<sup>121</sup> que lhe permite dramatizar a singularidade da sua relação com o mundo, agora irreduzível às explicações generalizantes.

Essa modulação na representação da figura do outro, mesmo quando singularizado, não elimina nem problematiza as distâncias irreduzíveis entre quem filma e quem é filmado. Quando se trata do “outro pobre”, filmes brasileiros documentam uma imagem que tende à situação de miséria ou ao terror da proximidade, com estatísticas de crime e violência no universo popular, numa espécie de “má consciência” reparadora do realizador. Não se reportando aos atritos iminentes do encontro de mundos diferentes, o documentarista tende a apresentar um olhar que delimita a produção de si destes outros – plasmados sob as rédeas da miserabilidade – comumente para um público de classe média, que frente ao que é exposto *teme, treme e se apieda com o horror*<sup>122</sup>.

Enquanto política de imagens, interessa-nos menos a aparição de um “sujeito popular” bem delimitado do que a presença de uma forma-de-vida, na qual todos os modos, os atos e os processos do viver não são nunca simplesmente fatos, mas sempre e antes de tudo, possibilidade de vida ou potências. A tarefa crítica do documentário não seria exclusivamente a de lançar uma ofuscante luz a proporcioná-lo um lugar de glória, fixá-lo em alguma particularidade que o determine, mas conceder que este aconteça no simultâneo de suas “múltiplas faces, a impropriedade de seu rosto, a comunicabilidade pura de sua fala, irreduzível a uma proposição ou a um conteúdo determinado”.<sup>123</sup>

Uma alteridade radical poderia emergir a partir desta imanência dos encontros: pensar os imprevistos desses corpos, personagens e espectadores; riscar nos encontros com o real as suas

---

<sup>120</sup> “...relação que a acaba se estabelecendo entre o locutor e os entrevistados é que estes funcionam como uma *amostragem* que exemplifica a fala do locutor e que atesta que seu discurso é baseado no real. Eu não vos falo em vão: eis a prova da veracidade do que digo. E essa veracidade vem enriquecida pelo peso do concreto: a presença física na imagem, as expressões faciais, a singularidade das vozes etc. Os entrevistados são usados para corroborar a autenticidade da fala do locutor” (BERNADET, J. *Cineastas e Imagens do Povo*. Companhia das Letras. São Paulo, 2003, p.18)

<sup>121</sup> “...a *auto-mise-en-scène* seria a combinação de dois movimentos. Um vem do *habitus* e passa pelo corpo (o inconsciente) do agente como representante de um ou de vários campos sociais, o outro tem a ver com o fato de que o sujeito filmado,(...) se ajusta à operação de cinematografia, nela coloca em jogo sua própria *mise-en-scène*, no sentido da colocação do corpo sob o olhar, do jogo do corpo no espaço e no tempo definidos pelo olhar do outro (a cena)” (COMOLLI, J., *Ibidem*, p. 85)

<sup>122</sup> Ver RAMOS, F. *Mas afinal, o que é mesmo documentário?* Editora Senac, São Paulo, 2008.

<sup>123</sup> GUIMARÃES, C. G. *A singularidade como figura lógica e estética no documentário*. Alceu (PUCRJ), Rio de Janeiro, v. 7, n.13, p. 38-48, 2006, p. 41.

ambivalências; aceitar a presença da câmera que inclui o mundo e o mundo que a inclui. Em outras palavras, seria *trazer o poder de mostrar para própria relação que funda a possibilidade de filmar*.<sup>124</sup>

Sob esse outro ponto de vista, as visibilidades que o documentário pode alcançar devem ser avaliadas, prioritariamente, em função do modo com que seus recursos expressivos são manejados para traduzir, no domínio das formas, um problema inextricavelmente político-estético: as aparições deste inominável outro, em sua ambiguidade e impessoalidade, fulgurando outras subjetivações sobre o status ético da imagem no contemporâneo. Poderia o artifício documentário, em suas formas e aberturas de outros tempos no presente, turvar o foco iluminador da razão? Como fazer sobreviver imagens dissidentes prestes a desaparecer, soterradas pelos discursos oficiais e as programáticas do espetáculo?

*.o horizonte e a menor imagem*

”Ver o horizonte, o além é não ver as imagens que vêm nos tocar.  
Os pequenos vaga-lumes dão forma e lampejo a nossa frágil imanência,  
os 'ferozes projetores' da grande luz devoram toda forma e todo lampejo - toda diferença  
– na transcendência dos fins derradeiros. Dar exclusiva atenção ao horizonte  
é tornar-se incapaz de olhar a menor imagem”  
(Georges Didi-Huberman)

No livro *Sobrevivência dos Vaga-lumes* - espécie de amálgama político-ensaística que revigora o olhar sobre a história das imagens no contemporâneo - o historiador de inspiração benjaminiana Georges Didi-Huberman, compõe em diferentes camadas os embates entre o totalitarismo das grandes luzes (*luce*) da glória e os lampejos de sobrevivência das pequenas fluorescências (*luciolas*). De uma rebeldia inquieta e intermitente, assim são as *luciolas*: dimensões minúsculas e moventes, pequenos detalhes interruptores nos meandros do cotidiano que por vezes desapercebemos, pela transparência excessiva dos regimes de verdade.

---

<sup>124</sup> COMOLLI, J. Idem, p. 30, 2008.

Partindo de leituras das teses *Sobre o conceito de história*<sup>125</sup> em Walter Benjamin, o autor convoca-nos a possibilidades de tecer novas alianças com imagens fugazes e dissidentes, a figurar nos detalhes esquecidos do passado um índice de crítica frente à dogmática das histórias oficiais, ao *horizonte* imóvel das representações.

nesse mundo ‘onde o inimigo não para de vencer’ e onde o horizonte parece ofuscado pelo reino e por sua glória, o primeiro operador político de protesto, de crise, de crítica ou de emancipação, deve ser chamado *imagem*, no que diz respeito a algo que se revela capaz de *transportar o horizonte* das construções totalitárias.<sup>126</sup>

Imagem enquanto aparição única e preciosa, aqui e acolá, a entrelaçar passado e futuro na sua (de)cadência fulgurante de acontecimento, como uma estrela passageira, como um vaga-lume que pinta a noite em acasos de luz. A imagem como um *operador temporal de sobrevivências*<sup>127</sup>, interpelando-nos a compreender suas fraquezas e vestígios; a perceber com cuidado o que esta elabora a partir do que sobra, o que vizinha as grandes luzes na *persistência das coisas decaídas*<sup>128</sup>. A invenção de uma nova forma, o desvio, *a bola de fogo que atravessa o horizonte*<sup>129</sup> seriam recursos na organização do pessimismo (desmontar, analisar, contestar), para descobrir um espaço possível de imagens.

A esta constelação de aberturas imprevistas, suspendidas pela força de interrupção de um momento, Benjamin chamaria de *imagem dialética*. “A imagem dialética, isto é, a dialética parada, é ambivalente: é sonho e despertar, o arcaico e atual.”<sup>130</sup> A tarefa do historiador materialista, partindo de um espaço de imobilização temporal, faria emergir nessas imagens um “conhecimento imediato sobre um objeto histórico constituído simultaneamente”. Este espaço de pausa, ne suspensão do tempo enquanto fulguração imagética, seria a linguagem, o “*medium das imagens dialéticas*”<sup>131</sup>. As imagens dialéticas seriam “clandestinas, certamente, imagens por muito tempo

---

<sup>125</sup> Ver, BENJAMIN, W. *Sobre o conceito de história* In: Walter Benjamin: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8.ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

<sup>126</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014, p.118.

<sup>127</sup> Op.cit. p. 119.

<sup>128</sup> Op.cit. p.122

<sup>129</sup> Op.cit. p.124

<sup>130</sup> MURICY, K. *Ibidem*, p. 219.

<sup>131</sup> Op. cit.

ocultas, por muito tempo inúteis”<sup>132</sup>.

Tais colocações servem de convite ao escombros do passado a partir do presente, já que não situado a *a priori*, para escavar nas palavras outras imagens menores. Assim seria proposto por Benjamin, em sua perspectiva filosófica do fazer histórico: o ponto de vista que constitui o objeto histórico é o do presente do historiador, não em clamor por um novo definitivo, mas por uma aposta naquilo que é apenas fulgurante, frutos de imagens momentâneas como as luzes escassas dos vagalumes pela noite. A essa postura ética na constituição do saber histórico através de imagens dialéticas o autor chamou de *conhecimento imediato*, caracterizado pela proposta mística e rigorosa de “abandono do conceitual na proposta de um pensamento por imagem.”<sup>133</sup>

\*

O cinema documentário – como nos termos éticos cotejados no tópico anterior -, que motiva uma política de hospitalidade para narração - exercitando uma paciência de escuta e atenção aos mínimos gestos - possibilita fulgurar na pessoa filmada uma resistência do corpo em ser emoldurado. Ao invés de avançar e de se apoderar da história de outrem, deixar-se arrastar pelo e para o espaço do outro. Como o documentário poderia fazê-lo? Nas palavras de Jean-Louis Comolli, o que faz o filme documentário é "abrir o diafragma de uma lente, a sensibilidade de uma emulsão, a duração de uma exposição, o tempo de uma passagem, à *presença luminosa do outro*"<sup>134</sup>. Nessa “presença luminosa” a qual somos convidados a nos confrontar não haveria lugar para um nome exato: seria o qualquer um, a pessoa ordinária, como nas palavras de Michel Foucault sabemos da *vida infame* e sem glória, esses “exemplos que trazem menos lições para meditar do que breves efeitos cuja força se extingue instantaneamente”<sup>135</sup>, nessa bela sobre a singularidade de vidas que surgem enquanto *estranhos poemas* frente ao choque do poder e a vontade de saber ao anunciá-las.

---

<sup>132</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *Ibidem*, 132.

<sup>133</sup> MURICY, K. *Ibidem*, p. 223.

<sup>134</sup> COMOLLI, J. *Ibidem*, p. 13.

<sup>135</sup> FOUCAULT, M. *A Vida dos Homens Infames*. In: *Ditos e Escritos IV: Estratégia, Poder-Saber*. Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 2003, p. 203.

**.sob o risco do real: o documentário de Eduardo Coutinho.**

*Filmar sempre o acontecimento único, que nunca houve antes e nunca haverá depois. Mesmo que seja provocado pela câmera. Mesmo que não seja verdade. Sem esse sentimento de urgência em relação ao que estará perdido se não for filmado simultaneamente, para quê fazer cinema, atividade no fim das contas lenta, cansativa e pouco rentável?*

[Eduardo Coutinho<sup>136</sup>]

Até meados dos anos 70, o cinema na vida do cineasta Eduardo Coutinho se compunha sob o signo da impotência, do *gesto atrofiado*<sup>137</sup>. Com um filme interrompido pela ditadura militar em 1964 - *Cabra Marcado Para Morrer*<sup>138</sup>, que depois viria a finalizá-lo em 1984 -, ele se via sem ânimo e à deriva dos holofotes midiáticos, dos quais também não era afeito. Escreveu alguns roteiros, dirigiu uns poucos filmes, aceitava fazer o que lhe propunham, sem g(r)ana suficiente para bancar um projeto próprio. Não parecia vislumbrar uma carreira. Em 1976, é contratado para trabalhar no programa Globo Repórter, da TV Globo. Nessa época, este espaço surge como um instrumento de jornalismo de vanguarda na TV aberta, em plena ditadura militar. A censura não era tão ferrenha e um controle mais fino do material filmico era trabalhoso e de difícil acesso, o que viabilizava certa liberdade em sua produção.

O programa tinha como norte tanto reproduzir alguns documentários estrangeiros como produzir pequenos documentários nacionais, sobre temas relevantes no país. Eduardo Coutinho, mesmo não idealizando seu trabalho, o via como um bom emprego com uma renda fixa. Foi lá que constituiu um plano de experiência com a técnica audiovisual: editou vários filmes, foi redator de textos, dirigiu programas e seis documentários média-metragem. Aprendeu a filmar e conversar com pessoas. Para ele, uma escola. Mas um acontecimento lhe espantou, fez criar relevo e lançou enigmas a seu olhar já atento.

---

<sup>136</sup> Último parágrafo de um de seus raros textos escritos, intitulado “*O olhar no documentário – carta-depoimento para Paulo Paranaguá*”, de 1992. In: In. OHATA, Milton (Org.) Eduardo Coutinho. p. 19, 2013.

<sup>137</sup> SALLES, J. M. *Morrer e nascer – duas passagens na vida de Eduardo Coutinho*. In: OHATA, Milton (Org.) Eduardo Coutinho. 2013.

<sup>138</sup> COUTINHO, E. *Cabra Marcado Para Morrer*. Brasil, 1984.

Durante as filmagens de um dos primeiros médias-metragem que concebeu para o programa, *Seis Dias em Ouricuri*<sup>139</sup> numa conversa junto a um grupo de trabalhadores que sofriam pela falta d'água e de sustento para suas famílias, um homem toma a fala e passa a enumerar as várias raízes, que na falta de todo o resto, o povo daquela região é levado a comer. Sua narração é eloquente, calma, elaborada. Imagem, som e voz, se movimentam com seu corpo acorçado junto aos outros homens que se amontoam ao redor<sup>140</sup>. Coutinho percebe estar diante de algo fora do comum, numa dura realidade. João Moreira Salles nos dá o tom da cena

A força do depoimento reside na quantidade de exemplos que se acumulam ao longo de três minutos e dez segundos ininterruptos, numa desmesura cujo efeito será o absurdo. Já não é apenas de sobrevivência que se está falando, mas da quebra de sentido provocada pela penúria extrema.

E continua

Não seria exagero dizer que todo o cinema de Coutinho será tributário desse único plano, que jamais teria existido sem o encontro fortuito entre um diretor disposto a ouvir e um personagem que percebe ter diante de si alguém que deseja escutá-lo.<sup>141</sup>

Este plano foi ao ar sem cortes. Três minutos e dez segundos, algo impensável para o tempo da televisão, que exige ritmos cadenciados ao enquadramento de um sentido claro e objetivo. Mas o que fazer com aquele acontecimento único, indecifrável? O espanto diante da presença humana lembra o desconcerto causado pelo trem dos irmãos Lumière. Coutinho parece se dar conta da força e do valor da duração de uma cena, do vigor de uma narração, da suspensão momentânea de sentidos que um (f)ato pode proporcionar. Diz ele que o plano longo é essencial, é “*aquele que tem acaso, o tempo morto*”, que lhe interessaria mais do que o frenesi de uma montagem que não se possibilita nos tocar enquanto dúvida. A cena também marca uma disposição ao encontro, um lugar para a fala, uma vontade de dizer. Parece nascer aqui, para Coutinho, uma indagação a ser travada até os seus últimos filmes, uma dúvida intensa sobre uma crença arredia e inconclusa: o que pode acontecer em frente uma câmera?

---

<sup>139</sup> COUTINHO, E. *Seis dias em Ouricuri*. Brasil, 1976. Link para o filme: [https://www.youtube.com/watch?v=vS3UK4xw\\_Ow](https://www.youtube.com/watch?v=vS3UK4xw_Ow)

<sup>140</sup> Esta cena acontece dos 11:00 aos 14:10 do link acima.

<sup>141</sup> SALLES, J. M. *Ibidem*, p.368.



Privilegiando o espaço do encontro e da conversa, o método de trabalho nos documentários de Eduardo Coutinho compõe-se de uma abertura as potências de narração de uma pessoa desconhecida, a expressividade de um relato flagrado pelas condições que o cineasta tenta criar, mantendo-se ativo a todo aleatório que envolve filmar o mundo. Ao assistir seus filmes nos deparamos com histórias singulares em diferentes contextos, de indivíduos que não costumam ser escutados: catadores de lixo, trabalhadores do campo, moradores de favela, operários fabris etc. O cineasta tende a se interessar por pessoas que não estão situadas em qualquer lugar de fala na história oficial: são aquelas pessoas comuns, que vivem à margem e/ou costumam ser estereotipadas pela opinião pública mediana, seja enquanto perigo ou vítima das problemáticas sociais.

Em meio a um lixão, por salas e quartos numa favela, na invisibilidade de um condomínio suburbano ou até mesmo num palco de um teatro vazio, trata-se de uma prática que se alia às potencialidades do material oferecido pelo universo no qual se debruça, “imprimindo aos filmes uma espécie de imanência radical, em que ética e estética se articulam de modo inextricável.”<sup>142</sup> Sem questionar ou tampouco aderir à fala do outro, Coutinho parece mais inclinado a perceber esse corpo que entoa uma voz, sem pretensões de cunhar uma imagem definitiva deste ou do território que habita. Seus filmes expõem a precariedade dos encontros no seu fazimento, mostra a equipe de filmagem o acompanhando, a câmera ligada no mundo. Aqui o documentário parece tornar-se um exercício da impossibilidade de filmar a verdade buscando representá-la num absoluto “tal qual aconteceu”, senão apenas uma *verdade da filmagem* que busca “revelar em que situação, em que momento ela [verdade] se dá e todo o aleatório que pode acontecer nela”<sup>143</sup>

---

<sup>142</sup> LINS, C. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

<sup>143</sup> COUTINHO, E. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. In: Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP, n.15 (Dossiê Ética e História Oral), p.165-17, 1997, p. 168.

Destoando dos cineastas de sua época, a maioria deles veiculadas ao cinema novo, interessa a Coutinho menos que o filme tenha uma função política clara, uma certa *finalidade pública*<sup>144</sup>, do que estar aberto para o inusitado de um encontro filmado. Desarmado de estigmas e teses sociológicas, Coutinho busca uma dignidade que possa emergir numa cena em sua singularidade, sem almejar o absoluto de uma nova verdade social, mas um momento único, efêmero, em que imagem, diretor e personagens possam se inventar enquanto acontecem juntos. Como nos lembra Gilles Deleuze, quando diz que uma “entrevista poderia ser simplesmente o traçado de um devir”<sup>145</sup>, o momento da conversa para Coutinho é a possibilidade aberta de se deparar com algo que, de palpável, ainda se mostre incerto.

Ao encontrar com a história dos outros em seus filmes, Coutinho não almeja “dar a voz” a um pretense naturalismo que residiria no discorrer sobre si, como se isto fosse possível, se imiscuindo das interferências de sua presença nos por ditos de outrem. Interessa a Coutinho a atualidade dessas histórias passadas no presente do encontro com seus personagens, nas formas de encenação que os outros performam ao contar suas próprias histórias, em partes, por fragmentos, que não buscam concluir uma “imagem total” de si, mas disparam o presente do sensível que habita neste passado evocado.

Numa espécie de jogo quente feito de regras porosas, podemos inferir que o cinema do Coutinho seria operado *sob o risco do real*, expressão cunhada pelo cineasta e teórico do documentário Jean-Louis Comolli<sup>146</sup> ao versar sobre as ambiguidades imanentes ao confronto da câmera com as potencialidades do cotidiano, nos seus riscos e inconclusões, pois ao “abrir-se àquilo que ameaça sua própria possibilidade (o real que ameaça a cena), o cinema documentário possibilita ao mesmo tempo uma modificação da representação.”<sup>147</sup> Interessa-nos justamente pensar essa possibilidade de modificação da representação como uma guinada ética, na provocação e no abrigo da fala de outrem, ponto forte de sua aposta metodológica no documentário.

---

<sup>144</sup> TEIXEIRA, F. Ibidem, p. 258.

<sup>145</sup> DELEUZE, G. & PARNET, C. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998, p. 09-10.

<sup>146</sup> COMOLLI, J. Ibidem, 2008.

<sup>147</sup> Op. cit. p.169-170

Percurso tracejado a partir de rupturas e continuidades metodológicas, seu projeto de documentário implicou no que o cineasta chamou de *dispositivo*<sup>148</sup>, - locação e geografia única, trabalhar com vídeo em vez de película, planos longos e fixos e a presença da equipe na imagem, são exemplos. É o como filmar que se coloca como a “mais violenta necessidade”<sup>149</sup> na produção de sua obra cinematográfica, “que lida com a matéria em movimento, com a desordem da vida e do mundo.”<sup>150</sup> Mais próximo das rupturas que das continuidades, estes dispositivos forjados pelo seu cinema são “formas frágeis e que não garantem a existência de um filme nem a sua qualidade, mas é um começo (...) é dessa falta de controle do cineasta diante de uma realidade, desse risco de o filme simplesmente não acontecer, que seu documentário tira força, graça e sua condição de invenção.”<sup>151</sup>

A partir do que seria uma práxis documentária, esses elementos brevemente apresentados parecem figurar uma espécie de “epistemologia cinematográfica”, na sua capacidade de articular uma proposta estética de apreensão do real junto a uma aposta ética como forma de pensar o mundo e se aproximar do outro. Os filmes de Eduardo Coutinho podem nos lançar questionamentos acerca das posturas dominantes frente as histórias dos outros, ao apresentar outras possibilidades de alteridade no convívio com a diferença; faz valer uma ética imanente como elo entre seus personagens e suas particulares formas de narrar o mundo, promovendo a circulação dos ditos menores, de percepções de mundo que não se esgotam na tentativa de classificá-las. Há um esforço ético em suas narrativas cinematográficas em colocar em evidência, no ato da conversa filmada,

---

<sup>148</sup> “Dispositivo’ é um termo que Coutinho começou a usar para se referir a seus procedimentos de filmagem. Em outros momentos ele chamou a isso de ‘prisão’, indicando as formas de abordagem de um determinado universo. Para o diretor, o crucial em um projeto de documentário é a criação de um dispositivo, e não o tema do filme ou a elaboração de um roteiro – o que, aliás, ele se recusa terminantemente a fazer. O dispositivo é criado antes do filme e pode ser ‘Filmar dez anos, filmar só gente de costas, enfim, pode ser um dispositivo ruim, mas é o que importa em um documentário’ [fala do Coutinho]” (LINS, C. Ibidem, p. 101)

<sup>149</sup> Termo cunhado por Jean-Louis Comolli, em seu texto “*Sob o risco do real*” In: CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben; GUIMARÃES, César. (Org.). Ver e Poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. p. 169, 2008.

<sup>150</sup> LINS, C. op. cit. p. 101.

<sup>151</sup> Op. cit. p. 102.

diferenças que não se deixem homogeneizar tampouco nos levem a aplacar uma visão total que apreenda outra pessoa em naturalizações ou “julgamentos possíveis”, se colocando como inquietantes presenças ao afirmar sua problematidade. Que interferências as imagens e personagens de suas narrativas cinematográficas podem evocar nas identidades e representações do real?

### **.metodologia.**

Para Walter Benjamin, a relação primordial com o conhecimento é uma relação com o texto escrito: menos com seu conteúdo do que com sua expressividade, onde a própria forma da escrita seria o veículo do conhecer, reconfigurando a responsabilidade da linguagem no compromisso de re-significar o sujeito e a história. Para o autor, que entende método enquanto produção de desvios, caberia um movimento de *extrair as palavras e as ideias do fluxo em que são habitualmente aceitas*, numa guinada crítica a respeito das soluções científicas e universais. Essa perspectiva dissidente para com as palavras e texto provocaria torções no já sabido de ambas, transformando-as em *outras tantas questões fundadoras*<sup>152</sup>, num movimento de despertar outras chamadas sobre nosso discurso a respeito da história, inseparável de certa prática.

Perscrutando um espaço possível de leitura das *imagens com palavras*, intentaremos, enquanto tensionamento destas duas expressividades do subjetivo, enveredar pelo método fragmentário do ensaio. Forma de escrita mais lacunar do que prescritiva, o ensaio tende a não ser sistemático nem tampouco disciplinar. Como uma proposta avessa a dogmatismos, o ensaio seria essa experiência com a escrita e com o pensamento no qual a possibilidade da verdade apareceria como *constelação em devir*<sup>153</sup>, onde não se poderia “admitir a primazia das formas lógicas sob a qual deveriam se enquadrar os objetos do conhecimento, nem tampouco é possível pressupor qualquer forma de inteligibilidade que pudesse abrir mão de conceitos.”<sup>154</sup>.

Entre um rigor que não pode se eximir de trabalhar a teoria e um imprevisto que acolha os não pensados do objeto, o ensaio nos parece ferramenta vital enquanto método e política de escrita, pois se põe à prova e em metamorfose com sua atualidade; e como forma de continuarmos pensando e produzindo aberturas para as conexões ainda não forjadas entre as coisas. Procurar-se-á

---

<sup>152</sup> JOBIM E SOUZA, S. JOBIM E SOUZA, S. *Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin: polifonia, alegoria e o conceito de verdade no discurso da ciência contemporânea*. In: Bakhtin – dialogismo e construção de sentido. CAMPINAS: UNICAMP, 1997, p. 322.

<sup>153</sup> ADORNO, T. O ensaio como forma. In: Notas de literatura. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 21.

<sup>154</sup> BOTTON, A. M. *Notas sobre o ensaio em Theodor W. Adorno*. Graphos (João Pessoa), v. 13, p. 89-98, 2011, p. 91.

nestes seguintes ensaios não formular caminhos definitivos, mas talvez se aproximar do que Walter Benjamin apontou como *imagens do pensamento*, nos convidando a “ler-ver imagens não enquanto matéria a ser decifrada, tampouco como mera representação do mundo, mas como força que pode produzir estranhamento a partir de sentidos que não se completam, que não se encerram em si mesmos, não totalizam”<sup>155</sup>

Arriscando nessas trilhas, a próxima seção compreende três ensaios onde cada um versará, entre aproximações conceituais e impressões particulares, sobre três filmes de Eduardo Coutinho, respectivamente: *Boca do Lixo*, *Santo Forte* e *Jogo de cena*. A escolha destes três filmes, além de assumidamente parciais, tem relação com momentos de ruptura e invenção de novos meios em sua trajetória fílmica: seja nos procedimentos estéticos junto aos pressupostos do documentário tradicional, seja na abordagem ético metodológica junto as pessoas que encontra e conversa. O movimento da escrita tentará colocar em relação na superfície do texto questões evocadas por estes três filmes: numa leitura das imagens que apontem a materialidade viva dos percursos de cada um deles—inseparável de seus meandros subjetivos —, na força de obra múltipla e aberta que seus filmes carregam. Diferentes camadas e entradas para perceber uma aposta de não se entregar, de ver que o mundo continua a se reinventar em sua incompletude.

---

<sup>155</sup> RODRIGUES, A. C.; BAPTISTA, L. A. Cidades-Imagem: afirmações e enfrentamentos às políticas da subjetividade. *Psicologia e Sociedade* (Impresso), v. 22, p. 422-429, 2010, p. 422.

***[ENSAIOS]***



### ***Boca do lixo<sup>156</sup> ou a alteridade possível do encontro***

Depois de *Cabra Marcado Para Morrer*, documentário divisor de águas no cinema brasileiro, Coutinho não havia lançado comercialmente nenhum outro filme, não se considerava cineasta. Com todo o alvoroço que o *Cabra* causou, dada a amplitude histórica que sua marca deixou, Coutinho não queria se deixar ofuscar pelas luzes do espetáculo. Há muito não se importava com grandes utopias, por ter-se desiludido muito cedo com uma proposta militante de um cinema, de mensagens diretas e afirmativamente revolucionário. Também queria sair da sombra do *Cabra*, fazer um documentário menor, pesquisando e inventando um jeito de abordar o real com a câmera, conhecer pessoas e suas histórias. *Boca de Lixo* assim surgiria em sua cinematografia. Filmado no lixão de São Gonçalo, em Niterói (RJ), o projeto nasce em janeiro de 92, de uma visita de dois dias ao lixão durante a produção de um vídeo institucional para o CECIP nas proximidades da região, o qual Coutinho dirigia. A ideia era filmar o cotidiano na vida dos catadores de lixo daquele lugar. Durante o primeiro semestre do corrente ano, foram mais duas visitas, uma em abril que durou 8 dias e mais uma em junho, quando Coutinho organizou e registrou a exibição de uma primeira edição para os catadores. As visitas e o tempo transcorrido na sua realização, nos sugerem uma implicação e uma busca do outro na sua confiança, um certo “fiar junto”. Nessa empreitada do precário cotidiano, Coutinho esbarra num elemento forte do imaginário do país: o clichê da pobreza. Como filmar ali, num lixão, sem desqualificar o que se vive, nem horripilar a imagem de um outro e reduzi-lo a sua suposta “condição de classe”? Como não tecer mais uma narrativa de impotência frente ao horrível absoluto da miséria, essa imagem imóvel do país? Sem nenhuma tese prévia, Coutinho sai em busca das pessoas, coloca a câmera no risco do encontro; em meio ao lixo busca vozes e rostos, faz perguntas, se coloca no jogo.

<sup>156</sup> Link para assistir ao filme: <https://www.youtube.com/watch?v=dOE38Kmi8Ek>



Imagens de um lixão em silêncio, restos amontados em meio a cavalos e urubus. Um caminhão se aproxima e despeja sua carga indigesta rente a câmera/tela, o som do ambiente surge na imagem, assim como os primeiros humanos em cena: corpos ainda sem rostos se aglutinam ao redor do caminhão, do qual escorrem dejetos e chorume em meio a gritos e avanços, uma visão ingrata. A imagem recua, um corte interrompe a confusão, há uma outra câmera que registra aqueles que estão filmando essa agregação indigesta, ela também equilibrando-se nos detritos, por detrás daqueles que estão em busca de sobras. Entra uma trilha sonora percussiva - qual saberemos, garimpada e orquestrada a partir de sons diegéticos<sup>157</sup> ao filme -, seguindo a ritmar uma montagem feita de cortes rápidos: pessoas fugindo da mira da câmera, rostos que parecem esconder-se de sua presença. De que fogem, de quem se escondem? Teriam vergonha? Saberiam elas dos poderes desta máquina que inquire e tudo quer ver? Em meio a uma ruidosa sinfonia de latas, faces cobertas e movimentos arredios, alguém tira o véu do rosto para a câmera, esboça um sorriso, o som cessa.

Ao início do filme *Boca de Lixo* (1992), nos parece óbvio que estamos em um lixão – vê-se pessoas transitando e trabalhando, caminhões e bichos em atividade nesse ambiente inóspito - mas não somos apresentados a estas imagens por alguma *voz em off* exterior, que nos colocaria a par do que se passa naquele território, ou de aspectos sociais e geopolíticos sobre a existência dos lixões e etc. A primeira palavra que ouvimos não explica o que está se passando, é a de um jovem, que aponta e questiona para a câmera “*por quê vocês vem com isso, pra ficar botando esse negócio na nossa cara?*”. Importante esse troço de começar pela palavra que brota do contato com o outro, daquele que está na frente da câmera a interrogar nosso olhar. De pronto, ouvimos a resposta de uma voz que, mesmo ainda não aparecendo, se faz presente naquele embate provisório, “*pra mostrar como é a vida de vocês*”, dito assim, sem arroteio ou inibição. Esse primeiro fragmento de

---

<sup>157</sup> No cinema, trata-se de “todo o universo sonoro que é perceptível pelos personagens em cena, tais como a paisagem sonora (o som dos carros numa cidade, o ruído de uma multidão, os pássaros no campo, a música num bar, etc), ou o diálogo entre personagens.” (BARBOSA, A. *O som em ficção cinematográfica*. p. 02, 2000/1). Trilha sonora composta pelo maestro Tim Rescala.

conversa torna-se seminal em relação ao tom das imagens que seguem: o encontro com o outro não é apaziguado, nos expõe a um confronto.

Manter na montagem do filme estas resistências iniciais, como que faíscas de um primeiro contato, situa uma postura ética sobre a exposição daqueles que se desconhece, dos modos da veiculação de sua imagem. O questionamento do jovem em meio ao lixo como um alerta, sobre o poder da câmera em conectar-se ao imaginário midiático - principalmente nossas memórias da TV, com a reprodução de seus clichês e lugares comum -, que tende a reduzir o espaço subjetivo para/com o outro em nome de suas narrativas teleguiadas pelo espetáculo. Em meio a essa complexa aproximação, como se fazer confiar que outra imagem é possível? Lembro da precisa colocação de Jean-Louis Comolli, quando nos adverte que “não se filma nem se vê impunemente.” emendando com a uma cortante série de perguntas que se inicia pela premissa ética “Como filmar o outro sem dominá-lo ou reduzi-lo?”<sup>158</sup> E mais especificamente no caso de Boca do Lixo, como conversar com quem não quer dizer nada?

Ali mesmo, nos dias em que a equipe permanece a tentar um contato, cria-se um método com o recurso da própria imagem do outro: vemos fotos xerocadas de filmagens anteriores realizadas no próprio lixão, que mostram rostos em preto e branco de homens e mulheres que lá estavam; cópias precárias que são partilhadas junto aos catadores na aposta do reconhecer de seus próximos. Este *gesto*<sup>159</sup> metodológico daquele que filma, aciona a contingência que permeará estes encontros, e indica que o que está sendo proposto “não é mais uma desapropriação da imagem alheia, segundo a lógica mediática, mas a criação de uma imagem compartilhada entre quem filma e quem é filmado, com riscos e possibilidades de equívocos.”<sup>160</sup> Esse deparar-se com o próprio rosto e os dos outros que ali convivem - as fotos que vão passando de mão em mão enquanto as figuras ali são reconhecidas entre nomes e risos - começa a tecer para nós uma ideia de *comunidade*

---

<sup>158</sup> Citação completa na página 45 deste mesmo trabalho.

<sup>159</sup> Importante lembrar aqui de nossas ponderações anteriores em relação às proposições de *ato perceptivo* e da potência do gesto como abertura ética. Ver no tópico “Notas sob luzes contemporâneas: nós e os dispositivos” deste mesmo trabalho (p. 19-25)

<sup>160</sup> LINS, C. p. 88, 2004.

*espontânea*<sup>161</sup> entre estas pessoas anônimas no filme, mote esse que sem pressa vai rachando uma possível “representação social” preconcebida dos que ali circulam. No olhar das fotografias, os nomes vão sendo ditados em voz alta pelos que se reconhecem, enquanto vemos diversas imagens de rostos em *close*; mesmo sem garantia que o nomes e os rostos coincidam, quase como que um realce para a força da voz que dita e a imagem de um rosto anônimo.

Percebe-se que as conversas que vão surgindo durante as filmagens não almejam nenhuma teoria sociológica a ser identificada naquele grupo, nem tampouco buscam comportamentos e perfis entre os catadores, mas partem de suas pequenas percepções de mundo, das proposições singulares dos que vivem o *cotidiano*<sup>162</sup> do lixão. Encontramo-nos com falas sobre estratégias de sobrevivência, como vivem brigas e se ajudam, que aos poucos vão desenhando no filme uma realidade múltipla e ambígua. Desde dos que frequentam por estarem desempregados e não tem para onde ir até aos que preferem estar no lixão do que “*roubando e matando*”, ou que trabalham lá para não ser “*mandada em casa de madame*”. O lixo - mais do que apenas um armazém à céu aberto de dejetos e miserabilidade humana -, é apresentado como um lugar de partilha e sociabilidade. Esta tarefa metodológica que vemos brotar aos poucos e se esgarçar no filme, faz insurgir um proposta de relação em que a comunicação estabelecida não visa a coleta de informações ou transmissão de mensagens, mas um *êthos de compartilhamento*<sup>163</sup> entre os que filmam e os que são filmados.

Importante salientar essa abordagem singular pelos territórios do lixão a partir das pequenas histórias das pessoas. Quando de início vemos urubus e cavalos que coabitam aquele mesmo espaço repartindo as sobras, ponderamos uma certa nivelção entre homens e animais, que nos posicionaria

---

<sup>161</sup> “As pessoas envergonhadas da própria imagem o documentarista oferece fotografias impressas em papel, imagens retiradas do próprio vídeo que está sendo feito. Quando uns identificam os outros pelos nomes, é a ideia de comunidade que se faz presente, em toda sua espontaneidade.” [MATTOS, C. A. *Eduardo Coutinho – o homem que caiu na real*, p. 55, 2003]. Aqui podemos nos aproximar também da ideia espontânea de comunidade dos “grupos fundidos” de Sartre, onde a aglomeração se daria não por uma identificação de classe consciente, mas na precariedade de uma condição coletiva. Ao invés de se contentar com o lugar comum ou com a imobilidade de lugar de vítima diante de tal miserável, teriam nos seus atos e gestos a possibilidade de inventar saídas e modos de vida singulares. ((ver p. 20 deste trabalho)

<sup>162</sup> Frisar toda a potência deste lugar/conceito, como brevemente mencionado neste trabalho, na sua abertura em possibilidades de experiência de uma *vida não administrada*. (ver p. 40 deste trabalho)

<sup>163</sup> CRARY, J. p. 129, 2014.

numa horizontalidade deplorável. Dois anos antes de Boca de Lixo, o celebrado curta-metragem *Ilhas das Flores*<sup>164</sup> ganharia repercussão internacional ao se amparar nesta vil comparação. Utilizando-se de um *raciocínio dedutivo em cadeia*<sup>165</sup> o filme conclui – a partir de um certo depósito de lixo no estado do Rio Grande do Sul -, que as pessoas pobres situavam-se em escala de prioridade inferior mesmo à dos porcos. Num misto de documentário e ensaio ficcional, o filme de Jorge Furtado opera uma espécie de logística dramática que conduz a certo fatalismo, pela condição de ter que sobreviver com os restos da sociedade. Coutinho acaba por ensaiar uma antítese a esta proposição com Boca do Lixo, afastando-se do estigma da explicação única ao privilegiar um modo de filmar em que o instante é exercício do homem com a câmera que vai de encontro com fragmentos de realidade, que intenta novas perguntas ao que se tem por concluído<sup>166</sup>.

Algumas das tentativas de aproximação desencadeiam boas conversas, transformando algumas pessoas, até então anônimas, em personagens de um filme. Seguimos acompanhando-os junto com a equipe de filmagem, tanto em suas atividades diárias como em suas residências nas proximidades, no cascalhar dos dias. Nirinha trabalha há anos no local e tem todo um sistema de turnos ininterruptos e organização de sua carga, onde já consegue se livrar dos intermediários e vender seu lixo recolhido direto às recicladoras. Imagens de meninos jogando bola, pessoas próximas conversam sentadas à sombra, lendo revistas sujas e jornais amassados, tomando café e ouvindo música. Sentada no lixo Lúcia nos diz - com gestos expansivos e uma voz firme -, que ali tem pessoas relaxadas que não querem trabalhar, que não seguram o tranco, enquanto outros se esforçam mais, conseguem dali viver. Em outra cena, já sentada no sofá de sua casa e com um sereno tom de voz, ela afirma que também é no lixo que sente-se extrovertida, que brinca com todo mundo, chegando a sentir falta nos fim de semana. Enquanto trabalha junto ao lixo, Cícera brinca

---

<sup>164</sup> Concebido por Jorge Furtado, em 1989. Link para assistir ao filme: <https://www.youtube.com/watch?v=e7sD6mdXUyg>

<sup>165</sup> MATTOS, C. A. p. 54, 2003.

<sup>166</sup> “O cinema aqui não se propõe como o relato de uma investigação concluída antes do início da filmagem, mas como o instante de investigação, não tanto a descoberta quanto a procura, não tanto uma resposta quanto uma nova pergunta” (AVELLAR, J. C. *O lixo na Boca. In: Eduardo Coutinho*, p. 541, 2013)

bem humorada para a câmera, “*pode filmar, com muito prazer*” e completa na fala sobre como é trabalhar com o lixo “*não gosto de ser mandada, gosto mesmo de me mandar.*”

O filme acompanha Cícera até sua casa, onde mora com seu companheiro, sua filha e o namorado dela. Em frente de casa, enfileirados, conversam com Coutinho. Ao perguntar para filha, que tem por volta de 15 anos, o que gostaria de fazer e se tem algum sonho, a garota responde que gostaria de ser cantora de música sertaneja. Então Coutinho pede que cante uma música, desdobrando aquele inusitado e rarefeito pedido numa imprevista cena, dela cantando a música *Sonho por Sonho* do José Augusto, trilha romântica de alguma novela dos anos 90. A cena relativamente longa para o tempo televisivo - um plano de corpo todo, ela entoando a canção com expressões e trejeitos estereotipados - abriga uma força dramática impensada.

Por alguns segundos somos surpreendidos pela selvagem mas firme afinação de sua voz, pela letra com tonalidades *kitsch* e, principalmente, pelo tempo que o filme dedica a este ato tão prosaico. Incluir um momento como este no filme, que apareceria como secundário frente a certa densidade temática que o lixo impõe, não apenas evidencia os pequenos detalhes inauditos que podem surgir do acaso como expõe a arbitrariedade destes encontros, flagrados pela câmera que registra e provoca estes momentos. Até mesmo em pequenas sugestões, quando logo em seguida, já no lixão, vemos Cícera - de costas para a câmera e com uma enxada nas mãos - a escavar uma montanha de entulhos, vestida com uma camisa surrada em que se lê a palavra “arqueologia” escrita na parte de trás.

“*Ou é saúde, ou é invenção.*” Ouvimos esta curta e evasiva afirmação de Enock, ao ser interpelado por Coutinho de como seguia a trabalhar ali, mesmo com sua avançada idade. Um senhor de chapéu de palha, longas barbas brancas e frases que mais parecem tiradas de um inventário sensível às coisas do mundo. “*Deus e a natureza, dá na mesma sorte.*” Carregando uma espécie de cosmogonia telúrica e particular, Enock passa igual intensidade ao narrar sobre as vastas experiências de trabalho e aventuras que já viveu como quando vemos a dedicação que imprime no cuidado com seus animais de estimação, que convivem junto a ele e sua companheira. Sua visão

sobre o destino do lixo, pode nos lembrar da *recomendação metodológica*<sup>167</sup> proposta por Benjamin sobre a escrita do historiador materialista, de buscar conservar o que seria habitualmente posto para fora da matéria textual. Enock é uma espécie de “narrador do lixo”, que entre os restos e fragmentos da percepção de seu tempo forja uma noção de vivência que parte do vazio, aspirando ao fôlego dos novos começos. “*O lixo é o final do serviço, mas é também dali que se inicia tudo.*”

O próprio filme parece tentar este desafio, de buscar uma imagem nova como um florescer de um fruto, acreditando que o tempo conta e produz transformações nos encontros. O primeiro contato com Jurema foi um pouco conturbado. Após algumas resistências em conversar, ela reclama para Coutinho da imagem que costumam fazer de quem frequenta o lixo, de que viveriam como porcos, se alimentando do que ali conseguem. Acompanhamos Jurema até sua casa, onde sabemos que vive com sua mãe, seu marido e seus oito filhos. O espanto de Coutinho é visível diante da tranquilidade com que falam sobre como criam oito crianças com o trabalho no lixão, e de como ainda planejam ter mais filhos “pra completar o time de futebol, né?”. Mais à vontade, agora na porta de sua casa, ela admite para Coutinho que as vezes se alimenta do lixo sim, e que negou no primeiro contato pois sabe a dificuldade de se ter uma outra imagem de si, consciente do olhar que lançam sobre os que vivem do lixo, “a gente come mesmo, mas não tem sentido mostrar, não quero que mostre para os outros. Não adianta nada, alguém vai me ajudar?”. Em outro momento, com certo tom de gracejo, Jurema também nos conta a história de como conheceu o pai de seus filhos, um romance que nasceu entre conversas vespertinas e cafés descompromissados; e que os filhos são frutos de suas pequenas brigas que apimentam a relação. Ainda um pouco intrigado, Coutinho pergunta se é difícil criar seus filhos ali naquela dificuldade, a qual ela afirma que dar-se um jeito, pois “o que Deus der a gente aceita”, expondo ao mesmo tempo que a pobreza extrema e seu futuro incerto podem conviver com a alegria e o esforço de seguir na lida de maneira não resignada.

A ideia de transformação da personagem que percebemos no encontro com Jurema, do rosto desconfiado no lixão ao sorriso aberto na porta de casa, pontua a importância da *espera*<sup>168</sup> nesse fiar

---

<sup>167</sup> MURICY, K. *Alegorias da Dialética*. p. 221, 1999.

<sup>168</sup> “..mostrar o ato de esperar como essencial para a experiência de estar junto, para a possibilidade incerta da

junto em que são estabelecidas as relações no filme, que também nos “impõe os planos longos, para que essa temporalidade seja sentida mais fortemente pelo espectador”<sup>169</sup>. Voltamos aqui à discussão iniciada junto ao Crary<sup>170</sup>, onde temos uma importante tese para pensarmos tanto a proposta de imagem como de encontro nas conversas filmadas do Coutinho. O tempo indiferente e incessante das produções subjetivas no contemporâneo nutrem certo horror à espera, como se um estar à frente e conectado com o tempo nos colocasse numa posição de vantagem frente ao sistema que as dispõe e esquematiza. Para o autor, o que não se percebe é que cumprir o objetivo de seguir neste ritmo neutralizaria nossa percepção para as pequenas coisas que nos rodeiam, para a irrupção de um evento dissidente que pudesse mobilizar nosso estado perceptivo de letargia frente às imagens do mundo. O simples fato de demorar-se naquele lugar “ajuda a deslocar a imagem que os catadores têm de quem usa o lixão”, a constituir um tempo comum de ritmos compartilhados, mesmo que as vezes de maneira árida, como a trilha sonora abrupta feita dos materiais do lixo.

Voltamos com a bricolage sonora de Tim Rescala, composta a partir dos fragmentos de sons do lixo, recompostos a dar um ritmo singular à sonoridade do filme. Segue uma sequência interessante para pensarmos nossa relação com os dispositivos de som e imagem: uma outra música surge no filme, voltamos a canção *Sonho por sonho* que toca na rádio ao fenecer de mais um dia pelo lixão, alçando o lugar de trilha sonora no passar das imagens. Como uma espécie de restituição da imagem alheia, o filme segue a inventar suas formas de contato e reconfiguração dos dispositivos: vemos a exibição de um primeiro corte do filme para os próprios catadores, com uma pequena televisão em cima de uma Kombi, aos olhares atentos no entardecer do dia, momento em que os trabalhos já cessaram. Uma câmera situada dentro da Kombi mira nos olhos admirados de se verem na televisão, reações fugazes captadas entre a graça e o espanto.

Não há espaço para identificações simplórias nem a produção de um abrigo tranquilizador para os que do lixo vivem, num suposto humanismo travestido de culpa. O filme desafina a voz de

---

comunidade. É um tempo no qual encontros podem acontecer” (CRARY, p.132, 2014).

<sup>169</sup> LINS, C. p. 90, 2004.

<sup>170</sup> Ver sessão “notas sob luzes contemporâneas”, neste mesmo trabalho, p. 19

confirmação de um sofrimento esperado, ao deslocar-se para o chão da palavra e do momento compartilhado, quem sabe capazes de emitir algumas centelhas particulares de humanidade não disciplinada. O olhar sobre a miséria não deixa de ter o seu peso, mas não almeja complacência enquanto postura moral nem a veia transformadora enquanto ascese macropolítica.

Aqui, o dispositivo da câmera é presença viva, que “interfere, desequilibra, provoca, instiga uma reação”, gerando um comportamento que *não existiria sem ela*<sup>171</sup>. O arbítrio evidenciado no fazimento do filme é menos uma premissa estilística que uma aposta não determinista para se conhecer o que está sendo filmado, sem ideias preconcebidas e “nem sobre o que se quer passar para o espectador”<sup>172</sup>. A própria entrevista com Jurema, ao distanciar-se do lugar científico de coleta de informações, é um ponto central para compreender a *dramaturgia reveladora* em que as conversas são situadas, erigidas em cena como fatos *eminentemente cinematográficos*, quando pontuadas pelas tensões e pelos *flagrantes brutos* em que se dá o real filmado<sup>173</sup>.

O que faz Boca do Lixo é exercitar uma espécie de *grau zero do documentário*<sup>174</sup> para triscar em outras configurações do contato, abrir o olho da lente para a *dimensão temporal das coisas* e dos rostos, curiar o ouvido da câmera para outras conversas. Esses princípios não se localizam apenas num plano ideal a ser atingido, mas são tensionados na própria forma e duração das imagens, de garantir que a montagem do filme busque alçar esta dignidade intentada nos encontros<sup>175</sup>. O desafio que leva a cabo, como filme e pesquisa que se mostram indissociáveis, é a invenção de um espaço imagético pelas veredas do bruto, que enfatize as ambivalências de uma alteridade possível.

---

<sup>171</sup> AVELLAR, J. p. 540, 2013.

<sup>172</sup> LINS, C. p. 94, 2004.

<sup>173</sup> “Jurema foi um dos que mais resistiram ao cerco do perseverante Coutinho. A entrevista, nesses casos, é bem mais que veículo de informação. É constituição de uma dramaturgia profundamente reveladora, eivada das tensões do encontro, atravessada pelas condições ora do flagrante bruto, ora de uma postura mais intimista ou formal. Para cada um desses momentos, o resultado é particular. A entrevista torna-se um fato eminentemente cinematográfico, em lugar de quimérica reprodução do real.” (MATTOS, C. A. p. 56, 2003)

<sup>174</sup> “Boca de Lixo parte do grau zero do documentário para estabelecer experiências únicas através da insistência, da simplicidade e de sutis estratégias de aproximação. Este, cada vez mais, vai passando a ser o seu método.” (Ibdem). Aqui pode-se tecer uma relação com o conceito de *grau zero* da escrita, desenvolvido por Roland Barthes.

<sup>175</sup> “Não me interessa o plano curto. Eu quero a dimensão temporal das coisas. (...) As pessoas têm um tempo, têm uma memória, tem um passado, mas para isso vir à tona tem uma temporalidade, que precisa estar nos planos, na edição. Essa dimensão do tempo está no conteúdo e na forma, na memória e no plano” (Eduardo Coutinho, em entrevista concedida à Valéria Macedo em 1998, in: BRAGANÇA, F. (org.) *Encontros | Eduardo Coutinho*, p. 70, 2008)



Coutinho faz um filme na justeza ética daquele que recorda por onde passou para fazer lembranças de outro lugar, como nos sugere Benjamin, quando o trabalho da recordação “deve ser menos um relatório, e mais o da indicação exata do lugar onde o investigador se apoderou dessas recordações”<sup>176</sup>. No último plano do filme - um menino vestido de uma camisa suja da franquia “Casa&Video”, com uma sacola de plástico nas costas a juntar pedaços que lhe servem -, surge quase uma proposta de acesso ao material destes encontros: nas ruínas do espetáculo, vasculhar os fragmentos a serem reunidos a inscrever uma singularidade aonde o filme acontece, em meio as sobras, nas novas possibilidades de uso ao que foi descartado e esquecido.

---

<sup>176</sup> BENJAMIN, W. *Imagens do pensamento*, p. 101, 2013



### ***Santo forte*<sup>177</sup> ou como narrar diante do enigma do real**

Até 1997, Eduardo Coutinho havia realizado apenas vídeos institucionais e alguns poucos filmes junto ao CECIP, como o próprio *Boca do Lixo* e outros. Sem dinheiro e não conseguindo ter coragem suficiente para arriscar no cinema, lhe bateu “um troço existencial”<sup>178</sup> como mesmo disse, e como um “ato de desespero” só encontraria sentido em continuar fazendo filmes a partir de algo pessoal e intransferível, algo que ninguém queria ou poderia fazer. Encontra com José Carlos Avellar, crítico de cinema e então diretor da RioFilme, tanto sobre o que projetava fazer como a lista de dificuldades que implicaria aquela proposta. Interessado em investir num “cinema menos convencional e mais inquieto esteticamente”<sup>179</sup>, Avellar assume produzir e dar visibilidade a empreitada do amigo e cineasta. Depois de 15 anos, *Santo Forte* seria seu segundo filme lançado comercialmente nos cinemas. Neste filme, Coutinho tomaria por base uma radicalidade metodológica: a aposta irrestrita na fala das pessoas, na palavra filmada. Depurando os elementos éticos e estéticos de seus filmes anteriores, Coutinho se concentraria no que entendia como fundamental: o encontro, a fala e a transformação dos personagens. Após ter coordenado uma pesquisa sobre identidade brasileira para uma série na TV Educativa (RJ), que não foi concluída, Coutinho percebeu que falar sobre suas experiências religiosas deixavam as pessoas mais à vontade que quaisquer outros temas, pois a relação com sagrado vinha impregnada no dia a dia das pessoas ordinárias. Viu nesse eixo central da religião um acesso privilegiado à fala e ao cotidiano das pessoas, sendo esse seu desejo de fazer documental naquele momento. A religião, como conteúdo, perpassa de diferentes maneiras a obra de Coutinho, mas será trabalhada com radicalidade ética e minimalismo estético em *Santo Forte*. A partir do contato com a pesquisa da antropóloga

<sup>177</sup> Link para assistir ao filme: <https://www.youtube.com/watch?v=CsoHSrxtjvo>

<sup>178</sup> LINS, C. p. 97, 2004.

<sup>179</sup> *Ibidem*.

Patrícia Birman, sobre trajetórias religiosas populares na favela Vila Parque da Cidade<sup>180</sup>, Coutinho encontra tanto a riqueza material e subjetiva<sup>181</sup> que necessita como a definição da proposta metodológica de filmar numa “locação única”. Tal concentração geográfica o livraria do perigo na busca de uma (suposta) totalidade sobre o discurso religioso no Brasil, buscando focar mais no ato da palavra encarnada no cotidiano, como um índice de acesso à temática e à fala do outro. Coutinho se depara com um mosaico de crenças em diferentes registros: trajetórias e eventos singulares, rituais e experiências que convivem com as bênçãos e decepções das religiões. O filme propõe uma perspectiva contrária às abordagens do tema pelos documentários clássicos, onde comumente retratam a relação com a religião como um processo de alienação social, o ópio do povo. Haverá em *Santo Forte* uma aposta no encontro com pessoas e seu imaginário<sup>182</sup> religioso, na forma como esse se veicula pela narração de suas histórias singulares. O que teriam a falar para além da doutrina, aqueles que creem? Com a proliferação das entrevistas, talk-shows e enquetes de rua como a referência das “imagens do real” reproduzidas pela TV, o território único livraria Coutinho da ideia de uma totalidade verificável, de ter que fazer uma cobertura nacional sobre o tema. É só com o advento do vídeo como suporte que Coutinho poderia realizar sua intuição materialista de apostar no acontecimento da fala, na captação paciente do transcorrer de uma conversa, pois assim filmaria até mais de 1 hora sem interrupções, acreditando que este é neste *dispositivo*, mais do que no tema, que seu documentário poderia se realizar. Tendo início em outubro de 1997, precisamente no dia em que o papa João Paulo II celebra uma missa para milhares de brasileiros no aterro do Flamengo, Coutinho vai a procura de pessoas que saibam contar histórias, que tenham fé no que dizem. A seleção das personagens se dão por relatórios escritos, conversas com pesquisadores e imagens prévias realizadas pela equipe, pois o que se vê no filme é o primeiro contato de Coutinho com estas pessoas, como se fosse este “frescor do primeiro encontro”<sup>183</sup> que pudesse garantir um momento único, incorporando todo o aleatório que viesse a acontecer ou ser dito por ambas as partes. Em *Santo Forte*, este rigor nas escolhas técnicas e estéticas junto ao risco da não garantia destes depoimentos – que se configurará em seus filmes seguintes como um *dispositivo* de filmagem -, mais que um conhecimento sobre a temática da religião, reposiciona as condições de invenção que ele credita ao cinema documentário, como de sua opção ética pela conversa e pelas pessoas ordinárias. Frente a um tema tão amplo e enraizado em nossa cultura como a religião, como não ser clichê? Como filmar diferente de como a TV mostra? Diante da sobre-exposição televisiva da entrevista e das reportagens de opinião, como reanimar a força de um corpo falando, de uma palavra filmada?

---

<sup>180</sup> Localizada no bairro da Gávea, zona sul do Rio de Janeiro.

<sup>181</sup> Outro ponto crucial nessa definição é o contato com as entrevistas que a antropóloga Patrícia Guimarães, na época assistente de Patrícia Birman, fazia na região para sua tese de doutorado.

<sup>182</sup> “O documentário tem que deixar as coisas abertas para que o público pense. E portanto, eu não estou à procura da verdade, eu estou à procura do imaginário das pessoas” [Entrevista com Eduardo Coutinho, *Fé na Lucidez* in: *Eduardo Coutinho*. OHATA, M. (org.), p.238, 2013]

<sup>183</sup> *Idem*, p. 103, 2004.

SANTO FORTE. Após lermos o título do filme, branco no preto em letras garrafais, segue-se uma curta imagem parada de um homem e uma mulher levemente abraçados, lado a lado na porta de casa. Ainda na imagem, começamos a ouvir uma voz masculina dizendo “Aí teve uma vez a noite que ela acordou...”, e já vemos um homem sentado no sofá da sala de casa, iniciando o relato de um caso de incorporação espírita que lhe sucedeu junto a esposa. Tudo o que surge nesta cena está nessa imagem em plano fixo, nas palavras deste homem que fala para a câmera. Nos diz da vez que sua mulher acordou no meio da noite e incorporou um de seus guias, uma pombagira (corte rápido para uma pequena estátua da entidade), que se chamava Maria Navalha. Com as sobrancelhas expressivas, ele segue falando que a pombagira o ameaçou de morte, que sua mulher não deixava ela levá-lo porque era boba, perguntando se quer que ela carregue um braço ou uma perna dele. O homem tenta conversar com Maria Navalha, a questiona porque iria matá-lo, já que ele não faz nada de errado, “vai me tirar um órgão meu assim por quê?” encena o homem. Quando era meia-noite e pouca o guia foi embora, sua esposa acorda com dores no corpo. “É você? Não...agora sou eu”, explica ele, dizendo que agora sua esposa estava consciente. Ele questiona em seguida se ela tinha “problemas de espiritismo” e por quê nunca teria dito para ele, pois um guia dela desceu e o ameaçou. Ele explica que ela deveria procurar um centro espírita para ver essas questões, pois isso poderia até acabar a relação deles.

Ainda em seu relato, ele afirma que estes episódios voltariam a acontecer, quase que diariamente, e o que lhe ajudou foi a quando a “vovó” (de terreiro, e vemos a mesma operação de mostrar uma pequena estátua da representação) de sua esposa “desceu” e explicou tudo que tava acontecendo. A vovó disse a ele que tinha que levá-la no centro para fazer “a limpeza”, se não ela iria “morrer louca”. Corte seco na imagem, para uma cena de alguns segundo do quarto do casal, uma imagem fixa do cômodo vazio. Ele diz que a vovó o impeliu a levantar, que “faz a limpeza” nele, e depois faz a limpeza nela. Coutinho pergunta “fez limpeza como?”, aí ele mostra falando

“assim”, enquanto desliza as mãos nos antebraços; aí Coutinho fala “o passo..” e ele confirma. Diz que a vovó jogou um pouco de fumaça, fez ele beber um pouco de vinho com ela. O homem pede para a vovó “dar uma limpeza nela”, seguida da confirmação “não..nela é essencial”, e que depois de realizar o serviço a vovó conclui “agora eu vou, meu filho”. Diante de uma pequena hesitação no relato do homem, que até então ainda não se sabe quem é, Coutinho intervém um pouco confuso, questionando se o “ela deu uma limpeza nela” era como se tivessem três pessoas no momento, que a mulher era o “cavalo” do espírito da vovó. O homem acompanha a voz rouca do Coutinho confirmando com a sentença “isso...vou fazer uma limpeza no meu cavalo, que meu cavalo tava muito carregado”. A vovó vai embora, e em seguida sua esposa acorda, perguntando o que havia ocorrido. De maneira prosaica, o homem então conclui seu relato “aí eu disse, 'calma, sua vovó desceu, explicou o que tá acontecendo com você. Mas amanhã eu te falo, porque tá muito tarde e eu tenho que acordar amanhã”. Corta, fim de cena, tela preta.

RIO DE JANEIRO, 5 DE OUTUBRO DE 1997. Imagens aéreas, realizadas para a televisão, mostram uma multidão que acompanha uma missa celebrada pelo papa João Paulo II, no aterro do Flamengo. Com sua voz fraca o papa abre os trabalhos da cerimônia, convocando os fiéis à congregar, a pedir perdão por todos os pecados. A imagem de uma câmera posicionada ainda mais nas alturas, quase como um “olhar de Deus” vindo dos céus, nos dimensiona a volumosa legião de pessoas que ali se fazem presentes. Seguem-se imagens aéreas de uma favela, junto ao som da reza coletiva que agora ganha destaque, “por minha culpa, por minha máxima culpa...”. Corta.

Agora já vemos Coutinho de costas, em primeiro plano, junto à sua equipe de filmagem, subindo e descendo as estreitas e largas passagens de uma favela, carregando toda uma aparelhagem cinematográfica em fila indiana. Uma primeira proposta do documentário seria verificar a repercussão da visita do papa junto aos moradores da favela Vila Parque da Cidade. O objetivo era ir atrás e filmar quem estivesse assistindo à missa pela televisão, estando ou não no escopo das pesquisas prévias para o filme<sup>184</sup>. Junto com a equipe está Vera, ex-agente comunitária de saúde e

---

<sup>184</sup> “Em seguida a equipe de quatro pesquisadores – Patrícia Guimarães, Cristiana Grumbach, Daniel Coutinho [filho do cineasta] e Vera Dutra dos Santos, uma moradora da comunidade – retomou o trabalho por mais três semanas,

moradora há 34 anos da Vila, que nos informa sobre a localização e sua população de aproximadamente mil e quinhentos moradores. Ela diz que foi a “porta de entrada” para que o filme acontecesse, sendo uma espécie de guia a conduzir Coutinho e equipe em direção as pessoas da comunidade, para encontrá-las e conversar sobre a visita papal. Vemos mais imagens da equipe conversando, discutindo, andando.

Chegam numa casa, onde temos um primeiro contato com Seu Braulino. Ele está na sala de casa, gravando a missa de recordação. Diz que se considera católico, mas que também tem um pouco de espiritismo e umbanda. O filme segue com imagens de outras pessoas em suas casas, também acompanhando a cerimônia pela TV: vamos no olhar da câmera, a partir de espiadas por brechas os quartos. Com movimentos econômicos, a câmera desliza em um homem até chegar em seu rosto: ele está de frente a tela cantando junto com Roberto Carlos, que se apresenta no palco do papa. Na sala de sua casa, Heloisa conta que é espírita, mas que na abertura de seu terreiro “reza o pai nosso, a ave maria”. Em outro quarto conhecemos Vanilda, que afirma ser apostólica romana e que fez um pedido diretamente a Deus - ali mesmo enquanto assiste o papa na TV -, clama por um milagre, que este lhe desse um filho. Voltamos às imagens da equipe, carregando equipamentos e descendo vielas estreitas: seguem à procura de pessoas e palavras, bons narradores e histórias de experiências religiosas; numa certa urgência, mas sem saber muito bem o que vão encontrar, como se presenciássemos em vídeo uma peregrinação profana em busca do sagrado.

Um homem desconhecido que conta histórias de incorporações espíritas nos propõe imagens impressionantes, conversando com Coutinho, sentado no sofá de sua casa. Milhões de pessoas quarando o dia todo no sol para ver e ouvir as palavras arrastadas, e sem mais tanta energia, do sumo pontífice. Na etimologia da palavra, pontífice quer dizer “construtor de pontes”. Uma equipe cinematográfica que vai de encontro a pessoas comuns num local específico, abordam elas em suas casas, querem propor um dedo de prosa. As pequenas percepções cotidianas do religioso que vão surgindo destas pessoas parecem ter mais sabor do que ficar o dia todo naquele sol escaldante,

---

entrevistando um pouco mais de 40 moradores” (LINS, C. p. 102, 2004)

presenciando a missa espetacular celebrada por João Paulo II. A televisão faz a ponte com aqueles que acompanham de longe a cerimônia papal. Esses dez minutos iniciais do filme - espécie de prólogo que antecede a sequência de personagens e relatos únicos que teremos contato -, nos fornecem alguns tons mundanos e espetaculares que atravessam as crenças e a sua produção de imaginários, começa a expor as negociações que são tecidas junto ao invisível, ao divino.

Há um sincretismo evidenciado nas experiências relatadas que mostram como a relação com o sagrado é permeada de mundo, impura e carnal, andando entrelaçada aos impasses do cotidiano. Aqui, as interferências do sobrenatural na existência das pessoas são vivenciadas numa dimensão profana e corpórea. O fato, por exemplo, do homem que inicia o filme - que logo saberemos se chama André -, não explicar a incorporação de espírito para sua esposa por precisar acordar cedo no outro dia; ou no relato de Carla, quando fala com certo humor das “surras” que já levou de seu santo, dizendo que não visita mais os centros de umbanda para não passar vergonha, pois chegava toda bem arrumada e saía “toda bagunçada”. Carla diz que até dentro de casa já levou estas surras, “aqui nessa sala”, e que quando acontecia “voava” de um canto para o outro, para o espanto de Coutinho que também está presenciando esta história pela primeira vez, assim como nós. Na sequência de sua fala vemos uma breve imagem da sala vazia, expondo tanto a concretude destes episódios místicos, como a impossibilidade do cinema em acessar o mistério da religião<sup>185</sup>.

As pesquisas anteriores ao filme, junto as pessoas que viriam a se tornar personagens, servem como um mínimo necessário para despertar em Coutinho a vontade de encontrá-las e ouvir suas histórias, provocá-las. Há um rigor em seu método de só encontrar com estas pessoas no momento da filmagem, pois “é um acontecimento único, não houve antes nem há depois”<sup>186</sup>. Esta ênfase na imanência do encontro, já presente em seus filmes anteriores, ganha dimensões quase místicas em *Santo Forte*, “Não me importa que isso pareça metafísico. Tenho de acreditar nisso para ter vontade de filmar”<sup>187</sup>. Diferente de *Boca do Lixo*, que já se valia da incerteza como substância

---

<sup>185</sup> “O mistério da religião está naquele vazio. Eu tenho que mostrar a impossibilidade do cinema de mostrar aquele mistério” [Entrevista com Eduardo Coutinho, *Fé na Lucidez* in: Eduardo Coutinho. OHATA, M. (org.), p.240, 2013].

<sup>186</sup> Idem, p. 232, 2013.

<sup>187</sup> Ibidem.

metodológica, combinou-se um dia para a conversa acontecer e um cachê a ser pago, para que houvesse um compromisso entre ambas as partes. Interessa-o filmar o encontro de corpos que entoam e gesticulam com palavras, captar o fluxo singular deste território compartilhado.

André, agora apresentado no filme, nos conta outra história: diz que sua mulher no meio da noite, ainda sonâmbula, recebe o espírito de sua mãe. Ele duvida, diz que não sabe quem é, mas depois de alguns segundos e insistências do espírito ele a reconhece, por um gesto maternal que o corpo de sua mulher realiza. Essa transfiguração do corpo de sua mulher pelo gesto aciona sua memória afetiva. Em certo momento, logo depois de reconhecer o espírito da mãe no corpo de sua mulher, André menciona outro gesto característico que a identificaria: uma mão colocada na garganta por causa de uma tosse crônica. O surpreendente da cena é que neste exato momento, em meio ao som ambiente que permeia a cena, ouvimos alguém tossir, quase como um “milagre encenado”.

Não parece do intento de Coutinho aderir ao imaginário do outro de maneira irrestrita, mas tentar compreender as suas razões sem julgá-las<sup>188</sup> de antemão. Tenta criar um espaço “vazio” frente a seus personagens, a ser preenchido pelas histórias do outro, procurando não valorar o que está sendo dito em nome de algum objetivo, pois tudo mereceria igual atenção, tal qual nos lembra Walter Benjamin, sobre o papel do *cronista*<sup>189</sup> da história, que ao narrar os acontecimentos considera todo e qualquer detalhe com igual valor de potência. A câmera permanece parada durante as conversas, que duram de 40 minutos a 1 hora, fornece tempo para que as pessoas formulem suas ideias, incorporando silêncios, desditos e hesitações; não se esquivava das modulações corporais que acompanham os relatos dos personagens, as acolhe na montagem do filme. Um estética mínima que trabalha em favor de sua radicalidade ética. “A poesia vem dos personagens, não da filmagem. Esta tem que ser bruta”<sup>190</sup>.

---

<sup>188</sup> “Eu quero dar as pessoas o melhor delas mesmo. Assim como eu, durante o filme, nas conversas, dou o melhor de mim mesmo. (...) E o melhor de mim começa pelo seguinte: não julgá-las” [Entrevista com Eduardo Coutinho, *Fé na Lucidez* in: Eduardo Coutinho. OHATA, M. (org.), p.237-38]

<sup>189</sup> “O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido pela história” (BENJAMIN, W. *Sobre o conceito de história*. p. 242, 2012)

<sup>190</sup> Eduardo Coutinho, em entrevista para a Folha de S. Paulo, em 1999. (ARAÚJO, I. ; COUTO, J. G. *A cultura do*



É como se ouvíssemos ecos do narrador benjaminiano, quando Coutinho instiga seus personagens para que estes falem de suas experiências, façam ali no acontecimento da cena uma versão imprevista de si. Como uma espécie de *conselheiro* que, menos do que responder as perguntas, faz “uma sugestão sobre a continuação de uma história que está se desenrolando”<sup>191</sup>, Coutinho perscruta nos detalhes destas pequenas histórias uma potência de interrupção, de abrir novas imagens na cronologia linear dos discursos sobre o mundo.

Aqui podemos tecer uma aproximação com relação entre as produções subjetivas a partir do dispositivo da câmera às discussões animadas anteriormente no trabalho pelo pensamento de Giorgio Agamben, quando compreende o contemporâneo a partir dos viventes e seus dispositivos. Se para Agamben, os dispositivos podem produzir estágios de dessubjetivação e anestesia do campo do político, seria talvez por um gesto de fratura no usos dos dispositivos em que podemos vislumbrar e abrir pistas para o desmonte de suas operações estratégicas de dominação e institucionalização. Posto isso, é nessa busca de certa *poética no prosaico*<sup>192</sup> dos encontros com as pessoas, que podemos traçar um duplo registro de problematização advindo do cinema do Coutinho para o contemporâneo: no aspecto de *fratura*<sup>193</sup> da verdade pela força performática na contação de uma história, subvertendo a necessidade de investigação do real como prova<sup>194</sup>; e no deslocamento da figuração do outro como representação alienada, deixando prevalecer o caráter de surpresa e ambiguidade que residiriam na singularidade subjetiva daquele que narra.

Nesse sentido, se torna improvável que saíamos ilesos ao ouvir as histórias com ares místicos contadas por dona Thereza. De sete em sete dias ela coloca “café amargoso” para “sua velha”, que diz ser o espírito de vovó Cambina. Thereza criou seis filhos sozinha, nunca teve luxo, diz que o marido não prestava, bebia muito e dificultava a vida. Ela começa a conversa respondendo

---

transe in: Eduardo Coutinho. OHATA, M. (org.), p.234, 2013)

<sup>191</sup> BENJAMIN, W. *O narrador*. p. 216, 2012.

<sup>192</sup> “Tratar o prosaico poeticamente e do poético prosaicamente” (*A cultura do transe* in: Eduardo Coutinho. OHATA, M. (org.), p.234, 2013)

<sup>193</sup> Aqui pontuamos uma possível conexão com conceitos de “fratura” e “gesto” propostos por Giorgio Agamben, brevemente apresentados no tópico “*Entrever pelas sombras: um gesto singular*” neste mesmo trabalho. (página 22)

<sup>194</sup> “Uma poética que depende do saber contar” pois para Coutinho, se é bem contado, aquilo passa a ser verdade pois a “verdade não é investigável”. (ARAÚJO, I. ; COUTO, J. G. *A cultura do transe* in: Eduardo Coutinho. OHATA, M. (org.), p.234, 2013]

timidamente a Coutinho, mas aos poucos se engaja em sua contação, segue enfileirando suas experiências e visões sobrenaturais nas mais prosaicas situações. Como quando sua amiga, enquanto ela ajeitava uma flores em casa, lhe põe uma cara de espanto: diz que não tinha mais visto a dona Thereza, mas sim a aparição de uma rainha. Ela atribui essa dura dívida que carrega às maldades de sua antiga vida de rainha, que em outros tempos as rainhas mandavam bater e matar. Diz que gosta de música, adora ouvir Beethoven, fala que também viveu no tempo dele. “Lá na Alemanha?” indaga surpreso Coutinho. “Eu sou analfabeta, não sei ler e gosto de Beethoven. Você acha que é possível isso?”. Pede uma pausa para dar uma pitada no cigarro, oferece um café enquanto se levanta, olha para além da câmera, pergunta quem da equipe aceita um.

Durante as conversas filmadas que vão desenhando o filme, mostra-se várias vezes a equipe no próprio ato da gravação, expondo que há uma espécie de cumplicidade com o acontecimento: são dois lados, o filme parte de algum acordo entre quem filma e quem é filmado. Comumente busca-se omitir dos filmes o seu fazimento, aspecto ligado aos ideais de ilusão e completude das histórias e ficções. É com Lidia que vemos uma operação interessante no que diz respeito à estas negociações materiais com o outro que reconfiguram o campo da ilusão fílmica. Após seu relato vemos uma componente da equipe oferecendo um cachê simbólico pela participação no filme. Num primeiro momento ela, que se afirma evangélica, recusa o dinheiro, pois está “transmitindo a palavra de Deus” e não quer receber pra isso. Depois da assistente dizer que está no contrato e que todos vão receber, ela pega o dinheiro, perguntando quando e onde o filme vai passar, que está curiosa para assistir.

Expor tanto a equipe em ação como as negociações com os entrevistados, faz surgir em cena a “cozinha” do cinema, lançando uma luz sobre o escondido lugar dos bastidores. Este movimento também mexe com uma ideia de (suposta) verossimilhança do real que habita o cinema documentário, mostrando com essas escolhas que o que vemos em frente a câmera não deixa de sofrer interferências durante a sua fabricação. Incorporar a dúvida e apostar nestas imagens, apesar de tudo, partem de uma precária ambivalência que a própria imagem comportaria, quase como as

experiências religiosas que ouvimos no filme: uma mistura terrena de fé e afeto, onde a força de narração destes relatos filmados atingem nossas certezas, ataçam nosso próprio imaginário. Em que medida também seríamos cúmplices destes encontros? Como presenciá-los em filme sem exigir mais do que mostram?

Exibimos *Santo Forte* numa atividade junto a estudantes e professores do curso de psicologia da UFF, como atividade no percurso da pesquisa, com o intuito de conversar sobre os efeitos e impactos provocados pelo filme. Dentre os aspectos que chamaram a atenção, estava essa espécie de “materialidade espiritual” a qual o filme reiteradas vezes nos convoca: é na ambiência prosaica de uma conversa na sala de casa, que somos acometidos pela força de narração em histórias e palavras fantásticas, experiências estas que convivem com a precariedade das relações íntimas e familiares, cotidianas. Outro ponto interessante que chamou a atenção diz respeito a esta dimensão *fabulatória*<sup>195</sup> do real que emerge nos relatos dos personagens em cena. O que interessa Coutinho é a construção imaginária das pessoas e o *gesto criativo*<sup>196</sup> da verdade narrativa destas, cuja ficcionalidade acaba por ser mais reveladora do personagem do que a sua adequação a alguma “verdade” de seu cotidiano. Quando, por exemplo, se vê imagens de pequenas estátuas das entidades, no momento que estas surgem na fala de alguns entrevistados, as confrontamos com as palavras que ouvimos.

As representações formais dos guias são tensionadas pela expansão do pensamento nas experiências faladas, jogando com os imaginários que se formulam para além das figurações representativas, pois estas não conseguiriam legendar o amplo escopo da experiência vivenciada. Como acreditar nisso? E se não acredito, como lido com estas experiências? Uma das professoras presentes, após a exibição do filme, expôs seu dilema de se considerar cética em relação às crenças

---

<sup>195</sup> Conceito proposto por Henri Bergson e retomado por Gilles Deleuze em *A imagem-tempo* (para falar dos documentários de Jean Rouch e Pierre Perrault), que extrai deste conceito um entendimento específico que gostaríamos de apontar com o termo: “esse movimento de transformação que ocorre com um personagem real ao se narrar, ao ‘ficcionar’, ao ser capturado pela câmera ‘em flagrante delito de legendar’” (LINS, C. p. 120, 2004)

<sup>196</sup> “Não apenas negando a questão da ‘verdade absoluta’(...) mas indo além, ao tirar a questão do desvelamento do artifício e não apenas pensar a ‘verdade’ do cinema, mas pensar a ‘verdade’ narrativa como gesto criativo e propositivo daqueles personagens(...)” (BRAGANÇA, F. *Santo Forte - o rosto, a brecha caótica do cinema e a insurreição libertária da enunciação*, In: Eduardo Coutinho. OHATA, M. (org.), p.542, 2013)

religiosas mas, ao mesmo tempo, não conseguir passar indiferente pelo retalho de crenças que sobrevoa todo o filme. Ela fala que não sabe como resolvê-lo, prefere seguir carregando suas questões.

No filme nos deparamos com uma única pessoa que também se define cética, como ateia. Enquanto estava na cozinha com Dona Thereza, no momento que ela está preparando o café prometido, Coutinho conhece sua filha. Pergunta se ela tem alguma crença, e esta diz não crer em nenhum deus. Coutinho se espanta, é a única pessoa sem alguma crença específica que encontra na sua empreitada na Via Parque da Cidade. Questiona se acredita em algo, e ela diz “acredito nisso que tá aí, na natureza, o sol, o vento, o el niño, essa força ativa”. Depois vemos as duas já no quintal de casa, em meio ao varal de roupas, a filha em pé explicando para Coutinho que mesmo não acreditando já viu a mãe incorporando, que sabe que “tem uma energia ali”. Vemos, num segundo plano, Dona Thereza de costas fumando um cigarro. De repente ela se aproxima de Coutinho, quase ignorando sua a presença da câmera, avisando que tem outra história, “essa eu não contei!”. Discorre um evento extraordinário, de quando a irmã foi “levada” por uma entidade no meio de um banco, quando foi retirar uma grande quantia de dinheiro. Dona Thereza diz que teria sido avisada pela entidade que isto viria a acontecer. “Aqui tem uma legião de espíritos, é que não dá pra ver” diz Dona Thereza, abarcando num gesto aquela área do quintal de sua casa, em frente a câmera. Ao fim da cena, presenciamos uma imagem do mesmo quintal vazio, alguns segundos na suspensão dos panos estendidos no varal.

Pelos relatos que ouvimos, nenhuma das falas religiosas erigidas pelo filme surgem como fuga da realidade ou como desvio da concretude das questões do mundo, apenas sugestões narrativas. *Santo Forte* nos abre em sua investigação de mundo, no olhar da câmera, a potência do plano fixo, o insondável da presença de um rosto desconhecido na tela, um real que se enfeita de histórias mas permanece enquanto enigma. O cinema, e porque não também o rosto, é a “brecha do caos”, como nos sugere Felipe Bragança nessa bela imagem sobre o filme. As escolhas estéticas e éticas na condução do filme nada garantem, não bastam para resolvê-lo. Estar vivo e narrar, como

personagem ou como cineasta, é conduzido pelo filme como uma *espantada vigília* “que não se aceita domada, mapeada, pronta.(...) Um estado maravilhosamente banal e possível no menor dos gestos e não uma utopia monolítica e inalcançável”<sup>197</sup>

A última visita à Vila Parque da Cidade foi no dia de natal daquele presente ano. Vemos a equipe filmando Coutinho acorado junto a Carla, sentada no batente da porta de casa. Ele entrega uma foto dela realizada durante as filmagens, de presente. Um movimento que se aproxima do realizado em *Boca do Lixo*, mas agora não como aproximação, mas numa espécie de fechamento do contato aberto com as pessoas, uma lembrança parada. Na mesma noite, vemos em outra cena André e sua esposa na sala de casa, vendo juntos a foto que Coutinho entrega para ele. Ele diz que gostou, sua mulher fala que “tá parecendo gente”. Fala que comprou um disco de presente para a esposa, e ela fala que gosta da música 11, pois lembra eles. Colocam o disco pra tocar, na música 11, e timidamente cantam juntos.

Já próximos ao fim do filme, vemos Dona Thereza à noite, sentada fumando no quintal conversando com Coutinho. Fala que passou o dia todo preparando a ceia de natal para os patrões, explica suas receitas e a decoração do prato. Diz que nesta noite colocou vinho Moscatel para vovó Cambina, que ela “tá chique”, que não queria mais café. Em meio a conversa, pede licença para Coutinho, pois quer dar uma olhada nos netos que estão dormindo no quarto. O último plano do filme é como se acompanhássemos o olhar de Thereza: a câmera desliza levemente pelo quarto onde se vê duas crianças dormindo, ao som distante de uma balada radiofônica que compõe o ambiente. A câmera para num singelo altar que fica no cantinho do quarto na casa de Thereza, amontoado de pequenos objetos: um pires, uma tigela com um pouco de vinho, um rolo de filme fotográfico, um copo cheio e uma garrafa vazia de água, um vaso de planta, três pequenas estátuas, (talvez duas representando Nossa Senhora e uma da vovó Cambina), um tubo de Moscatel esvaziado e uma pequena pedra.

---

<sup>197</sup> Idem. p. 546, 2013.



### ***Jogo de cena*<sup>198</sup> ou a ficção do real entre a montagem e a emoção.**

De 1999 à 2005, período que compreende os filmes de *Santo Forte* a *O fim e o princípio*, se desenhou na obra de Coutinho um percurso, descontínuo mas rigoroso, de apuro metodológico sobre seu *dispositivo* documentário. A palavra *dispositivo*, nessa configuração, é um termo que Coutinho usava para se referir a seus procedimentos de filmagem. Em outros momentos ele chamou a isso de “prisão”, indicando as formas de abordagem de um determinado universo. Para o diretor, o crucial em um projeto de documentário é a criação de um dispositivo, e não o tema do filme ou a elaboração de um roteiro prévio. É o como filmar<sup>199</sup> que foi se colocando como a “mais violenta necessidade”<sup>200</sup> no seu trajeto documentário, sempre alimentado por pequenas rupturas e desdobramentos de suas apostas documentárias. Como pontua Jean-Claude Bernadet - diferentemente dos dispositivos anteriores que acompanharam os filmes de Coutinho, onde partia-se de uma premissa de deslocamento e busca das pessoas/personagens “in loco” -, há em *Jogo de cena* a passagem para um dispositivo “fortemente cêntrico”<sup>201</sup>, tendo como foco as múltiplas nuances de ficção e realidade que envolvem a contação de histórias para o olhar de uma câmera. Em 2006, como uma espécie de “teste de elenco”, foi realizado um convite público para mulheres quaisquer que tivessem histórias para contar, para a realização de um documentário. A posteriori, também foram convidadas algumas atrizes para (re)encenar os relatos

<sup>198</sup> Link para assistir ao filme: <https://www.youtube.com/watch?v=RUasyqVhOuw>

<sup>199</sup> Culminando numa radicalidade metodológica em *O fim e o princípio*, onde a inexistência de um argumento fílmico é a própria motivação do deslocamento da equipe para um território na busca de pessoas.

<sup>200</sup> Termo cunhado por Jean-Louis Comolli, em seu texto “Sob o risco do real” (p. 169, 2008)

<sup>201</sup> “Simplesmente constato que, de *Cabra marcado para morrer* a *Jogo de cena*, Coutinho passou de um dispositivo acêntrico (não no sentido de excêntrico, mas no de: desprovido de centro), baseado no deslocamento, para um dispositivo fortemente cêntrico” (BERNADET, J. *Jogo de cena*. In: OHATA, M. (org.). Eduardo Coutinho. p.631, 2013)

previamente selecionados, sendo estas atrizes conhecidas ou não. Pelo filme, saberemos apenas da primeira parte desta metodologia. Aqui, o lócus da cena onde ocorrerão as conversas não será uma dada comunidade estabelecida de pessoas ou um território geográfico circunscrito, mas o palco de um teatro vazio. Como um ensaio fílmico, *Jogo de cena* compõe-se na *tensão entre construção e expressão*<sup>202</sup>, utilizando-se da própria estrutura narrativa para evidenciar sua carga dramática. No ensaísmo há uma ênfase na forma, que é de onde faz surgir os procedimentos reflexivos da matéria fílmica. O pensamento do filme sobre si próprio estará na imanência da montagem, uma espécie de “forma que pensa”, como expressa Jean-Luc Godard sobre o filme-ensaio. *Jogo de cena* aprofunda o debate das relações documentais entre o *efeito-câmera*<sup>203</sup> proveniente dos artifícios cinematográficos junto a certa *estética performativa*<sup>204</sup> na busca das personagens - tensionamento este já trabalhado por seu dispositivo documentário, mas que neste filme ganha novas espessuras. Importante salientar que todo esse denso jogo reflexivo não se desvincula do plano afetivo que habita as imagens, pois o filme não acontece “sem a sedução emocional do espectador”<sup>205</sup>. Como as imagens (re)tratam as emoções? Estão no corpo, no mundo, são provocadas pelos dispositivos? Diante de toda sorte de programas televisivos que sustentam o espetáculo de “eus já acabados” - das saturadas formas de entrevista e reportagens de opinião às exposições da intimidade sob as variadas capturas subjetivas dos *reality shows* -, é sugerido que nos sintamos contemplados afetivamente pela “eloquência do confessional midiático”<sup>206</sup>. Por quais caminhos nos emocionamos? O filme, ao situar a cena da fala como um jogo aberto, se desloca da busca de uma estável “verdade sobre si” que o outro revelaria, escovando à contrapelo o real de uma história ao privilegiar a “opacidade e a tensão entre as subjetividades e seus horizontes ficcionais”<sup>207</sup>. Essa transgressão que desprivatiza a esfera do íntimo, realça o momento do corpo que fala, que gesticula, que entona e que desconcerta e que, porquê não, emociona. *Jogo de cena* é um “filme lacrimoso”<sup>208</sup>: dramas íntimos, perdas familiares, decepções amorosas, casos engraçados, lutos superados, relações irresolutas, sonhos balsâmicos que fazem a vida seguir. O que moveu aquelas mulheres a se direcionarem para um teste de documentário, para contar uma história tão particular? Onde estão as atrizes para além da representação? Em *Jogo de cena*, Coutinho, com ajuda da montadora Jordana Berg, tece sua narrativa em cima do coro destas múltiplas vozes femininas, sem se importar com quem seria a “dona” de cada história, decidindo ocupar o palco de um teatro vazio para

---

<sup>202</sup> XAVIER, I. *Jogo de cena e as outras cenas*. In: OHATA, M. (org.). Eduardo Coutinho. p.604, 2013)

<sup>203</sup> Na sociedade do espetáculo, o *efeito-câmera* seria “aquela instância do olhar que estrutura um campo do visível e lhe confere uma dimensão de cena cujo desdobramento é se fazer imagem pública.” Não se furtando deste efeito de interferência sobre a performatividade daquele que fala para câmera, certo documentário brasileiro contemporâneo tem buscado “novas alternativas para lidar com o efeito câmera e direcioná-lo para a construção de personagens sem os constrangimentos trazidos pelo protocolo do espetáculo e seu voyeurismo (...)” (Idem, p. 606-07, 2013)

<sup>204</sup> “(...) tem como horizonte a apresentação de um sujeito como foco de um estilo (...) recuperam na conversa um sentido de autoconstrução que tem sua dimensão estética” (FELDMAN, I. *Na contramão do confessional*, in: MINGLORIN, C. Ensaio sobre o real. p. 156, 2010)

<sup>205</sup> Idem, p. 149.

<sup>206</sup> Ver Fernanda Bruno, “Jogo de Cena” (2007) in: *Máquinas de ver, modos de ser: vigilância, tecnologia e subjetividade*, p. 83, 2013)

<sup>207</sup> FELDMAN, I. p. 161, 2010.

<sup>208</sup> BRAGANÇA, F. *(Re)Viver a Vida*. Disponível Em: <http://www.revistacinetica.com.br/jogodecenafelipe.htm> Acesso em: 25 junho 2015.

confrontar-se com “o drama microscópico” do rosto, esse momento de verdade que só acontece e é exclusivo do cinema<sup>209</sup>. O que nos faz crer, ou duvidar, ou nos engajar naquilo que vemos e ouvimos? Como a cena nos convoca ao jogo?

\*

“CONVITE – Se você é mulher com mais de 18 anos, moradora do Rio de Janeiro, tem histórias pra contar e quer participar de um teste para um filme documentário, procure-nos.” Assim estava nos classificados de um jornal carioca em 2006, e assim nos aparece na imagem, que serve como plano inicial do filme. Única referência que teremos antes de encontrar essas mulheres. Esse “procure-nos” ao fim do convite é intrigante, por mais banal que pareça. Em seus filmes, Coutinho sempre foi de encontro a seus personagens, a partir de um certo rigor metodológico que envolvia deslocamento territorial e curiosidade por estes “narradores de si mesmos”<sup>210</sup>. Aqui, parte-se de uma premissa de que estas mulheres sentir-se-iam dispostas a ir de encontro a alguém e de contar suas histórias. O que as move para este encontro? Antes de aparecer enquanto uma questão a ser respondida pelo filme, será apenas mais um dos elementos que nos permanecerão turvos ao longo da projeção.

Sons de passos no escuro da tela, um corpo de uma mulher surgindo numa escada em espiral começa a iluminar-se, ao brotar do fundo de um teatro. No palco, uma equipe de cinema está toda montada para filmar aquele encontro, presenciar aquela história. A câmera aponta para o sentido da plateia. Ainda no palco, entre a câmera e a plateia, uma cadeira a ser preenchida. Atrás dela, vemos todas as cadeiras restantes do teatro que permanecerão vazias. Este é o cenário do jogo.

A primeira personagem chega ao palco, dá boa tarde, senta na cadeira e inicia sua história. Fala do sonho que a acompanhou de ser atriz e do caminho que trilhou, e de como teve que ralar e esperar para realizá-lo. Hoje é atriz e atua junto ao grupo Nós do Morro. A personagem que está

---

<sup>209</sup> XAVIER, I. p. 613, 2010.

<sup>210</sup> “(...) O toque de Coutinho é buscar o que os personagens evidenciam de singular, e não pelo que representam ou ilustram na escala social. Resulta um movimento afirmativo na voz e performance de 'narradores de si mesmos' empenhados em sua autoconstrução como personagens que moldam um estilo.” (Idem. p. 608)



encenando no momento, é a Joana (Medeia) da peça *A Gota D'água*<sup>211</sup>. A Medeia, na mitologia grega, e na peça, assassina os próprios filhos envenenados, para que estes não venham a morrer de sofrimento pelo mundo. A pedido de Coutinho ela “encena” sua última fala da peça, seu discurso sob a morte de seus filhos. Fala todo o texto, e antes de desaparecer do filme conclui sua cena “daí eu saio e volto morta”. Diante da já sabida importância dada por Coutinho para os primeiros minutos de seus filmes - sejam pelas descrições do método ou pelo impacto estético de uma cena -, que relação haveria desta personagem com o restante do filme?

A próxima personagem que aparece nos conta que é espírita. É a partir de um sonho que ela recebe o sinal de que terá que assumir uma responsabilidade, mas que acorda com uma sensação ruim. Ela então se vê grávida de seu segundo filho, mas planeja e deseja sua vinda. Diz que no dia do nascimento, no momento do parto, seu “bebê” sofre complicações severas e naquele dia mesmo “desencarna”. Durante a noite, ela tem um sonho e uma visão, de que estava num hospital junto com uma criança de 11 anos, muito debilitada. Remete este episódio ao fato de que se seu “bebê” continuasse vivo seria um sofrimento, tanto para ela quanto para ele. Durante seu relato, há uma frase passaria despercebida, mas que se tornará emblemática em relação ao jogo que o filme nos propõe: “Eu saí um pouco do foco do casamento”, é onde há um corte na montagem, ocorrendo a transição entre o corpo de uma mulher que foi contar sua história para um teste de filme documentário, e o de uma atriz que continua essa história. Vemos agora em cena Andréa Beltrão, ela repete a frase dita e faz seguir o relato. Ficamos nós, também, levemente desfocados.

Percebe-se a diferença de tom na encenação da atriz - talvez uma pausa silenciosa que não vimos na sua correlata -, uma outra arquitetura de voz que vai se apresentando sob o manto da

---

<sup>211</sup> Peça de autoria de Chico Buarque e Paulo Pontes, escrita em 1975, baseada numa adaptação de Vianinha da encenação grega de Eurípedes sob o mito da Medeia. “*Dividida em dois atos, A Gota d'Água espelha uma tragédia urbana, banal nos grandes centros, nas favelas do Rio de Janeiro, onde está ambientada; os sets retratam um botequim, local de encontro dos homens e, ao lado, o set das lavadeiras, onde as personagens femininas conversam. No set da oficina, está o velho Egeu, e onde passam alguns amigos. Retrata as dificuldades vividas por moradores de um conjunto habitacional, a Vila do Meio-Dia, que na verdade são o pano-de-fundo para o drama vivido por Joana e Jasão que, tal como na peça original, larga a mulher para casar-se com Alma, filha do rico Creonte. Sem suportar o abandono, e para vingar-se, Joana mata os dois filhos e suicida-se. Na cena final, os corpos são depositados aos pés de Jasão, durante a festa do seu casamento.*” (fonte, wikipedia: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Gota\\_d'%C3%81gua](https://pt.wikipedia.org/wiki/Gota_d'%C3%81gua))

mesma história. É o discurso que faz a costura e nos mantém acesos nas passagens pelos diferentes registros da representação. Em um dos momentos que a atriz encena o relato que lhe foi endereçada, ainda ao falar sobre os desdobramentos da morte prematura do filho, ela se emociona e chora. Interessante perceber que a própria “dona da história”, quando a relata para Coutinho, não chega a verter lágrimas. Quando Coutinho e Andréa estão conversando sobre a atuação, ela fala de sua relação com o texto da mulher, diz que não conseguia “*passar o texto*” sem se emocionar. Para fazer o filme, ela fala que até tentou segurar, mas que não suporta contar aquilo e não chorar. Tenta se explicar, diz que talvez seja porque não acredita em nada, que para ela é “morreu, morreu”, e para alguém que possua alguma crença possa se tornar mais fácil este momento. Admite ainda que teria que ensaiar muito para poder alcançar a “serenidade” da fala da mulher. A história encenada parece incidir diretamente sobre a representação da atriz e mexer com sua percepção de mundo. Os relatos e as cenas dessas duas mulheres também nos tocam e movem nossa atenção, suas distâncias nos aproximam. O jogo das encenações segue desfolhando suas camadas.

Walter Benjamin, em um de seus luminosos aforismos, nos diz que o “jogo, como qualquer outra paixão, dá-se a conhecer pelo modo como a centelha, no plano do corpo, salta de um centro para o outro, mobilizando ora este, ora aquele órgão, concentrando e circunscrevendo nele toda a existência”<sup>212</sup>. Quando nos deparamos com a personagem que surge logo após Andréa Beltrão, por não identificarmos como um “rosto conhecido”, logo vemos que trata-se de uma das mulheres anônimas que está a falar de suas experiências. Ela nos conta um caso de flerte amoroso que viveu, de como foi ele que gerou sua gravidez e de que desde então tem batalhado muito para cuidar sozinha de sua filha. Sua performance é descontraída, expõe uma visão de mundo rica em detalhes e em assertivas cotidianas; de como ela se posiciona no trabalho e junto a outras pessoas, de como admira as pequenas coisas. Ao final de seu relato, mirando no que acreditamos ser os olhos de Coutinho, ela, com seu reluzente batom vermelho em *close-up*, fala, “é porque tem gente que passa o dia inteiro na rua e não olha pro céu, entendeu?”, e então vira seu rosto para a câmera, como se

---

<sup>212</sup> BENJAMIN, W. *Imagens do pensamento*, p. 120, 2013

agora fitasse nosso olhar, e sentencia “E foi isso que ela disse”. Como assim “foi isso que ela disse”? Quem é “ela”, senão esta? O filme nos provoca uma espécie de curto-circuito: numa ruptura perceptiva através da imagem, somos lançados de maneira atroz para um local de suspeita, na fragilidade de nossas certezas. Curiosamente, no link para assistir o filme no *Youtube*<sup>213</sup>, o comentário com mais votos positivos é um relacionado exatamente a esta cena, assim escrito “*Foi isso que ela disse' [espaçamento] Fui jogado pro precipício*”.

O filme segue e se enreda por estas cenas que interrompem nossos sentidos, que põem o ser em questão, ao desvincular os relatos dos corpos que falam, jogando com as nuances de suas presenças. Os discursos passam a existir por si só, ganham outros relevos que margeiam as fronteiras do real e do ficcional. As personagens tornam-se apenas as hospedeiras da fala, afrouxando-se o controle sobre o efeito de veracidade que estas provocam. A própria noção de sujeito é questionada “enquanto ser que expressaria sua subjetividade com palavras e lágrimas.”<sup>214</sup> O sugerido abismo, pelo comentarista anônimo do Youtube, nos evidencia que é a força de “autenticidade produzida na encenação”<sup>215</sup>, do relato misturado a performance da personagem, que indicia nossa confusão sobre a importância do factual naquilo que vemos e ouvimos. Tal como centelhas que saltam de um centro a outro, as histórias circulam por entre estes corpos falantes em cena. É a própria *ilusão de subjetividade*<sup>216</sup> que nos mobiliza no farejar de uma existência que ali se põe em jogo.

A forma do ensaio, enquanto tessitura narrativa que decompõe a si mesma em ato, pode se aplicar ao filme, na maneira como este opera os trajetos singulares das personagens junto as aberturas afetivas de suas performances. Enquanto modalidade de pensamento, o ensaísmo parte da admissão que o sujeito moderno já é “atravessado, trabalhado e fracionado pela ficção”, e que no caso do cinema documentário, em filmes onde o falar sobre si é um dos focos, poderíamos dizer que

---

<sup>213</sup> Ver o link: <https://www.youtube.com/watch?v=RUasyqVhOuw> “Jogo de Cena”

<sup>214</sup> BERNADET, J. p. 626, 2013.

<sup>215</sup> XAVIER, I. p. 611, 2010.

<sup>216</sup> “(...) o filme é uma poderosa reflexão sobre a construção da subjetividade, a subjetividade não como essência mas como produção, a transformação de episódios vividos em narrativas, autonomização das narrativas que, a partir desse momento, só expressam uma ilusão de subjetividade” (BERNADET, J. p.635, 2013)

qualquer “auto-elaboração é uma autoficção”<sup>217</sup> a ser mediada pela presença da câmera. Para o cineasta Jean Rouch - que dissera ser a ficção “o único caminho para se penetrar a realidade” - a câmera não seria, no cinema documentário, um obstáculo que atrapalharia a expressão dos personagens, “mas uma testemunha indispensável que motivará sua expressão.”<sup>218</sup>

O problema do verdadeiro e do autêntico no campo do documentário não se esquivava aos efeitos e construções ficcionais provocados no real, pois são construídos nos embates da câmera com o mundo. A câmera não seria apenas registro do que já estaria enquanto verdade no real, mas antes de tudo, o forja, produz um recorte do real junto aos personagens em cena. Assim, tal como a máscara da tragédia grega, “que oculta ao mesmo tempo que revela, ou revela justamente porque oculta” as práticas ensaísticas contemporâneas investem na opacidade de seus meios, no intuito de problematizar os enunciados do pensamento ocidental, originários de nossa tradição socrático-platônica, que se ancoram nos binarismos “essência-aparência, profundidade-superfície, autenticidade-encenação e realidade-ficção”<sup>219</sup> Tudo que há no âmbito do ensaio documental é a verdade do cinema<sup>220</sup>, e *Jogo de Cena* nos mostra como esta é indecível.

Importante salientar que essa aproximação teórica ao método do ensaio, por mais ampla que possa se apresentar enquanto forma fílmica, não é desligada de um certo rigor composicional que dialoga com o substrato do que é entoadado pelas mulheres em cena. “A teoria vem durante os fatos”, como sinaliza o próprio Coutinho em uma entrevista dada após a feitura deste filme<sup>221</sup>. Quando vemos Fernanda Torres entrar em cena, ainda no primeiro terço da projeção, logo a reconhecemos. Só que ela parece estar contando uma “história sua”, pois menciona uma tia que é mãe de santo e até um apelido (“nanda”) durante o relato. Aqui seria ela atriz convidada ou personagem que deseja contar sua história? Fala de um acontecimento que vivenciou junto a sua tia, num terreiro de

---

<sup>217</sup> FELDMAN, I. p.150, 2010. Aqui podemos fazer um link a discussão que levantamos a partir do pensamento de Jacques Rancière neste mesmo trabalho.

<sup>218</sup> Idem. p. 152

<sup>219</sup> Ibidem.

<sup>220</sup> Lembremos aqui do conceito de “verdade da filmagem” cunhado por Coutinho que se aproxima deste tipo de crença frente ao poder provisório da imagem em produzir suas próprias verdades.

<sup>221</sup> Entrevista concedida à Felipe Bragança, intitulada *Palavra e superfície*. In: BRAGANÇA, Felipe (org.). Encontros – Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

Candomblé. Atravessou uma noite dentro de um espaço onde ocorreu um ritual, uma espécie de cura para ela. Essa dimensão etérea que se ambienta no filme, entre experiências religiosas e relatos oníricos, retornam em diversos momentos, o que parece colocar um “tempero do incerto” a mais na discussão aberta pelo próprio *modus operandi* do ensaio.

Seguindo o ritual do início do filme vemos uma jovem subir as escadas do teatro. Fica espantada com a quantidade de pessoas que encontra em cima do palco, enquanto vai se acomodando na cadeira reservada, “*quanta gente!*” diz ela. Coutinho chama atenção de que ninguém tinha dito isso até então. Há um corte, e vemos o mesmo plano desta cadeira vazia com a chegada da Fernanda Torres, apresentando um similar espanto. Coutinho pontua que achou curioso que a Fernanda tenha, desde já, começado a encenar o texto. Fernanda fala que achou interessante evidenciar a surpresa da jovem naquele momento, iniciar já dali, e em seguida Coutinho pontua “*fica parecendo que a gente não se viu*”. Rapidamente voltamos a jovem. Ainda conversando com Coutinho, nestes primeiros momentos de sua chegada, ela tenta se explicar, achando que não conseguiu contar no teste nada que tenha tido algum sentido, “*No final eu não contei nada, eu fracionei um monte de história, mas...tu achou que teve continuidade?*” Interessante assinalar que a escolha das imagens para o filme - seja até que ponto uma fala se estende ou quando acontece um corte mais seco na cena -, parece evidenciar a estrutura da montagem cinematográfica, e de como Coutinho se apropria e reposiciona as falas no filme para tecer sua própria narrativa. O que seria a atividade, ou a dúvida chave lançada para Coutinho pelo próprio filme, se não esta indagação da jovem, sobre fracionar e continuar histórias? É como se Coutinho estivesse também conversando conosco: o documentário torna-se uma forma de comunicação e de exposição dos dilemas pessoais daquele que tenta organizar este mosaico de relatos.

Voltamos com Fernanda Torres, que começa a encenar o relato da jovem. Logo nos primeiros momentos ela dá uma pausa e silencia, parece titubear, não sabemos se aquelas expressões de silêncio ou de olhar no horizonte são representações da Aletta ou suas próprias. Sim, descobrimos em meio a conversa que a jovem espantada se chama Aletta, cujo nome remete à

*aletheia*<sup>222</sup> grega, “a verdade no sentido da revelação”, como explica Fernanda, ao encená-la. O jogo entre as encenações se complexifica, o filme segue alternando a presença das duas, nem sempre continuando pelos mesmos pontos do relato. Fernanda, em certo momento, fica visivelmente perplexa. Tenta se concentrar, mas está tendo dificuldades em contar aquela história para Coutinho, diz que parece estar mentindo, tão embaralhada como nós. Fala que não sabe muito bem porque está mentindo, é como se não conseguisse “separar ela do que ela diz”. Sob tímidos risos, Fernanda aprofunda seu próprio dilema na posição de atriz diante de Coutinho, diz que representar “dá vergonha”, e que aquela gravação “tem ar de teste”. Depois dessa primeira pausa, ela volta ao relato, mas depois de algumas palavras ela retorna para um estado silencioso e pensativo, seu rosto parece descontraído ao fixar um horizonte incerto por trás da câmera, e quase como num estado de letargia ela murmura “que loucura, Coutinho, que loucura..”.

Aproveitando essa abertura de fronteiras do real e do campo ficcional que o filme permite, Coutinho e Fernanda conversam mais sobre as questões da encenação. Ela diz que quando teve acesso ao material filmado da Aletta, preferiu não ver o recorte já editado por Coutinho, mas escolheu estudar sua fala a partir do “material bruto” da filmagem, pois este seria pra ela “a memória” que teria da personagem. Novamente podemos fazer uma alusão ao ofício da montagem cinematográfica, pois Coutinho também se vale de todo o material bruto das conversas filmadas como seu parâmetro de montagem, sua “parcela de memória” para dar conta do relato do outro e do que viveu, enquanto documentarista, no encontro. Há nesta mesma conversa uma bonita fala em que Fernanda Torres pondera sobre os limites da representação “o personagem real esfrega na sua cara onde poderia estar e não chegou”. Depois também diz que pela ficção você pode chegar num nível de atuação e incorporação do personagem, que o “faz parecer real.”

O gesto ensaístico em *Jogo de Cena* parece agir enquanto uma problematização da própria aposta documentária de Coutinho, ao interrogar e desfiar o ato narrativo/performativo em sua

---

<sup>222</sup> Para os gregos antigos, *Alétheia* designava verdade e realidade, simultaneamente. “Etimologicamente, a *aletheia* grega é formada por *a+lethé*, isto é, a negação (o prefixo “a”) daquilo que estaria oculto, obscurecido ou esquecido (“lethé”). A verdade, portanto, em grego, está etimologicamente relacionada à memória” (FELDMAN, I. p. 156, 2010)

eficácia dramática. Ao borrar os efeitos de verdade que circulam entre as histórias (re)vividas ao serem contadas - como de suas encenações para a câmera - é a variação performática das personagens que explicitam a centralidade destas ambivalências, “que tornam inócuas as tentativas de separar, de um lado, a esfera do sujeito e seu 'núcleo interior' e, de outro, o campo intersubjetivo da cena.”<sup>223</sup> É na superfície da montagem sobre os acontecimentos cênicos, tal qual compreendido no *regime estético das artes*<sup>224</sup>, que as subjetividades vão ganhando seu aspecto heterogêneo e disperso, tanto múltiplas quanto inacabadas.

Há no filme este aspecto de “obra aberta”<sup>225</sup> intuído pela forma do ensaio, onde o ato fílmico e o pensar sobre si próprio se justapõem, que faz tornar inoperantes as ferramentas críticas que busquem encontrar uma leitura única. O desenrolar da obra nos convoca a estarmos lado a lado com ela, atentos a cada cena, imersos em cada rosto. Certo “distanciamento crítico” que almeja se erigir por um caminho de “desvelamento das aparências”, perderá o jogo frente as ambiguidades sustentadas pelas imagens destes encontros. A pesquisadora Ilana Feldman afirma que uma relação possível com o filme passaria pelo *engajamento crítico* que o filme propõe, onde “a dimensão *afetiva* da reflexão sobre o método soma-se à sedução emocional do espectador”, o qual seria convocado a se engajar na situação implicada “tanto pelo efeito-câmera quanto pelas performances – da retórica, dos gestos e da memória – diante da câmera”<sup>226</sup>. Assim, a interpretação ou avaliação sobre o filme não caberia a julgamentos e análises de instâncias superiores, por onde correria a verdade, estando mais em jogo aqui a produção de *afetos de verdade*, onde as personagens e suas encenações seriam avaliadas “em relação à vida e à intensidade que suas presenças e suas performances implicam” posicionando a relação afetiva “como avaliação imanente, em vez do

---

<sup>223</sup> XAVIER, I. p. 626, 2010.

<sup>224</sup> Conceito desenvolvido por Jacques Rancière. Lembrar da breve discussão que empenhamos a partir de seu pensamento neste mesmo trabalho.

<sup>225</sup> Lembremos aqui do livro *Obra Aberta*, um livro escrito por Umberto Eco e publicado em 1962, onde cunhou o conceito de “obra aberta” para apreender criticamente a arte do século XX. “Tal conceito define a obra de arte como algo inacabado que exigiria do receptor, no ato da fruição, uma participação bastante ativa a fim de perceber a obra como um objeto aberto a várias possibilidades interpretativas.” (MENDONÇA, A. C. M. ; OLIVEIRA, A. P. *Umberto Eco e o conceito de "Obra aberta"*. 2010 – Disponível em: <http://www.sbpcnet.org.br/livro/62ra/resumos/resumos/3077.htm> Acesso em: 26 de junho de 2015.)

<sup>226</sup> FELDMAN, I. p.159, 2010

juízo como valor transcendente.”<sup>227</sup>

Tive a oportunidade de apresentar o filme junto a uma turma de estudantes de psicologia na UFF, há poucos meses, numa matéria de Epistemologia. Interessante perceber que na conversa junto ao grupo, logo após a exibição, essa “avaliação afetiva” foi sobressalente. Lembrou-se de uma colocação da Marília Pêra, também atriz no filme, afirmando que quando a emoção é verdadeira a gente tenta esconder (o que nos remete a uma de suas conversas com Coutinho, quando esta mostra que levou para gravação um “cristal japonês” caso ele pedisse que ela “*vertesse lágrimas*” durante sua encenação, expondo assim mais uma camada do artifício). Mencionaram a palavra “empatia” e “emoção” em diversos momentos. Foi pontuada a presença do feminino junto aos temas e relatos trazidos pelo filme, como ela também “*atravessa todas nós*”, no dito por uma estudante da turma. Lembrei de quando uma das personagens no filme diz que homem nunca vai saber o que é ser mulher “*porque nunca vai parir*”, no que Coutinho rebate “*é por isso que eu pergunto*”. A diferença aqui é o trunfo, é o que lança a curiosidade de Coutinho frente a seus personagens; a incompletude irreduzível que nos perpassa, a distância que sempre vai existir.<sup>228</sup>

Uma outra estudante fala sobre o jogo entre a emoção que emerge na contação da história vivida e a produção da emoção a partir da interpretação da atriz da história contada. A professora faz uma ponte interessante, diz que no filme a emoção pode estar ligada principalmente ao dispositivo da filmagem, lembrando aqui das hesitações de Fernanda Torres. Não se trata só da história ou da pessoa, mas do momento do encontro filmado, deles ali, “*do Coutinho olhando pra ela. Não dá pra deslocar aquela emoção daquele dispositivo*”. O que vemos em cena é resultado do próprio manejo do Coutinho tanto no acontecimento da filmagem como ao selecionar que fragmentos se conectariam em sua narrativa fílmica. O “material bruto” de todas as filmagens são sua memória do presente daquelas vozes femininas. Quando escolhemos algo também deixamos algo de lado. Poderia ser outro filme, mas é esse que vemos, esse recorte que evidencia a marca

---

<sup>227</sup> Ibidem,

<sup>228</sup> “Se, como diria Comolli ao tratar da ‘ficção documental’, ‘filmar é filmar relações, inclusive as que faltam’, é porque a diferença, a separação e o corte no cinema são a condição mesma de todo enlace” (Idem, p. 165)



daquele que conta. Nos faz pensar sobre o “material bruto” que surge em nossas pesquisas, das pessoas que encontramos. Como ressoam naquilo que aparece em nossos textos? “*O que é que a gente faz com as histórias que a gente ouve, as audiências que a gente cria?*”, indaga outra estudante durante a conversa.

A montagem do filme atualiza estas memórias singulares que ali são (re)vividas, são catalisadas por Coutinho dentro deste “pacto autobiográfico”<sup>229</sup>; da performance afetiva que acontece na tela e que nos mostra as profundidades de sua superfície, destes percursos que fogem aos invólucros identitários. Presentifica a emoção do lembrar, sem fornecer cordas que as prendam, dá tempo para que as personagens se transformem em cena, nos contradigam e nos confundam, pois também passamos por transformações quando as testemunhamos. Nos convoca a oferecermos espaço para perder o controle e se deparar com a ênfase da encenação, observar a *auto-mise-en-scène*<sup>230</sup> de cada uma como “expressão de uma experiência e uma imaginação.”<sup>231</sup> Como não se surpreender quando a personagem da Jeckie Brown, no meio do filme, canta na forma de um *rap* de sua autoria toda a história que pensávamos ser da primeira persona em cena, a menina que virou atriz de uma tragédia grega? Como definir as ambiguidades que surgem na imanência dos relatos, quando em meio a um duro processo de luto pela perda do filho, a mãe chega em casa depois de meses internada e percebe que raízes de leguminosas brotaram na geladeira, evocando a bela imagem de “*um jardim de comida brotada*”?

Quando a discussão sobre o filme se adensa em relação a veracidade dos discursos, uma estudante remeteu a experiência de assisti-lo a seus primeiros anos no curso de Psicologia, quando ficava em dúvida em que acreditar. Ela fala que quando se via elucubrando sobre quem seria a “*dona da história*” que ouvia no filme, pensava nas mesmas questões que se colocava quando se frente a diversidade de discursos e histórias que as teorias de psicologia defendem, “*a angústia que*

---

<sup>229</sup> “E cabe ao entrevistador, com sua performance, catalisá-la. Assim faz Coutinho, mestre na procura de narradores e na interação, em cena, com essas figuras que, dentro do ‘pacto autobiográfico’, trabalham a sua imaginação para se identificar, num certo estilo, com a construção aqui e agora de um percurso a que dão vida de modo convincente” (XAVIER, I. p. 622, 2010)

<sup>230</sup> Para lembrar da definição do termo, ver a nota 115, na p. 45 deste trabalho.

<sup>231</sup> XAVIER, I. p. 617, 2010.

*me move vendo esse filme é a mesma angústia, que ainda me move, na faculdade*". Nessa passagem "do singular ao coletivo, do privado ao político, da realidade à fabulação e da memória à atualização"<sup>232</sup> o filme-ensaio ativa nossa experiência sensível, nos transforma em pontos por onde a jogo da cena continua a irradiar suas intensidades de conexão para o além filme. A ficção documentária perturba e assalta os grilhões de nossa vigília, implodiria os "cárceres do real", nesta bela expressão sugerida por Benjamin sobre o potencial onírico aberto pelo nascimento do cinema. Como diria Comolli, "a posição de controle é insustentável, tanto no cinema quanto na vida."<sup>233</sup>

Ao fim do filme, vemos a única das mulheres que pediu para voltar à cena, pois tinha achado participação "*meio barra pesada*", que tinha sido "*trágico*", que tinha "*ficado triste*", e ela não queria ficar triste. Diz que gostaria de cantar uma música, porque "*música sempre quebra um pouco, né?*". Coutinho pergunta se ela quer cantar uma música que teria "*algum significado para ela, ou sei lá..*", no qual ela completa "*ah, aí tem o mundo, né?*" mas Coutinho fala que o "*mundo não dá*", e indaga se teria "*alguma que marcou, assim, que justifique que você cante ela*". Fala que escolher assim lhe faria "*ficar presa no passado, acho estranho isso*", no qual Coutinho retruca "*tudo bem que seja no passado, mas o passado e o presente é a mesma coisa, né?*", e ela completa "*mais ou menos né, porque as pessoas não conhecem..*". Ela se emociona ao lembrar do pai, das músicas que ele cantava para ninar seu sono, e que ela cantava para ninar sua filha. Coutinho pede então que cante uma dessas, e antes de começar ela ainda emocionada lança sua última pergunta "*como é que eu vou cantar chorando?*". E então entoia a cantiga popular *Se essa rua fosse minha*, com rosto e voz visivelmente chorosos.

Em meio a sua performance, de maneira escusa, ouvimos a voz de Marília Pêra murmurar os versos da música logo na sequência do canto, como se fosse o sussurro "doença mental e psicologia" foucault bibliografiada um fantasma, da atriz que busca os rastros da voz e do rosto em sua encenação, quase como o desejo sem feição do *cinema que imita a vida*<sup>234</sup>, perscruta (re)vivê-la.

<sup>232</sup> Idem, 165.

<sup>233</sup> Citado por FELDMAN, I. p. 153, 2010.

<sup>234</sup> "A fantasmagoria daqueles rostos é a alma que as atrizes tentam sugar das mulheres 'reais', esses fantasmas imensos que são os rostos na tela grande e imensa desse cinema que imita a vida, que imita não por substituição, mas por desejo, por reverência." (BRAGANÇA, F. (Re)Viver a Vida. Em: <http://www.revistacinetica.com.br/jogodecenafelipe.htm>

Re-viver a vida, esse sonho de fantasmas que somos, revirar a vida é o que o teatro procura, é o que as mulheres-atrizes procuram em seus sonhos de redenção, é o que o drama procura em sua religião com o gesto sem tempo. Não a água que sai do olho do cristal japonês que Marília nos mostra, mas o choro como o composto todo do corpo que se esconde, que se disfarça (...) <sup>235</sup>

“Se eu roubei se eu roubei teu coração, é porque tu roubaste o meu também” é o último verso da música, ouvimos estas palavras entrelaçadas nas vozes de ambas. No silêncio que segue após o canto, vê-se um plano do mesmo palco de teatro, agora como se fosse um olhar distante advindo da plateia. Sem nenhum dos equipamentos anteriores, vemos apenas duas cadeiras vazias, assim como todas as poltronas presentes. Quase sugerindo que tudo aquilo que aconteceu também tenha sido um sonho ou só encenação, ou só ali no filme, ou não mais. A precariedade da nudez do cenário colide com as memórias que acabamos de nos deparar em filme. Olhamos para aquelas duas cadeiras vazias, a de Coutinho e de suas personagens, que foram ocupadas para viver esse jogo - onde não cabe o mundo -, para poder montarmos um outro, nos co-mover.

---

Acesso em: 25 junho 2015.)

<sup>235</sup> Idem.

## **.ecos do itinerário.**

*Estar o mais próximo não é tocar:  
a maior proximidade é assumir o longínquo do outro  
[Jean Oury]*

No filme *Coutinho, 7 de Outubro*<sup>236</sup>, o cineasta Carlos Nader convoca Eduardo Coutinho para uma posição em que ele sempre se deparou com seu contrário: a de entrevistado. Dá-se uma conversa aberta sobre sua vida, seus filmes, sobre estar ali. Entre imagens e personagens de seus filmes, que são aleatoriamente mostrados durante o encontro, Coutinho pontua os elementos centrais que compunham seu cinema: fala da relação erótica de um corpo que fala e outro que escuta, do gosto pelo inacabado e pelo precário, da importância da câmera parada, da justa distância na presença de uma conversa, da palavra que é coisa, de que tudo é mistério e como isso é maravilhoso.

Quando Nader exhibe a imagem de Geraldo para Coutinho, o último personagem de seu filme *Peões*<sup>237</sup> - com seu silêncio de 23 segundos mantido sem cortes no fim da película, que acaba com sua pergunta ao Coutinho “O senhor já foi peão?” -, o diretor nos lembra dos limites que circundam nossas relações com o outro, do intransferível que existe na experiência de cada ser humano vivo, da força de uma singularidade no mundo. Coutinho não é Geraldo, nunca foi peão. Este pequeno abismo, cúmplice mas irresoluto, é que nos fala dessa “justa distância”; essa diferença irreduzível que se deve perceber como trunfo no momento de um encontro.

Durante o itinerário de feitura da dissertação, talvez ainda por uma certa crença no cinema como “um possível para sair do sufoco”, creditei um certo lugar “redentor” para o Coutinho, como uma figura que pudesse trazer luz para algumas questões que me emperram no tratar com a psicologia, seja de um método ou de uma ética. Não me desdenho a potência de suas lições, continua sendo uma aposta política enquanto interferência ética nas imagens do mundo, mas fui

---

<sup>236</sup> NADER, C. *Coutinho, 7 de Outubro*. Brasil, 2013.

<sup>237</sup> COUTINHO, E. *Peões*. Brasil, 2004.

percebendo que o pesquisador tinha que se delinear cada vez mais calmo e rasteiro, um pensamento aberto, pé-no-chão da palavra, onde não poderia sanar minhas questões nem muito menos achar que o Coutinho “salvaria” alguma coisa.

Desde sua morte, quando encontrava com alguém que tinha conhecimento de minha pesquisa, perguntavam: E você chegou a conhecê-lo? Gostaria de tê-lo entrevistado? Já estava morando no Rio de Janeiro à época e quando andava pelas ruas, em cinemas em livrarias em cafés, ventilava-se invisível a possibilidade do encontro. Não o conheci pessoalmente, apenas por imagens. Coutinho me apareceu real e ficcional, sua presença material em cena confundia-se com a magia de mundos outros que se anunciavam, irrupções de alteridade na tela do cinema. E se houvesse tido a oportunidade de encontrá-lo? Qual o sentido de entrevistá-lo? Suspendo a ânsia de respostas na precariedade de uma simples pergunta: porquê assistir a um filme de Eduardo Coutinho? É um mar sereno sem sentido, é um talvez de crença no intransferível do outro, de Coutinho a seus personagens, onde neles e por eles nos assustamos com a “outridade”, essa extensão do mundo em nós. Octavio Paz nos fornece uma pista ética, no qualquer que a vida tece, para continuarmos outros.

Nenhum método exterior ou interior – seja meditação, drogas, erotismo, práticas ascéticas ou qualquer outro meio físico ou mental – pode suscitar por si só a aparição da 'outridade'. É um dom imprevisto, um sinal que a vida faz para a vida sem que recebê-lo signifique mérito ou diferença alguma, quer de ordem moral, quer espiritual. Certo, há situações propícias e temperamentos mais afinados, mas mesmo nisso não há regra fixa. Experiência feita com a tessitura dos nossos atos diários, a 'outridade' é acima de tudo percepção simultânea de que somos outros sem deixar de ser o que somos e que, sem deixar de estar onde estamos, o nosso verdadeiro ser está em outro lugar. Somos outro lugar. Outro lugar quer dizer: aqui, agora mesmo enquanto faço isto ou aquilo. E também: estou sozinho e estou com você, em um não sei onde que é sempre aqui. Com você e aqui: quem é você, quem sou eu, onde estamos quando estamos aqui?<sup>238</sup>

---

<sup>238</sup> PAZ, O., p. 272-3, 2012.

*[EPÍLOGO]*

## **.morte e vida sibilina: um homem sem biografia?**

*Se morre um ser humano muito próximo de nós, há nos desenvolvimentos dos meses seguintes algo do qual acreditamos notar que — por mais que gostássemos de tê-lo partilhado com ele — só podia desdobrar-se pelo seu estar-longe. Acabamos por saudá-lo em uma língua que ele não entende mais. [Walter Benjamin<sup>239</sup>]*

Era por volta das três da tarde, no dia dois de fevereiro de 2014. Estava na frente de um computador, logo após um almoço de domingo com a família. Acessando as redes sociais me deparei com a seguinte manchete, seca e direta: “Cineasta Eduardo Coutinho é assassinado no Rio; filho é suspeito”. Por mais improvável que fosse, nos primeiros milésimos de segundo após leitura da manchete, cheguei a processá-la como uma notícia falsa, destes truques jornalísticos que constantemente povoam a circulação de informações pela internet. Coutinho? Assassinado?? Filho suspeito??? As questões pareciam lançar-se com violência no abismo vertiginoso de um dia que rachava ao meio, sem cerimônias. Ao buscar informações sobre o acontecido, dei-me conta que ocorrera havia pouco mais de duas horas, no seu apartamento em Botafogo, no Rio de Janeiro.

O que exatamente teria acontecido? O que estaria eu fazendo nos últimos instantes de vida em seu corpo? Uma garfada de comida, uma risada involuntária, um engasgo despercebido? Há pouco mais de um ano sua vida e obra cruzavam meu caminho de maneira mais intensa, com o preparo do projeto para um mestrado, e agora sua morte trágica abria uma fenda inevitável neste processo. Não soube o que sentir, ou senti o que não soube. Senti-me sem voz, a tal palavra tão dignamente trabalhada em seus filmes não me alcançava. Apesar de já morar no Rio de Janeiro, por causa do mestrado, ainda não o havia conhecido pessoalmente, e nem seria essa uma de minhas principais intenções, pois sua obra me bastava. Talvez por isso, foi esse o primeiro movimento após lidar com sua morte: vibraram em mim a força de vida em seus filmes.

Pouco se sabia sobre sua vida pessoal. Era do grupo dos “discretos”, como dito certa vez por

---

<sup>239</sup> BENJAMIN, W. ...*A meio pau*. p. 20, 2009.

um crítico, junto a figuras como Drummond, Pixinguinha, Machado de Assis e outros. Não era afeito aos holofotes do espetáculo tampouco da mídia, preferia a vida escusa, talvez diluí-la em seus filmes. Numa entrevista<sup>240</sup>, quando perguntado sobre o que seria memória, ele inicia respondendo *“Eduardo Coutinho..sei lá quem é..sei lá quem eu sou...por quê eu num sei quem eu sou..porque é um filme documentário talvez, mas então, eu tento transferir isso pro domínio do que eu faço..o que eu sou eu num falo, porque nem sei, porque nem quero..então, mas é claro que não há condição de separar o que eu sou do que eu faço..mas enfim, eu tento não personalizar, não ter uma biografia pra influir..mas influi, mas eu tento que influa menos”*. Como pode um homem não ter biografia? Desconcertava-se ao falar sobre si, sempre em murmúrios, dizia-se de algo sem importância. Nos inevitáveis relatos de amigos e parceiros após sua morte, testemunhos de convivência e parceria cinematográfica, persistia esse comum: novamente pululavam suas *lições cinema*, a potência singular de suas obras, sua práxis documentária, a inquietude de um olhar que não se rendia a sentimentalismos e bajulações melodramáticas, pois não se podia falar de Coutinho sem defrontar-se com sua obra. “Quanto menos ‘eu’, mais autoria, entende?” De maneira simples, dizia.

Em muitos deixou um vazio indizível, incontornável, porque vivo. Talvez a forma trágica de sua partida, que carrega algo do intempestivo, um inevitável de mistério, não fornecesse elementos suficientes que fizessem com que o drama do real evoluísse por algum tipo de cadência lógica, ganhasse corpo até saturar-se. As investigações policiais e midiáticas, que chegaram facilmente a conclusão do ato pelo testemunho do próprio filho, pareciam disparar fagulhas de incompletude, suspensão de um sentido plausível para tal fato. As próprias palavras de seu filho, afirmando que sua morte seria uma espécie de “libertação”, beiravam o confuso. A obviedade incontestável do real se mostrava turva, a estupidez e brutalidade daquela morte soava como ficção.

Coutinho morreu em casa, aos 81 anos, apunhalado pelo seu próprio filho diagnosticado esquizofrênico, que morava com ele e sua esposa. Num dos mais belos relatos diante de sua morte,

---

<sup>240</sup> Entrevista concedida à Eric Nepomuceno, para o programa “Sangue Latino”, do Canal Brasil, em 2013. Link para assistir a entrevista: <https://www.youtube.com/watch?v=P74JT7jMURg>



o escritor argentino Alan Pauls<sup>241</sup> chega a perguntar se – por ter Coutinho dedicado sua obra ao ambíguo surpreendente dos encontros no real com tantos outros, esse exercício vivo de contestação e diferença – teria algum dia filmado “algo sobre psicóticos, esses outros da razão.” Talvez um confronto não desejado, uma certa proximidade do impensado que convivia diariamente não lhe interessasse, um lidar com a própria sombra que evitava? Seguindo o relato, Pauls continua “É um final trágico e macabro, mas parece estranha e macabramente entrelaçado com uma ética pessoal e artística de uma radicalidade notável.” Qual seria essa ética radical que entrelaça vida e morte? Certamente não o coroamento final de um homem exemplar, muito menos a redenção dramática de um artista. Coutinho nos espanta com uma morte fugidia, assim como a vida que tentava apreender em seus filmes. Estilhaços do inefável de um encontro, o fascínio do contraditório. Filmar o laço invisível entre os seres, roçar o insondável. O seu morrer parece desembocar nas mesmas águas em que com esmero fez florescer seus filmes, sempre inconclusos, para depois esquecê-los e navegar por outras paragens, outras pessoas, outras vozes roucas que nossa história não conseguiu ouvir, não entendia seus gritos. Filmar era também uma maneira de gritar, tímido e rouco, para se ouvir melhor, talvez.

No dia 30 de março de 2014, quase dois meses desde sua morte, no Instituto Moreira Salles, onde foi exibida uma mostra em homenagem à sua obra, aconteceu o lançamento em DVD da versão restaurada de “Cabra Marcado Para Morrer”, sua primeira e seminal incursão cinematográfica. Cinquenta anos de sua violenta interrupção por causa da ditadura em 64 e trinta anos da estreia de um filme que seria um divisor de águas no universo documentário, em 84. Zelito Viana, José Carlos Avellar e Eduardo Scorel, figuras ímpares no cinema nacional e amigos íntimos de Coutinho, buscando contornar o vazio deixado pelo amigo, não conseguiam evocar alguma elegia cerimonial enaltecida e careta: apenas fragmentos, frivolidades, memórias afetivas únicas, acontecimentos propiciados pela convivência com um homem arredo, insatisfeito e curioso, que vivia intensamente o espaço da filmagem, a troca de olhares numa conversa, o escavar de uma fala,

---

<sup>241</sup> PAULS, A. *Como viver juntos?* Disponível em: <http://editora.cosacnaify.com.br/blog/?p=15410> Acessado em: 09 de Julho de 2015.

o enigma infundável da palavra.

Ao fim, uma senhora, aparentemente desconhecida, com uma voz trêmula e visivelmente emocionada, pede para fazer uma homenagem para Coutinho. Ela diz que em junho do ano passado enterrou o seu filho, e que dois meses depois o seu marido. “Agora o Coutinho”. Diz que o amava tanto quanto seu marido, e este último tanto sabia que a acompanhava em todo set de filmagem quando era chamada pra fazer a limpeza, afirma. Ainda muito comovida, fala que quer homenageá-lo cantando o que seria a música preferida de Coutinho: *Fascinação*. Música francesa do início do século XX, gravada pela primeira vez na sua versão brasileira em 1943 por Carlos Galhardo sobre a poesia de Armando Louzada, de mesmo nome. Foi imortalizada na voz de Elis Regina, numa gravação de 1976. De sua primeira versão, uma curiosidade: os versos da segunda parte da poesia/música, suprimidos em gravações posteriores, parecem sugerir uma estranha melancolia:

*Hoje sombra sou do que fui  
Minhas ilusões o destino levou  
Nada mais existe,  
Desde que partiste  
Em meu coração  
Só saudade ficou.*

*Vivo com o passado a sonhar  
Vendo-te ainda em meu coração  
Mas tudo promessa,  
Quimeras, mentiras  
De tua fascinação*

Era sabido por muitos ali na sala do fascínio de Coutinho por músicas antigas, principalmente enquanto cantadas ao vivo, ato de voz. Em quase todos os seus filmes alguém canta. Seu último filme lançado em vida chama-se *As Canções*, uma série de conversas com pessoas anônimas temperadas com suas histórias afetivas ligadas às diversas canções que enfeitam suas vidas. Hoje, ao coincidentemente assistir ao filme, acabo por reconhecer, na penúltima personagem, a mesma senhora. Será? Duvido. Ouço a gravação que havia feito no dia. Antes de cantar ela diz seu nome, Maria Aparecida. Quando ela começa a cantar, tenho certeza. No filme ela também canta *Fascinação*, de pé, em frente a Coutinho, como se fosse só pra ele. Curiosamente, a única música

que Coutinho esboça, em murmúrios, um dueto com algum personagem. Me vejo enredado numa amálgama de sensações, ficção e vida e morte e filme. Continuando na película, a última personagem é uma mulher que conta a história de um amor que durou, mesmo sabendo que não seria para sempre. Quando perguntada sobre a frase mais marcante de sua música em questão, *Retrato em branco e preto* de Chico Buarque e Tom Jobim, a personagem recita os versos iniciais “Já conheço os passos dessa estrada/ Sei que não vai dar em nada”. Logo depois, Coutinho pergunta se lembrar e falar da música ajuda a cicatrizar, ali no momento em que o filme acontece, ao qual ela responde “Aqui!? Eu acho que foi pra botar um fecho de ouro, sabe? De repente contar pra todo mundo que eu procurei outro caminho, to procurando, to procurando, que eu quero realmente... (silêncio, corta)”. No bonito plano final do filme, a personagem levanta da cadeira – que está em frente a de Coutinho, ambas situadas num palco de teatro vazio – e segue andando de costas, em direção às cortinas cerradas do espetáculo. Uma cadeira vazia, um fim de filme. A procura como ato final de um corpo sempre inconformado, talhador da imagem indomável.

Volto a lembrar de Maria Aparecida. Quando cantou ontem não disse os versos da segunda parte de *Fascinação*, entoou a versão mais conhecida. O clima atento da sala ampliava a força de sua voz, entre a certeza do corpo e o titubeio da comoção. Parecia não haver melhor forma de saudá-lo naquele momento: uma voz rouca e comovida, uma letra pela metade, um silêncio compartilhado.

## **.referências.**

### **.bibliográficas**

ADORNO, T. W. O ensaio como forma. In: Notas de literatura. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

AGAMBEN, G. O que é o contemporâneo? E outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.

\_\_\_\_\_ Notas sobre o gesto. In: Arte filosofia / Instituto de Filosofia, Artes e Cultura / Universidade Federal de Ouro Preto/IFAC, n.4, (jan.2008) - Ouro Preto: IFAC, 2008.

ANDERSON, P. Considerações sobre o marxismo ocidental, São Paulo: Editora Brasiliense, 1976.

ARAGÃO, C. M. Políticas públicas e literatura (ou questões de (re)apresentação) Revista Redescrições - Revista on line do GT de Pragmatismo Ano 5, Número 1, 2013.

ARAÚJO, I. ; COUTO, J. G. A cultura do transe (entrevista com Eduardo Coutinho) In: OHATA, Milton (Org.) Eduardo Coutinho. São Paulo – Cosac Naify, 2013.

AUMONT, J. Moderno? Porque o cinema de tornou a mais singular das artes. Campinas, SP. Papyrus, 2008.

AVELLAR, J. C. O lixo na Boca. In: OHATA, Milton (Org.) Eduardo Coutinho. São Paulo – Cosac Naify, 2013.

BADIOU, A. El cine como experimentación filosófica. In: YOEL, Gerardo (org.). Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía. Buenos Aires: Manantial, 2004.

BAPTISTA, L. A. S. Walter Benjamin e os Anjos de Copacabana. Revista Educação Especial: Biblioteca do Professor, São Paulo, p. 60 – 69, mar. 2008.

BARBOSA, A. O som em ficção cinematográfica - Análise de pressupostos na criação de componentes sonoras para obras Cinematográficas / Videográficas de Ficção Reference documentation for the Sound and Image undergraduate Degree at Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa. 2000. Disponível em: [http://www.abarbosa.org/docs/som\\_para\\_ficcao.pdf](http://www.abarbosa.org/docs/som_para_ficcao.pdf).

Acesso em: 25 de Junho de 2015.

BENJAMIN, W. ...A meio pau In: Walter Benjamin: Rua de mão única. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 2009.

\_\_\_\_\_ A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Walter Benjamin: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8.ed. São Paulo: Brasiliense, 2012;

\_\_\_\_\_ Experiência e Pobreza. In: Walter Benjamin: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8.ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

\_\_\_\_\_ O Narrador. Considerações acerca da obra de Nicolai Leskov. In: Walter Benjamin: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8.ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

\_\_\_\_\_ Sobre o conceito da história. In: Walter Benjamin: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8.ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

\_\_\_\_\_ Imagens do pensamento – Sobre o haxixe e outras drogas. Edição e Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BERNADET, J. Cineastas e Imagens do Povo. Companhia das Letras. São Paulo, 2003.

\_\_\_\_\_ Jogo de cena. In: OHATA, Milton (Org.) Eduardo Coutinho. São Paulo – Cosac Naify, 2013.

BOTTON, A. M. Notas sobre o ensaio em Theodor W. Adorno. Graphos (João Pessoa) , v. 13, p. 89-98, 2011.

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

\_\_\_\_\_ Santo Forte - o rosto, a brecha caótica do cinema e a insurreição libertária da enunciação In: OHATA, Milton (Org.) Eduardo Coutinho. São Paulo – Cosac Naify, 2013.

\_\_\_\_\_ (Re)Viver a Vida. Disponível em: [www.revistacinetica.com.br/jogodecenafelipe.html](http://www.revistacinetica.com.br/jogodecenafelipe.html) Acesso em: 25 junho 2015.

BRUNO. F. Jogo de Cena In: Máquinas de ver, Modos de ser - Vigilância, tecnologia e subjetividade. Porto Alegre, Editora Sulina, 2014. Disponível em: <http://www.editorasulina.com.br/detalhes.php?id=625> Acesso em: 29 de Junho de 2015.

CALVINO, I. Seis propostas para o próximo milênio. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COMOLLI, J. Pela continuação do mundo (com o cinema), prefácio à edição brasileira. In: Ver e poder: A inocência perdida – cinema, televisão, ficção e documentário. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_ Sob o risco do real. In: Ver e poder: A inocência perdida – cinema, televisão, ficção e documentário. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

COSTA, F. C., O primeiro cinema. In: História do Cinema Mundial, MASCARELLO, F. (org.), Campinas, SP. Papirus, 2ª ed. 2007;

COUTINHO, E. O olhar no documentário – carta-depoimento para Paulo Paranaguá, [1992]. In. OHATA, Milton (Org.) Eduardo Coutinho. São Paulo – Cosac Naify, 2013.

\_\_\_\_\_ O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. In: Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP, n.15 (Dossiê Ética e História Oral), p.165-17, 1997.

CRARY, J. 24/7 - Capitalismo tardio e os fins do sono. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

DELEUZE, G.; PARNET, C. Diálogos. São Paulo: Escuta, 1998.

DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012.

\_\_\_\_\_ Sobrevivência dos vaga-lumes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

FELDMAN, I. Na contramão do confessional: O ensaísmo em Santiago, Jogo de Cena e Pan-Cinema Permanente In: MIGLIORIN, C. (Org.) Ensaios no real – O documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro – Beco do Azougue, 2010.

FOUCAULT, M. A Vida dos Homens Infames. In: Ditos e Escritos IV: Estratégia, Poder-Saber. Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 2003.

\_\_\_\_\_ Doença mental e Psicologia. 6 ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

GAGNEBIN, J. M. Não contar mais? In: História e Narração em Walter Benjamin. São Paulo, Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_ M. Walter Benjamin ou a história aberta (Prefácio). In: Walter Benjamin: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8.ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

GUIMARÃES, C. G. Imagens da Memória: entre o legível e o visível. Ed. UFMG, 1997.

\_\_\_\_\_ A singularidade como figura lógica e estética no documentário. Alceu (PUCRJ), Rio de Janeiro, v. 7, n.13, p. 38-48, 2006.

\_\_\_\_\_ Comum, ordinário e popular: figuras de alteridade no documentário brasileiro contemporâneo. In: MIGLIORIN, C. (Org.) Ensaios no real – O documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro – Beco do Azogue, 2010.

\_\_\_\_\_ A experiência histórica e o irreparável. 2014. (Palestra apresentada no cineclube da UFRJ Ciência em Foco).

\_\_\_\_\_ ; CAIXETA DE QUEIROZ, R. Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente (introdução). In: CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben; GUIMARÃES, César. (Org.). Ver e Poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. 1ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, v. 1, p. 32-49, 2008.

HÜNNING, S. M.; GUARESCHI, N. M. F. Efeito Foucault: desacomodar a psicologia. In: Neuza Guareschi; Simone Hüning. (Org.). Foucault e a Psicologia. Porto Alegre: Abrapso Sul, 2005

HUSSAK v.V. RAMOS, P. Rancière: a política das imagens. Principios (Revista de Filosofia) Natal, v. 19, n. 32 p. 95-107, 2012.

JOBIM E SOUZA, S. Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin: polifonia, alegoria e o conceito de verdade no discurso da ciência contemporânea. In: Bakhtin – dialogismo e construção de sentido. CAMPINAS: UNICAMP, 1997

LARROSA, J. A operação ensaio – sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida. In: Educação e Realidade, v. 29, n.1. Porto Alegre: FAGED/UFRGS, 2004, p. 27-43.

LINS, C. da L. O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

MACIEL, M. E. As ironias da ordem - coleções, inventários e enciclopédias ficcionais. 1. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

MATTOS, C. A. Eduardo Coutinho: o homem que caiu na real. Santa Maria da Feira, Portugal: Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira, 2003. 120 p.

MESQUITA, C. Fé na Lucidez (entrevista com Eduardo Coutinho) In: OHATA, Milton (Org.) Eduardo Coutinho. São Paulo – Cosac Naify, 2013.

MENDONCA, A. C. M. ; OLIVEIRA, A. P. Umberto Eco e o conceito de "Obra aberta". In: 62ª Reunião Anual da SBPC, 2010, Natal. Anais/Resumos da 62ª Reunião Anual da SBPC, 2010.

MIGLIORIN, C. Documentário recente brasileiro e a política das imagens. In: MIGLIORIN, C. (Org.) Ensaio no real – O documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro – Beco do Azougue, 2010.

MURICY, K. Alegorias da Dialética. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999;

PAZ, O. Signos em rotação. In: O arco e a lira. Cosac Naify, 1ec. São Paulo, 2012.

PEIXOTO, N. B. Ver o invisível: a ética das imagens. In: NOVAES, A (Org.) Ética – São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

PAULS, A. Como viver juntos? Disponível em: <http://editora.cosacnaify.com.br/blog/?p=15410> Acessado em: 09 de Julho de 2015.

RANCIÈRE, J. A partilha do sensível – estética e política. ed. 34, 2009

\_\_\_\_\_ O espectador emancipado. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

\_\_\_\_\_ As distâncias do cinema. ed. Contraponto, 2012.

RAMOS, F. Mas afinal, o que é mesmo documentário? São Paulo: SENAC, 2008.

REZENDE FILHO, L. A. C. . Microfísica do Documentário - Ensaio sobre criação e ontologia do documentário. 1. ed. Rio de Janeiro: Azougue/ FAPERJ, 2013.



RODRIGUES, A. C.; BAPTISTA, L. A. S. Cidades-Imagem: afirmações e enfrentamentos às políticas da subjetividade. *Psicologia e Sociedade* (Impresso), v. 22, p. 422-429, 2010.

TEIXEIRA, F. E. Documentário moderno. In: *História do cinema mundial*, (org.) Fernando Mascarello. Papirus, 2ed. São Paulo, 2007.

SALLES, J. M. Morrer e nascer – duas passagens na vida de Eduardo Coutinho. In: OHATA, Milton (Org.) *Eduardo Coutinho*. São Paulo – Cosac Naify, 2013.

SERRES, M. *Filosofia mestiça*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

XAVIER, I. Jogo de cena e as outras cenas. In: OHATA, Milton (Org.) *Eduardo Coutinho*. São Paulo – Cosac Naify, 2013.

#### **.cinematográficas**

COUTINHO, E. *Seis dias em Ouricuri*. Brasil, 1976.

\_\_\_\_\_ *Cabra Marcado Para Morrer*. Brasil, 1984.

\_\_\_\_\_ *Boca do Lixo*. Brasil, 1992.

\_\_\_\_\_ *Santo Forte*. Brasil, 1999.

\_\_\_\_\_ *Peões*. Brasil, 2004.

\_\_\_\_\_ *O fim e o princípio*. Brasil, 2005

\_\_\_\_\_ *Jogo de Cena*. Brasil, 2007.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. França, 1969.

FURTADO, J. *Ilha das flores*. Brasil, 1989.

LUMIÈRE, A. ; LUMIÈRE, L. *A chegada do trem na estação*. França, 1895.

NADER, C. *Coutinho 7 de Outubro*. Brasil, 2013.