

O FIM E O PRINCÍPIO

Entre o mundo e a cena

CLÁUDIA MESQUITA
CONSUELO LINS

RESUMO

Este artigo trata do documentário *O fim e o princípio*, de Eduardo Coutinho, realizado em uma pequena comunidade rural da Paraíba. O filme foi gravado sem pesquisa prévia, privilegiando o encontro com o desconhecido, tendo como cerne entrevistas com pessoas idosas.

PALAVRAS-CHAVE: *Eduardo Coutinho; documentário; entrevistas; comunidade rural; Nordeste.*

ABSTRACT

This paper talks about the documentary *O fim e o princípio* [The end and the beginning], by Eduardo Coutinho, filmed in a small rural community in the state of Paraíba. The movie was shot without previous research, and favors meetings with the unknown, having as its focus interviews with elderly people.

KEYWORDS: *Eduardo Coutinho; documentary; interviews; rural community; Brazilian Northeast.*

[1] *Palavra* será seu último documentário e está sendo finalizado por Jordana Berg, montadora de todos os filmes do cineasta desde *Santo forte*, e por João Salles, cineasta e produtor de Coutinho.

Quando morreu, em fevereiro de 2014, o cineasta Eduardo Coutinho se encontrava em meio à realização de um novo filme, dessa vez com adolescentes do Ensino Médio de escolas públicas do Rio de Janeiro¹. Como acontecia com frequência no decorrer de seus processos criativos, o diretor não estava muito satisfeito com o material gravado e vivia as angústias prévias à montagem do documentário. Mesmo aos 80 anos e sendo cineasta renomado, ele nunca deixou de experimentar e buscar novos caminhos para o cinema que fazia.

Desde o lançamento de *Santo forte*, em 1999, realizou nove longas-metragens, filmando e montando continuamente. Não queria apenas repetir o que tinha dado certo, acomodar-se em um “modo de fazer”, ir ao encontro do que já era esperado dele. Essa era, aliás, uma das características notáveis desse cineasta: jamais deixou de se inquietar com o cinema – e com o mundo

–, buscando sempre novas possibilidades de invenção. Alguns princípios éticos e estéticos se mantiveram ao longo de seus filmes, mas de documentário em documentário ele imprimiu mudanças sutis e deslocamentos graduais e, também, de tempos em tempos, realizou rupturas mais radicais. Como aquelas em *Santo forte* (1999), que instaura as bases do documentário que Coutinho fará em seguida, centrado na situação do encontro e nas narrativas dos sujeitos filmados; e em *Jogo de cena* (2007), no qual põe em questão o seu próprio método (baseado em entrevistas), e implementa uma nova abordagem, filmando em um ambiente fechado, sem vínculos (de moradia ou pertencimento) com aqueles que serão entrevistados.

Nesse momento em que sua obra se fecha (abrindo-se, ao mesmo tempo, para novos sentidos e apropriações, presentes e futuras), impressiona não apenas a intensidade da produção contemporânea de Coutinho, como também sua dimensão reflexiva, que se manifesta, entre outros aspectos, pelo diálogo tácito entre todos os seus filmes (cada nova obra beneficiando-se do debate e das reflexões dos trabalhos anteriores).

Queremos aqui analisar um filme que assinala a passagem entre o que podemos chamar de duas fases da atuação de Eduardo Coutinho nos 15 anos finais de sua trajetória, e que têm justamente *Santo forte* e *Jogo de cena* como marcos principais. Trata-se de *O fim e o princípio* (2005), documentário que, curiosamente, não chamou a atenção dos críticos na época de seu lançamento, mas que parece mais rico a cada reencontro, revelando-se aos olhos de hoje como um filme de transição entre os documentários filmados em espaços reais (uma favela, um lixão, um prédio de classe média) e os últimos filmes de Coutinho, realizados *indoors* (um teatro, um galpão de ensaios, um estúdio).

O que o levou a enveredar por esse caminho, deixando de filmar o “mundo” para realizar um documentário “de interior”? Difícil dizer. Coutinho sempre negou que suas invenções tivessem sido pensadas de antemão, previamente à montagem dos filmes. Tudo se dava no processo de feitura, entre intuição e reflexão, em diálogo com tudo que lia, via, amava, odiava e também na interação com amigos, críticos, espectadores. Em retrospecto, contudo, podemos extrair certos fios e identificar em alguns filmes indícios de opções estéticas que só se tornam visíveis mais tarde.

[2] Entrevista de Eduardo Coutinho. “O real sem aspas”. *Filme Cultura*. ed. 44, 1984.

[3] “Os fatos mudam, dependem do momento, do interlocutor. E, como tudo que se diz com a palavra, depende do momento em que é falada. Por isso, considero que quando estou filmando vivo um momento único, porque a palavra do outro é provocada por minha presença com a câmera e a experiência narrada não é exatamente igual ao que a pessoa viveu; e ela nunca vai dizer, nem antes nem depois, a mesma coisa. Pode ser melhor ou pior, mas o mesmo ela não vai dizer” [grifo e tradução do autor]. Ver “No quiero saber cómo es el mundo, sino cómo está: una conversación con Eduardo Coutinho”, de Maria Campaña Ramia. In: *El otro cine de Eduardo Coutinho*. Quito: Corporación Cinememoria, Encuentros del Otro Cine e Embaixada do Brasil no Equador, 2012. p. 163.

[4] Ver Comolli, Jean-Louis. “O desvio pelo direto”. In: *forum-doc.bh*. 2010. Belo Horizonte: Filmes de Quintal (Catálogo).

É o caso de *O fim e o princípio*, que radicaliza o projeto estético desenhado pelo cinema contemporâneo do cineasta, mas também imprime deslocamentos que terão ecos em seus filmes posteriores. Coutinho decide realizar esse filme em 2004, em um universo rural, porque estava cansado de filmar em cidade grande e do método de pesquisa prévia usado em todos os seus filmes desde *Santo forte*. Assumindo-o como um filme sem tema definido, sem assunto norteador, com apenas uma ideia de localidade (o interior da Paraíba), o diretor priorizou o acaso como meio de produzir o encontro com o desconhecido. Os personagens não são informantes sobre esta ou aquela temática – são pessoas singulares que não representam, tipificam ou exemplificam nada.

Portanto, Coutinho não seleciona o “elenco” de entrevistados em uma pesquisa anterior. Diferentemente dos quatro longas anteriores, o diretor e a equipe pouco ou nada sabem dos entrevistados, e o filme só poderá contar “a sua própria aventura”², abrindo-se ao risco do encontro, à “força do instante” e ao registro de “momentos únicos”³ – ou à sua impossibilidade e ao fracasso, uma das obsessões do diretor. Um filme, em suma, que busca os temas em seu fazer, evidenciando que eles não preexistem (como escreveu Comolli sobre o cinema direto: o material filmado é toda a realidade a que o filme fará referência⁴).

Por um lado, há permanências, acúmulo e repertório que ligam esse filme aos anteriores: Coutinho-entrevistador, seu interesse por histórias de vida, um só lugar e tempo limitado de filmagem. Por outro, esse documentário também se projeta sobre as obras posteriores, especialmente *Jogo de cena* e *As canções*, sobretudo no interesse – cada vez mais central – pelas habilidades expressivas, performáticas e fabuladoras de toda e qualquer pessoa, independentemente do contexto social em que ela está inserida.

Ao mesmo tempo, é um documentário que apresenta características muito singulares, que não vimos na obra anterior do diretor e não veremos depois: uma proximidade física entre cineasta e personagens, uma recusa deles de se manterem na função de “entrevistados”, uma interação efetiva, uma conversa de fato, em que o cineasta é convocado a responder muitas vezes às mesmas questões que ele coloca; uma igualdade de princípios, talvez em função da idade próxima à de

Coutinho, que leva alguns dos personagens a tocar o corpo do cineasta, adentrando o espaço atrás da câmera, em busca de cumplicidade. Assim, com emoção e surpresa, entre velhos camponeses de uma comunidade rural no interior da Paraíba, encontramos Eduardo Coutinho, exprimindo-se através desses “outros”, em um de seus filmes mais pessoais.

O DISPOSITIVO EM CONSTRUÇÃO

O fim e o princípio se inicia com um *travelling* lateral. Da janela de um carro em movimento, a paisagem plana, arenosa e de árvores baixas de São João do Rio do Peixe (PB) é apanhada em contínua (mas sutil) transformação. A essa imagem de deslocamento, a voz de Coutinho, sobreposta na montagem, une-se à abertura de um filme inteiramente por fazer: “Viemos à Paraíba para tentar fazer, em quatro semanas, um filme sem nenhum tipo de pesquisa prévia. Nenhum tema em particular, nenhuma locação em particular”. Um movimento para a direita revela o interior do carro que se desloca, e Coutinho sentado ao lado do motorista. Tudo ainda está por definir, mas o filme já inscreve nessa cena, manifestamente, a sua dimensão processual: “Talvez ele se torne essa procura”, prossegue Coutinho, “de uma locação, de um tema e sobretudo de personagens”. A procura por onde, e com quem, poderíamos dizer, recortar e compartilhar a cena.

Essa imensa abertura, com múltiplos caminhos em potência, é logo cercada por algumas precauções, como se Coutinho buscasse reduzir o risco do informe, a incidência descontrolada do acaso, que o moviam inicialmente. O diretor não parte da criação de um dispositivo, como nos trabalhos anteriores, mas vai desenhando-o pelo caminho. Escolhida a localidade por uma facilidade arbitrária de hospedagem (“segundo um guia turístico, em São João do Rio do Peixe havia um bom hotel”), a primeira família é procurada pela equipe de filmagem por conter uma agente da Pastoral da Criança. Rosa é uma possível mediadora (entre a equipe e sua realidade), figura estratégica com que Coutinho contou nas pesquisas que determinaram os entrevistados de filmes anteriores, baseados em um recorte espacial do mundo (*Santo forte*, *Babilônia 2000*, *Edifício Master*).

Aqui, curiosamente, como não há “nenhuma locação em particular”, a escolha de uma mediadora precede aquela

[5] O cinema de Coutinho compõe toda uma galeria de bons narradores, muitos deles idosos. Lembremos da força expressiva de personagens como dona Theresza e seu Brulino (*Santo forte*), dona Djanira (*Babilônia 2000*) e Luiza (*Peões*).

de um espaço físico. Mais até do que as qualidades de um espaço ou uma localidade, importa *como* se introduzir nele – de maneira a garantir a boa atuação dos filmados. Assim, reconhecido o potencial de Rosa, Coutinho “recorta” o Sítio Araçás, pequena comunidade rural onde vivem 80 famílias, inclusive a dela. Outra escolha determinante do dispositivo, o destaque na velhice (quase todos os entrevistados têm mais de 70 anos), não é tematizada diretamente no filme, mas parece atender à expectativa de encontrar “bons narradores”, sedimentada em trabalhos anteriores do diretor⁵.

A participação de Rosa revela-se decisiva, e não apenas nos bastidores – filme e processo não se separam, afinal. Desde o seu primeiro encontro com a equipe, as coordenadas da atuação de Rosa se delineiam. Quando Coutinho explica que quer “ouvir histórias”, ela própria sugere que entrevistem sua avó Zefinha, de 94 anos. É Rosa quem conduz, bem de perto para ser ouvida, a conversa com a “madrinha-avó”, sobrevivente da seca de 1915. Para que Zefinha demonstre seus saberes, Rosa se torna objeto da “benzeção” da avó, que sobre ela age para tirar “olhado”. Sua participação cria assim uma relação mais horizontal em cena (entre quem indaga e quem narra), os dois corpos presentes na imagem: Zefinha tocando na cabeça da neta com uma folhagem, enquanto reza. Trazendo para junto do grupo essa moradora do Sítio Araçás, é como se a equipe do Rio de Janeiro se tornasse um pouco “outra” também, beneficiando-se a um só tempo da confiança e da familiaridade que a presença de Rosa assegura, e do interesse e da curiosidade que as “visitas diferentes”, no dizer da mediadora, provocam entre os velhos da comunidade. A proximidade física – Rosa dos personagens, câmera dos corpos, Coutinho de seus entrevistados – é um dos traços notáveis de *O fim e o princípio*.

Revendo o filme, emocionam esses encontros, quando Coutinho é acolhido nas casas rústicas do Araçás, e como ele compõe, com os gestos e as memórias íntimas dessas mulheres e homens comuns, uma cena que prima pela riqueza de seus atos de fala. Reencontramos o cineasta em plena forma, ou seja, no exercício da dúvida, indagando-se pelos caminhos de um filme enquanto o realiza. Mesmo assim, nos encontros filmados, Coutinho está bastante à vontade: ele parece encontrar, na rica expressão verbal dos velhos sertanejos, aquilo que intuía quando o filme estava totalmente em aberto.

PROXIMIDADE E AFETO

Uma diferença marcante em relação à obra anterior é a proximidade entre Coutinho e os personagens do Sítio Araçás, visível nos modos inéditos de interação do cineasta com quem está diante da câmera. Aproximação que se traduz na imagem, marcada pela pequena distância física dos corpos e por enquadramentos fechados, mas que também aparece no teor das perguntas. Até então, Coutinho costumava evitar questões que suscitassem “opiniões” genéricas, orientava seus pesquisadores a se ater à trajetória de vida dos personagens, a perguntas simples sobre filhos, casamento, namoro etc. Eis que aqui é o cineasta quem toma a iniciativa de fazer a pergunta que estará presente em quase todas as conversas: “A senhora não se preocupa com a morte?”.

A proximidade física garante imagens belas e expressivas. Com a câmera próxima dos corpos, os rostos formam verdadeiros mapas, rugas e linhas de expressão desenhando caminhos paralelos e cruzados. Os corpos testemunham vidas inteiras de trabalho pesado na roça, como ouvimos nas histórias de muitos personagens. Pouco a pouco entendemos que esse posicionamento (da câmera e de Coutinho frente aos entrevistados) é tanto uma escolha como uma necessidade: o diretor, como a maioria dos personagens, tem mais de 70 anos, e eles se aproximam para se ver e ouvir melhor. Mesmo assim, por vezes não se entendem. Coutinho repete a pergunta, o personagem fala mais alto. Em alguns momentos, Rosa intervém e refaz a questão. Tão próximos estão em cena que Coutinho vez ou outra adentra o quadro: vemos parte de seu rosto, lateralmente, quando ele se reposiciona para ouvir ou para falar.

A aproximação e a horizontalidade conquistadas pelo filme (que aqui atribuímos, em parte, ao posicionamento físico e existencial de Coutinho) garantem significativa reciprocidade, de modo que os entrevistados não são subsumidos ao lugar de “objeto” do documentário. Em alguns “momentos únicos”, inverte-se a direção da entrevista, há questionamentos a Coutinho e a suas “verdades” (em uma espécie de súbita “antropologia reversa”⁶). Quando Coutinho pergunta se Mariquinha “não se preocupa com a morte”, ela diz que tem muito medo, e lhe devolve a pergunta: “O senhor

[6] Ver Wagner, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

[7] Afirmações extraídas do vídeo *Grande sertão: veredas* – Eduardo Coutinho sobre Guimarães Rosa. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=BSOQ7wAdSF8>. Nesse sentido, é interessante notar o movimento recente do cineasta, que dedicou seu último filme a conversas com jovens estudantes do terceiro ano do Ensino Médio de escolas do Rio de Janeiro.

[8] Coutinho, Eduardo. In: Lins, C. *O documento de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

não tem não?”. Assim, ao figurar o outro em cena, Coutinho parece exprimir algo sobre si, sobre seu momento, a vivência da velhice e o temor da morte.

Na verdade, são esses personagens idosos, a começar por Zefinha, “madrinha-avó” de Rosa, que atenderam à aposta de Coutinho na riqueza da expressividade verbal dos nordestinos – os jovens perderam essa força, afirmava, nas escolas ruins que fizeram e no contato com a televisão⁷. O analfabetismo, no caso dos personagens velhos de *O fim e o princípio*, parece permitir a conexão com formas arcaicas de praticar a língua, além de ser um fator que os impulsiona a caprichar na fala, a dar o melhor de si ao se expressarem, justamente por serem desprovidos de uma educação formal.

O “RECORTE ESPACIAL” COMO CENA

A delimitação de um espaço particular, mesmo que feita *a posteriori*, acaba seguindo o princípio da “locação única” presente nos filmes anteriores de Coutinho, mas um dos efeitos desse “microcosmo” não é – como ocorre em *Santo forte*, *Babilônia* ou *Edifício Master* – evocar uma visão mais geral do Brasil. Esses três filmes não exemplificam temas ou problemas mais abrangentes, mas nos fornecem elementos sensíveis para pensarmos o cotidiano violento, entre outros aspectos da vida em grandes cidades brasileiras. Ao contrário dessa sutil articulação entre a vida dos personagens que filmou e algo como um “estado de coisas” que vivemos no país, *O fim e o princípio* não nos permite inferir quase nada da vida real dos pequenos vilarejos do sertão nordestino. Mais do que um diagnóstico da experiência atual de seus moradores, em suas variadas dimensões, importa a força da oralidade sertaneja. Portanto, se a “locação real” ainda importa no filme, é mais como um “celeiro” de usos e invenções da língua portuguesa.

É o talento para narrar as próprias histórias, a força de “invenção verbal” que Coutinho foi buscar no sertão nordestino, “o lugar no Brasil onde se inventa melhor”⁸, dizia o diretor, onde as potências expressivas dos indivíduos estão mais aguçadas. Sua convicção se baseava na experiência: a começar pela primeira fase de *Cabra marcado para morrer* em 1964, passando por trabalhos realizados na década de 1970 para o *Globo Repórter* (*Seis dias de Ouricuri* e *Theodorico, impera-*

dor do sertão) e pelo reencontro com os camponeses que participaram da segunda fase de *Cabra marcado para morrer*, em 1981, Coutinho conheceu o Nordeste com o cinema.

Contudo, o que o cineasta realiza em *O fim e o princípio*, sem que tivesse planejado, é explorar essa habilidade narrativa não para abordar as agruras do dia a dia ou as tensões que também existem ali⁹, mas para conversar sobre a vida e a morte, o fim do mundo, o temor de morrer, sobre o céu, o purgatório e o inferno, e também sobre a origem e os sentidos da linguagem. Em outros termos, o que ele investigou e estimulou, nos modos de falar e de expressar a língua portuguesa dos velhos sertanejos, foram, sobretudo, as fabulações em torno do fim e do princípio. Talvez porque sua saúde tivesse lhe dado, no início da filmagem, um aviso contundente de que era preciso cuidado¹⁰, talvez porque os personagens mais interessantes que ele encontrou no vilarejo tenham sido os velhos, fato é que um filme inicialmente sobre “nada” revelou-se um documentário em torno de uma dimensão metafísica da existência que, da maneira como aqui aparece, ainda era inédita.

Em alguns momentos temos a sensação de estar em um vilarejo “fora da história”, atemporal, uma comunidade perdida do mundo, do Brasil, com personagens que parecem figuras míticas da nossa memória popular (Mariquinha, com seu cachimbo, parece saída de um conto de Monteiro Lobato; Leocádio tem ares de um “messiânico sebastianista”¹¹). Uma comunidade que alcançou também certa tranquilidade, em que muitos casais vivem bem, os maridos ruins já morreram, as piores secas fazem parte do passado, a solidão não pesa tanto, os velhos são bem tratados. É essa ruptura com o “mundo prático” de Araçás que faz Coutinho já começar a construir, intuitivamente, ainda em um espaço real, algo como uma “cena” em que as coordenadas geográficas e sociais contam menos que as interações com os personagens.

Em *Jogo de cena*, filme que Coutinho fará logo em seguida, a ruptura com essas coordenadas é radical. A cena é instaurada desde o princípio pelo próprio espaço escolhido por Coutinho, uma sala de espetáculos¹², e várias outras camadas de teatralidade vão sendo sobrepostas a essa primeira. Em *O fim e o princípio*, é a própria filmagem e o modo como Coutinho se relaciona com os personagens que recortará

[9] Como mostra a fala de uma das personagens cortadas da montagem final, mas inserida nos extras do DVD. Trata-se de Maria de Chicute, que fala da sua preocupação com a filha. O ex-marido, preso por assassinato, tinha saído da prisão na véspera e esfaqueado o atual companheiro da moça.

[10] Por problemas de saúde, Eduardo Coutinho teve de interromper a filmagem no sertão da Paraíba e voltar ao Rio de Janeiro para tratamento médico. O encontro com a família de Rosa acontece nesse primeiro momento, antes da interrupção. Ao regressar a São João do Rio de Peixe, já havia definido o Sítio Araçás como locação exclusiva.

[11] Expressão de Bezerra, C. “Um documentarista à procura de personagens”. In: Ohata, M. (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 411.

[12] Ver os modos de construção da teatralidade em Xavier, I. “O jogo de cena e as outras cenas”. In: Ohata, M. (Org.), op. cit., p. 604-627.

[13] *Ibidem*, p. 609.

[14] *Ibidem*, p. 609.

pouco a pouco o vilarejo real como “cena”, criando o que Ismail Xavier chama, referindo-se a *Jogo de cena*, de “uma ruptura entre o mundo prático, extensivo em seu espaço-tempo, e os movimentos que o olhar põe em foco”¹³. É a dinâmica de Coutinho, seu engajamento pessoal, que destaca um “campo visível”¹⁴ em que os gestos e as palavras tornam-se elementos fundamentais na consolidação de uma cena.

Eis um dos traços incomuns do filme: Coutinho parte ao encontro do desconhecido, mas acaba por se posicionar fisicamente muito perto (o que, em parte, é garantido pela mediação de Rosa). Outro, da mesma natureza: Coutinho se abre ao movimento incerto do mundo, sem nenhum filme na cabeça, mas acaba por repor e intensificar a “cena”, tal como foi concebida, praticada e lapidada em seu cinema, ou seja, centrada no interesse pela expressão de narradores (a “realidade” local só aparecendo transfigurada nas narrativas).

LEOCÁDIO E A ORIGEM DA LINGUAGEM

Talvez o interesse de Coutinho por esse universo rural se associe à sua intuição de encontrar naquele pequeno vilarejo, sem telefone e sem televisão até pouco tempo atrás, algo como um “cerne” ou uma “fonte” da linguagem e da força fabulatória dos indivíduos, assim como as graças específicas da língua portuguesa, que ele tão bem captou em todos os seus filmes. E Coutinho encontra na incrível conversa com o personagem Leocádio, para quem o cineasta é uma espécie de “chefe das caravelas”, “Pedro Alvares Cabral quando descobriu o Brasil”, uma visão de um tempo em que as palavras eram as coisas, em que todo mundo falava a mesma língua, e de como as línguas diversas foram inventadas no mito da Torre de Babel. “É tanta palavra em vão”, diz, para em seguida discorrer sobre as diferenças entre a “palavra certa” e a “palavra comum”, “sem futuro”. Para Coutinho, o que Leocádio faz é “simplesmente” desenvolver, de modo próprio, a teoria da língua adâmica, de Walter Benjamin, que supõe a existência de uma língua originária, que nomeia as coisas do mundo de modo justo. Leocádio evocaria “essa grande tragédia” pós-Babel, produzida pelo desencontro entre palavra e coisa, “que enlouquece artista, enlouquece as pessoas, que está no cotidiano, gera briga na feira, assassinatos, grande poesia – porque a palavra não é a coisa”¹⁵.

[15] Coutinho, Eduardo. In: Nader, C. *Eduardo Coutinho, 7 de outubro, 2013*.

Na pequena comunidade dos Araçás, Leocádio é, na definição de Rosa, um “metido a sabichão porque sabe ler”, um dos poucos dentre os velhos dali. Ao reencontrar o cineasta ao final do filme, indaga sobre as crenças do diretor: “O senhor crê em Deus?”; “Existirá Deus no céu?”; “O senhor acha que crer em Deus é ilusão?”. Coutinho é reticente: “complicado isso”, “mais ou menos”, “seria bom”, “não sei”, “gostaria de saber”. Não queria atrapalhar com uma resposta direta (“sou ateu”) a visão de mundo do personagem, por isso defendia, nesses casos, um tipo de “mentira”, que ele definia como “piedosa”¹⁶, que não fazia mal a ninguém e permitia que a conversa não fosse interrompida.

Coutinho já havia explorado intensamente as relações entre religião e fabulação em *Santo forte*, mas nesse documentário as misturas entre catolicismo, umbanda e protestantismo são mais presentes. Os deuses e os espíritos habitam o dia a dia da favela, são generosos, vingativos, compráveis, vulgares, piedosos, companheiros, estão misturados à vida cotidiana. Em *O fim e o princípio*, as falas expressam de maneira mais coesa um catolicismo popular brasileiro e evidenciam um modo singular de se apropriar de narrativas cristãs de origem e de fim do mundo. Se a vida concreta está, aqui e ali, implicada nessas crenças, o centro das conversas, neste último filme, é a dimensão metafísica da religião. Talvez para nos lembrar mais uma vez, nesse filme que investiga princípios e fins, que foi primeiro nessas fabulações religiosas¹⁷ que se manifestou a força ficcional existente em todos nós, nossas possibilidades expressivas, e que a arte veio depois – ou talvez uma tenha saído da outra, como nos lembra Leocádio: “A reza é quase uma poesia”, conclui, no fim da conversa com Coutinho.

MARIQUINHA: “COMUNIDADE DE EXPERIÊNCIA” E NARRAÇÃO

Expressões como a de Leocádio marcam as *performances* dos narradores em *O fim e o princípio*. Elas constituem “ditos”, fórmulas que sintetizam saberes passíveis de transmissão, como que impermeáveis ao tempo. Na conversa com Mariquinha, a primeira das personagens abordadas longamente pela equipe, aparecem alguns exemplos: “apelido não vale nada”, “reza não se vende”, “Deus marca os dias de

[16] Eduardo Coutinho em *Visões do documentário: a entrevista como arte do encontro no documentário*, com Eduardo Coutinho, parte 11. Gravação da conversa de Ilana Feldman com Eduardo Coutinho na Casa do Saber em abril de 2009.

[17] Para o filósofo Henri Bergson, tanto a religião como a arte são produzidas por uma faculdade da natureza humana que ele define como “fabuladora”, uma disposição de fabular ativada no momento em que o homem se viu obrigado a explicar o que lhe apavorava, o que lhe metia medo. As angústias suscitadas pela certeza da morte fizeram com que essa aptidão do homem entrasse em atividade e ele criasse crenças religiosas para apaziguá-las. Bastante primitivas inicialmente, as manifestações foram se sofisticando, e a fabulação produziu expressões religiosas tão complexas como a da Grécia Antiga. Nesse caso, essa faculdade se exerceu com um prazer de arte. Bergson se atém particularmente ao aspecto religioso da faculdade, mas atribui a ela a invenção posterior da literatura e outras formas de arte, afirmando sua presença em todos nós, religiosos ou não, artistas ou não, em diferentes graus.

[18] Ver Benjamin, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. O autor utiliza a expressão “comunidade de experiência” para caracterizar situações em que o narrador de histórias e seus ouvintes partilham experiências comuns.

nós viver e a hora de nós morrer”. Com expressões assim, Mariquinha pontua histórias pessoais e opiniões, remetendo escolhas individuais a um conjunto de saberes, provérbios e pequenas normas compartilhados – a um só tempo narrando e aconselhando. Personagem a personagem, os “ditos” se acumulam, o que nos faz pensar que a força das narrativas no filme não resulta apenas do talento individual, mas recorre a um substrato comum, a uma oralidade transmitida de geração em geração, tal como numa “comunidade de experiência” (em sentido benjaminiano)¹⁸.

Nas conversas, aparecem também valores morais compartilhados e transmitidos. É o caso da importância duvidosa do lucro diante da solidariedade na pobreza, que ouvimos nas narrativas de Mariquinha, de Maria Borges (parteira que aceitava como paga “o que eles pudessem me dar”, dispensando os mais pobres: “Deus é quem me dava”), e de Assis (“eu não dou valor à riqueza, dou valor a um pobre como eu”). Caso também do saber “matuto”, no dizer de Nato, que envolve o conhecimento e o respeito à natureza e a todos os seres, como apreendemos na linda relação entre Vigário e seu burrinho Lenço Branco (“nunca abandonei um bicho”).

Mesmo que Coutinho não participe dessa “comunidade”, Mariquinha o inclui, buscando concordância e cumplicidade. “Reza não se vende... Vende?”, ela pergunta, buscando firmar, com seu novo interlocutor, algum consenso. O mesmo acontece quando Coutinho lhe pergunta sobre o temor da morte. Ela diz ter muito medo e devolve a pergunta ao cineasta: “O senhor não tem não?”. Depois de ouvir a resposta (“Claro que sim!”), Mariquinha aquiesce com um jeito de corpo, selando a cumplicidade entre eles com um “Ave Maria! Mas é o jeito, né?”.

Essa dinâmica produz “conversas” no lugar de entrevistas, como se os personagens sertanejos não “coubessem” em um tipo de dispositivo de conversação em que seu papel seria apenas responder. Parte da graça do encontro com Mariquinha se deve a esse lugar ativo assumido pela personagem, que responde, mas também indaga, que não se satisfaz em apenas contar passagens de sua história de vida, mas se atenta para a presença e o proceder das “visitas diferentes” na sala de sua casa: “Esse homem é tão sério”, comenta, referindo-se ao técnico de som. “Donde ele é?”. Instada por Coutinho, afirma não gostar “de gente muito sério não”, pre-

ferindo os “assim como o senhor”, “tão bonzinho”, “gente de conversar, fofoqueiro”. “Velho gosta de prosa.”

É notável ainda como as narrativas desses velhos sertanejos, e a de Mariquinha em particular, compreendem não apenas a fala, mas toda uma gestualidade: “um corpo que fala”, no dizer de Coutinho¹⁹. Ao modo de uma narradora clássica²⁰, Mariquinha é mestra na arte dos gestos, marcando o ritmo de sua fala com silêncios, substituindo palavras por palmas para criar não ditos e envolver a imaginação do ouvinte, movimentando braços e mãos, de maneira precisa, para transmitir com ênfase o que é dito. Ao especular sobre o encontro definitivo com a morte, atua intensamente, valendo-se de elementos concretos presentes no ambiente para se fazer compreender: “Quando chegar a hora [bate palma]... Adeus. É como essa luz [aponta para cima], tudo alegre, botando isso e aquilo [bate palma]... Fica no escuro”²¹.

CHICO MOISÉS: UM FILÓSOFO NO SERTÃO

Chico Moisés é o personagem que mais desconcerta Coutinho no filme – e talvez em toda a sua trajetória de interação com personagens reais. “Nunca encontrei uma pessoa assim, que me deixasse tão desarmado”²². De todos os personagens de *O fim e o princípio*, é provavelmente o mais esquivo. Não é fácil nem imediatamente simpático, reluta inicialmente em falar, é econômico nas respostas e narra sem muito entusiasmo fragmentos de uma vida difícil – infância dura, trabalho na roça contínuo, problemas de saúde. Até dar uma resposta inesperada à pergunta: “Quantos filhos teve?”, mudando, a partir desse momento, o tom da conversa²³. Começa a “jogar” com Coutinho. “Tem algum sonho?”, pergunta o cineasta. Chico Moisés faz uma pequena pausa e indaga: “Em que significado ‘sonho?’”. “A pergunta é boa”, observa Coutinho, talvez identificando nela seu próprio método de entrevistar, em que é frequente a formulação “explica isso para mim”, mesmo diante de afirmações que nos parecem bastante claras. Em *Santo forte*, por exemplo, uma personagem lhe diz ser atea. “Atea? O que quer dizer atea?”. Era o seu modo de “estar vazio”, de tentar entrar na visão do outro não tomando nada do que é dito por já conhecido. Chico Moisés age de modo semelhante, devolve as perguntas,

[19] No documentário de Carlos Nader, *op. cit.*

[20] Benjamin, Walter, *op. cit.*

[21] Como dona Thereza (*Santo forte*) e outras narradoras presentes nos filmes de Coutinho, Mariquinha ilustraria bem o que Walter Benjamin escreveu sobre a “verdadeira narrativa”. Nela, “a mão intervém decisivamente, com seus gestos, apreendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito”. Benjamin, Walter, *op. cit.*

[22] Eduardo Coutinho em *Visões do documentário: a entrevista como arte do encontro no documentário*, *op. cit.*

[23] Em vez de responder à questão, Chico Moisés retruca: “A mulher?” Coutinho indaga o porquê de sua fala, e ele responde: “Porque foi ela que teve”. “E você não teve nada com isso?”, devolve-lhe Coutinho. “Tive”, responde sorrindo.

relativiza o que ele mesmo diz: “Ou não é assim?”. “Capaz de ser”, responde o diretor. Chico Moisés ri, ironiza, fica sério e responde “couthinamente”: “Mas pode não ser, né?”.

Coutinho se arrisca novamente: “O que o senhor acha do mundo?”. “E o que é mundo?”, retruca Moisés, discorrendo em seguida sobre a sabedoria e a genialidade, que “não vem só pela escrita, isso já vem da mente”. Deseja felicidade a Coutinho, tocando nele, e diz que ficou feliz falando com alguém “sabido” – o cineasta devolve o elogio, dizendo que ele é “sabido” também. Moisés não deixa por menos e pergunta: “Como assim?”. Coutinho: “O senhor tem umas ideias interessantes”. “Que pena, né?”, responde o personagem, “e o que eu sei não disse, só fiz começar. [...] Mas é muito bom falar com uma pessoa sabida. Tudo é sabedoria. Aí pegou essa matuto aqui conversando esse tipo de coisa, mas eu não sei se sei, penso que sei, será que sei?”.

Em reflexão posterior ao filme, Coutinho afirmou que Chico Moisés estava muito mais seguro do que ele durante a conversa. “Estava mais ou menos nas mãos dele [...] esse cara ganha de você, não tem solução [...] e o que me fascinava era isso.”²⁴

[24] Eduardo Coutinho em *Visões do documentário: a entrevista como arte do encontro no documentário*, op. cit.

AS NARRATIVAS E O TEMPO

Com variações, o prazer de conversar marca as 15 visitas da equipe às velhas casas de moradores do Sítio Araçás (em alguns segmentos, há mais de um personagem em casa e em cena). Os “ditos” se multiplicam e por vezes se repetem: “De tudo no mundo há, de tudo no mundo tem” (tia Dôra); “Tinha um velho ali, ele dizia que onde tava o bem, tava o mal, os dois andavam juntos” (Vigário); “A vida é um parafuso, só quem destroça é Jesus, no dia que chegar a hora” (Assis); “Pense e veja bem: trabalhar pensando que não morre e rezar sabendo que morre” (Nato); “O cabra que diz tudo que sabe fica besta” (Zé de Souza) ou “Tudo que se sabe não se pode dizer” (Chico Moisés).

Recorrências também aparecem nas histórias de vida e de trabalho dessas mulheres e homens: na roça, desde crianças até idade avançada, trabalhavam na enxada, por vezes enfrentando a “emergência” da seca. “Mas eu achava tão bom!”, dirá Rita, como muitos outros, nostálgica dos tempos de trabalho.

“Até hoje, quando eu vejo cair chuva, ai meu Deus! Se Jesus renovasse a minha idade, para eu trabalhar na roça.” Histórias de casamento, de viuvez, de tornar a encontrar alguém (como Vigário e Antonia) ou ficar definitivamente só (como Zé de Souza, surdo, viúvo há dois anos, que Coutinho encontra sentado sob um pé de pau, onde passa seus dias); e muitos saberes e dizeres tradicionais: Zefinha e Mariquinha são rezadeiras, Maria Borges é parteira, há no filme muito “saber corrido”, oposto ao “saber lido”, como dirá Nato – ele que sabe ler os sinais da água, em uma árvore, uma ave, no calor da atmosfera. “Saber corrido” que Chico Moisés elogia, relativizando o que se aprende em “banco de colégio” (Nato), pois sabedoria é “um dom” (Moisés). Já o “saber lido”, distintivo entre os velhos do sertão, é elogiado por Leocádio, orgulhoso de suas leituras da Bíblia, dos jornais e almanaques, e dos “romances bonitos”.

Mais um filme, como em boa parte da obra contemporânea de Coutinho, que tem na cena do encontro e no procedimento da entrevista o seu cerne. Com a centralidade dos atos de fala, outras imagens, quando surgem na montagem, pungem-nos e adquirem relevo imediato. Nos intervalos dos encontros, *O fim e o princípio* apresenta pequenas situações e vivências filmadas nos Araçás, cujo papel, a nosso ver, é menos o de apresentar a localidade do que de sugerir uma temporalidade. Quase sempre através de planos-sequências, alguns fazeres são apresentados em sua duração: Geraldo, pai de Rosa, tange o gado; um grupo de mulheres e crianças compõe uma pequena procissão que canta em louvor de Nossa Senhora; Mariquinha acende demoradamente o cachimbo com uma lamparina, ao pé do fogão de lenha; Zefinha, em dois planos de detalhe, fia o algodão, imagem que parece cifrar, ganhando a força de uma metáfora visual, o caráter artesanal da experiência sertaneja e da própria atividade de narrar.

Se não há no filme uma clara moldura temporal (como vemos em *Santa Marta: duas semanas no morro* ou *Babilônia 2000*), algo do tempo da experiência marca a película, presente nas narrativas dos velhos e evocado nos fazeres nele inscritos. Importante notar também como, na dimensão processual do filme (assumida como narrativa), cabe uma espécie de “epílogo” em que Coutinho se despede de alguns personagens, o que indica que a equipe passou algum tempo

entre eles, no Sítio Araçás (no começo do filme, Coutinho fala em quatro semanas). Nesses afetuosos reencontros, antes da partida do grupo, projeta-se um horizonte de expectativa (“daqui a um ano”), quando voltarão para exibir o filme pronto. A despedida é ocasião para se projetar neste futuro próximo, mas, mesmo assim, tão incerto: “Daqui a um ano eu não sei se estou vivo” (Chico Moisés); “Se eu não morrer, tô vivo!” (Nato).

Questões que marcaram as conversas, como a fragilidade da velhice e a iminência da morte, retornam de maneira concreta e concentrada. A despedida pode ser definitiva, evidência que pesa de maneira singular sobre o último encontro (filmado) de Coutinho e Mariquinha: em um lindo enquadramento, parte do rosto do cineasta aparece em campo, enquanto Mariquinha parece olhar no fundo de seus olhos. Logo depois, apoiando o rosto em uma das mãos, ela abaixa os olhos enquanto diz: “Deus queira que nós ainda se veja”. Ao que ele aquiesce, agora inteiramente fora de campo: “Isso”.

CLÁUDIA MESQUITA é professora da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e foi pesquisadora e documentarista do Centro de Estudos da Metrópole (CEM).

CONSUELO LINS é professora da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).