UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

MIRIAN LUCIANA GUIMARÃES ZANELLI

Memória e historiografia no documentário *O Fim e o Princípio*, de Eduardo Coutinho

Marília – SP
2014

MIRIAN LUCIANA GUIMARÃES ZANELLI

Memória e historiografia no documentário *O Fim e o Princípio*, de Eduardo Coutinho

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Orientador: Prf. Dr. Paulo Eduardo Teixeira.

Marília - SP
2014

Zanelli, Mirian Luciana Guimarães.
Z28m Memória e historiografia no documentário: o fim e o princípio de Eduardo Coutinho / Mirian Luciana Guimarães Zanelli. – Marília, 2014.
105 f. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências, 2014.
Bibliografia: f. 92-98.
Orientador: Prof. Dr. Paulo Eduardo Teixeira.

1. Historiografia. 2. Documentário. 3. Memória. 4. Fontes orais e audiovisuais. I. Título. II. Autor.

CDD 791.4

MIRIAN LUCIANA GUIMARÃES ZANELLI

Memória e historiografia no documentário *O Fim e o Princípio*, de Eduardo Coutinho

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.
Linha de Pesquisa: Cultura, Identidade e Memória.

Data da defesa:___/___/___

Resultado:_____

BANCA EXAMINADORA

_____
Prof. Dr. Paulo Eduardo Teixeira – Orientador
UNESP/MARILIA

_____
Prof.ª Dr.ª Célia Aparecida Ferreira Tolentino
UNESP/MARÍLIA

_____
Prof. Dr. Alessandro Constantino Gamo
UFSCar

À minha tia Dirce (*in memoriam*).

Agradecimentos

Ao meu orientador Paulo Eduardo Teixeira pela sua generosidade e competência, pelo incentivo e dedicação dispensados a mim e a este trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Marília, São Paulo.

À Secretaria da Educação do Estado de São Paulo pelo financiamento concedido através do Programa Bolsa Mestrado.

Aos professores desta banca e àqueles que participaram da banca de qualificação.

Aos meus companheiros de trabalho da E.E. Prof. Guines Affonso Morales.

Aos moradores de Araçás e ao Eduardo Coutinho (*in memoriam*).

Aos novos amigos, especialmente à Cinthia, com quem dividi as dores e as alegrias.

Ao meu tio Tonho, pelo seu exemplo de dignidade e por me mostrar os desvios da memória.

À minha família, por tudo que os meus filhos representam para mim, aproveito para pedir desculpas pelas minhas ausências.

LISTA DE FIGURAS

1- Mariquinha 21

2- Paisagem 23

3- São João do Rio do Peixe 24

4- Sítio Araçás 24

5- Coutinho e família de Rosa 25

6- Coutinho e Rosa 26

7- Rosilene (Rosa) 26

8- Leocádio 37

9- Leocádio 39

10- Assis 41

11- Rita e Zequinha 41

12- Maria Borges 42

13- Leocádio 43

14- Mariquinha 44

15- Mãos de Zefinha 46

16- Rosa 49

17- Zefinha 50

18- Assis 50

19- Paisagem 51

20- Zefinha 55

21- Zequinha 56

22- Neném Grande 56

23- Zequinha Amador (poeta) 58

24- Tia Dôra 71

25- Maria Borges 75

26- Tia Dôra 76

27- Chico Moisés 78

28- Boinho 80

29- Assis 81

RESUMO

Este estudo discute a inserção das memórias e do cinema no campo de trabalho dos historiadores, com o propósito de afirmar o valor das fontes orais e audiovisuais para a escrita da história. Investigamos questões de natureza teórico-metodológica e consideramos que as renovações historiográficas ocorridas no século XX possibilitaram outras interpretações do passado e permitiram que os pesquisadores estabelecessem novos procedimentos metodológicos diante de uma variedade de temas e objetos. Apresentamos uma reflexão sobre as características dos documentários examinando o diálogo que a história estabeleceu com o cinema e criticando as noções que os historiadores possuem sobre os temas da visualidade. Avaliamos o uso das fontes não escritas para a produção historiográfica através do filme *O Fim e o Princípio*, de Eduardo Coutinho (2005) e fundamentamos nossa análise nas memórias e nas narrativas dos personagens do documentário. Compreendemos que o esquecimento e a lembrança integram a mesma dinâmica e que a memória coletiva está ancorada em quadros sociais, mas admitimos a existência de uma memória individual e de uma intuição sensível que age espontaneamente em nossas lembranças.

Palavras-chave: Historiografia. Documentário. Memória. Fontes orais e audiovisuais.

ABSTRACT

This study discusses about the integration of memories and film in the field of the historians work, in order to affirm the value of oral and audiovisuals sources for the writing of history. We Investigated theoretical and methodological issues we consider the nature and historiographical renovations occurred in the twentieth century allowed others interpretations about the past and allowed researchers to establish new methodological procedures on a variety themes and objects. Here is a reflection on the characteristics of documentaries examining the dialogue that history established with cinema and criticizing the notions that the historians have about the issues of visuality. We evaluated the use of unwritten for historiographical production through the movie O Fim e o Princípio, from Eduardo Coutinho (2005). We based our analysis on the memories and narratives of the characters of the documentary. We understood that the forgetting and remembering part of the same dynamic and that the collective memory is anchored in social settings, but we admit the existence of an individual memory and a sensible intuition that acts spontaneously in our memories.

KEYWORDS: Historiography. Documentary. Memory. Oral sources, and audiovisual.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....10

2 OS NARRADORES DE COUTINHO.....,,.....19

2.1 As fronteiras do documentário.....19

2.2 O cinema de entrevistas.....33

2.3 O contador de histórias.....39

3 OS USOS HISTORIOGRÁFICOS E O AUDIOVISUAL.....48

3.1 Os paradigmas da História.....48

3.2 As representações, as práticas sociais.....53

3.3 A pesquisa histórica e virada cultural.....57

3.4 O cinema nos domínios da história.....60

3.5 Das fontes visuais para o conceito de visualidade.....63

4 MEMÓRIA E ESQUECIMENTO NOS PERSONAGENS DE COUTINHO.....70

4.1 A memória involuntária.....70

4.2 Experiência, narração e memória.....78

4.3 A Psicologia social e a memória coletiva.....81

4.4 Lembrar e esquecer: a dinâmica da memória.....86

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....90

REFERÊNCIAS 92

FILMOGRAFIA 99

APÊNDICES 101

1 INTRODUÇÃO

O documentário *O Fim e o Princípio* (2005) foi realizado em uma comunidade rural do interior da Paraíba, localizada no município de São João do Rio do Peixe, conhecida por Araçás. O povoado possui cerca de oitenta famílias unidas por laços de parentesco e por experiências compartilhadas. Coutinho afirma que o filme teve início sem nenhum tema em particular, pois pretendia fazer um filme em um ambiente rural, em poucas semanas. Procuraram por alguém que pudesse intermediar a conversa entre o Coutinho e os narradores. Encontraram Rosa, uma jovem alfabetizadora e voluntária da Pastoral da Família, que, em razão do seu trabalho, conhecia bem as pessoas do lugar.

Coutinho encontra-se entre os cineastas brasileiros das décadas de 1950 e 1960, que foram influenciados pelo Neorrealismo italiano, pela *Nouvelle Vague* francesa, pelo Construtivismo soviético e pelo Cinema Verdade de Jean Rouch. Os jovens cineastas iniciaram no Brasil um movimento cinematográfico identificado por Cinema Novo. Os cinemanovistas propunham uma ruptura no aspecto estético e conceitual, defendendo um cinema com maior realismo, menor orçamento e novas temáticas que abordassem criticamente o subdesenvolvimento do país e as contradições da sociedade brasileira.

O cineasta cursou Direito no início da década de 1950, mudou-se para Paris, onde estudou no *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC), que, em 1986 deu origem à *Femis (École Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son)*, uma das mais conceituadas escolas de cinema do mundo.

Em 1954, participou do *Seminário de Cinema do Masp*, dirigido por Marcos Margulies (1922-1982)[1]. Trabalhou como revisor na revista *Visão* (1954 - 1957) e dirigiu uma montagem do infantil *Pluft, o Fantasminha*, de Maria Clara Machado (1955).

Depois de estudar direção e montagem na França, integrou-se ao Cinema Novo, vinculado à esquerda estudantil através do Centro Popular de Cultura (CPC), da União Nacional dos Estudantes (UNE). Em 1960 colaborou com a peça *O quarto de despejo*, de Eddy Lima. No CPC participou de projetos da UNE volante[2] e trabalhou na montagem da peça *Mutirão em nosso Sol*, apresentada no *I Congresso de Trabalhadores Agrícolas*, em Belo Horizonte.

[1] Jornalista e cineasta polonês que estudou no *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC) e foi professor no Seminário de Cinema do MASP (1950-1951)

[2] A UNE volante foi um instrumento utilizado pelos estudantes para disseminar nos estados o movimento de cultura popular desenvolvido pelo CPC.

A aproximação com o cinema surgiu nos anos seguintes. Seu primeiro trabalho foi como gerente de produção no longa-metragem *Cinco vezes favela* (Marcos Farias, Miguel Borges, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman, 1962).

Em 1964, com recursos da UNE, começou a filmar *Cabra Marcado Para Morrer*, que conta a vida do líder camponês João Pedro Teixeira, assassinado em 1962. Naquela ocasião, as filmagens foram interrompidas pela ditadura militar. O regime instituído com o golpe reprimiu com violência as manifestações populares. Em um contexto de fortalecimento das Ligas Camponesas, o goveno estava particularmente interessado em desarticular os movimentos ligados aos conflitos no campo. Após dezessete anos, Coutinho retoma o projeto inacabado e o filme foi finalizado e exibido na Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM), no Rio de Janeiro, em 1984. Desde então, diversos pesquisadores destacaram a importância de *Cabra Marcada para Morrer*, considerado uma das grandes obras do cinema brasileiro.

Entre os seus trabalhos como roteirista e diretor estão: *ABC do Amor* (1966), *O Homem que Comprou o Mundo* (1968) e *Faustão* (1970). Como roteirista, ao lado de Leon Hirszsman, participou de *A Falecida* (1965) e *Garota de Ipanema* (1967). Ainda como roteirista, trabalhou em *Os Condenados* (1973), dirigido por Zelito Viana; *Lição de Amor* (1975), de Eduardo Escorel e *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, dirigido por Bruno Barreto, em 1976. Nos anos 1980 produziu vídeos para a TV Manchete.

Trabalhou no Jornal do Brasil (1971-1975) como copidesque e crítico de cinema do *Caderno B*. Em 1975, iniciou na Rede Globo, no programa Globo Repórter, que contava com a direção geral de Paulo Gil Soares[3] e era o único na TV brasileira com apresentações semanais de reportagens e documentários. O Globo Repórter tinha três núcleos de produção: O Núcleo de Reportagens Especiais, no Rio de Janeiro; a Divisão de Reportagens Especiais de São Paulo e a Blimp Filmes, uma produtora independente.

Coutinho recordou que apesar da censura a equipe do Globo Repórter trabalhava com uma relativa autonomia. A música de abertura do programa era *"Freedom of Expression"*, de J. B. Pikers. Coutinho recorda que nos anos 1970, em plena ditadura militar, trabalhar com jornalismo na Rede Globo era mais interessante do que hoje. Nessa época, toda a produção da emissora, inclusive a jornalística, era feita em *tape*. O Globo Repórter era o úcnico programa feito com filme reversível, ou seja, sem copião. A esse respeito, Coutinho lembrou que o filme reversível estava sujeito a sujar-se e ficar riscado na moviola. O cineasta salientou que o

[3] Foi parceiro de Glauber Rocha. De 1971 a 1983, comandou o programa Globo Repórter.

material do Globo Repórter não estava de acordo com o padrão Globo de qualidade e comentou sobre o perigo das análises puramente tecnológicas que valorizam vídeo e o equipamento eletrônico sem avaliar as suas condições políticas e sociais (COUTINHO, 1992 apud BRAGANÇA, 2008).

Trabalhando no Globo Repórter, Coutinho dirigiu o documentário *Seis dias de Ouricuri*, em 1976. Foi a primeira vez que o Globo Repórter foi ao ar com uma única temática, normalmente o programa apresentava de dois a quatro assuntos que tinham duração de cerca de quinze minutos. Em *Ouricuri*, o devastado sertão pernambucano serviu de cenário para discutir o drama da seca nordestina. No curta-metragem, o engajamento político e militante que caracterizava o Cinema Novo fica evidente. O diretor utilizou o recurso das entrevistas, o som direto e o artifício do plano-sequência - que consiste em uma filmagem de ação contínua com longa duração, na qual a câmera realiza um movimento sequencial, sem ocorrência de cortes.

Ainda no Globo Repórter, em 1978, dirigiu *Theodorico, O Imperador do Sertão*. Coutinho lembrou que foi o seu único filme em que o protagonista era um membro da classe dominante. O filme é narrado pelo próprio Theodorico Bezerra – um latifundiário paternalista e opressor que mantinha as pessoas que trabalhavam em suas propriedades sob o seu domínio. Com planos longos e uma abordagem original, o personagem encena a própria vida representando a elite agrária e o fenômeno do coronelismo no país.

Durante os nove anos que trabalhou no Globo Repórter dirigiu: *Superstição* (1976); *Pistoleiro da Serra Talhada* (1976); *Uauá, Sertão da Bahia, Sertão de Canudos* (1977); *Exu, Uma Tragédia Sertaneja* (1979); *Portinari, O Menino de Brodósqui* (1980).

Coutinho reconheceu que os anos de Globo Repórter foram de aprendizado e com o programa aprendeu a filmar e conversar com as pessoas: “O que eu aprendi na televisão – porque eu nunca tinha feito um documentário antes -, é que se você se posta a uma distância de três metros do seu interlocutor para não aparecer na imagem, você não está conversando com essa pessoa. Ninguém conversa a essa distância.” (BRAGANÇA, 2008, p. 31)

Esse aprendizado foi decisivo para os próximos passos do cineasta. Coutinho considera que o documentário trabalha com um diálogo entre pessoas, e esse diálogo deve estar presente no filme. O diretor salientou que “desde o *Cabra* eu tento mostrar que existem dois lados da câmera e eles interagem. [...] Isso pra mim é essencial. Tem sempre alguém do outro lado da câmera, ninguém fala sozinho.” (BRAGANÇA, 2008, p. 71).

Seu primeiro documentário em vídeo foi *Santa Marta: duas semanas no Morro* (1987). As vinte e três horas de gravação foram editadas por temas como violência, amor, racismo e machismo. Em *Santa Marta*, o diretor utilizou o recurso do afastamento e descreveu:

> Em outros casos, ao contrário, opto por afastamento, como por exemplo em um filme que fiz sobre a Favela Santa Marta, em que, no primeiro dia de filmagem, eu não conhecia praticamente ninguém lá, tinha meu assistente que conhecia, mas a gente convocou pessoas da favela para falar sobre violência, e vieram umas quinze, vinte pessoas. A câmera ficou a seis metros de distância, o que é absolutamente falso para uma conversa. Para aumentar esse aspecto de verdade na filmagem, aprecia na imagem a pessoa sentada numa cadeira e, ao lado, tinha um monitor onde ela podia se ver, o que tornava, portanto, mais artificial, portanto mais verdadeiro o *set* de filmagem. No entanto, essa coisa distanciada, a seis metros de distância, etc., não deixou de produzir alguns dos depoimentos mais extraordinários do filme. (COUTINHO, 1997, p. 168).

Coutinho ressaltou que a distância da câmera pode variar, pois, o que interessa mesmo é a disposição que o entrevistado tem para falar. Em sua opinião, cabe ao diretor fazer algo que seja surpreendente.

Para as comemorações do centenário da abolição, dirigiu *O Fio da Memória* (1988-1991). O documentário discute a questão negra no Brasil a partir da vida de Gabriel Joaquim dos Santos. Filho de ex-escravos, Gabriel nasceu quatro anos após a abolição, trabalhou nas salinas em São Pedro da Aldeia, no Rio de Janeiro e construiu a Casa da Flor. A obra foi construída espontaneamente entre 1912 e 1985, com materiais recolhidos de lixos domésticos e descartados nas construções do local. Gabriel morreu em 1985, aos 92 anos. O longa-metragem foi produzido em 16 mm e a narração em *off* é de Ferreira Gullar e Milton Gonçalves. Em 1991 finaliza o filme, coproduzido pelos canais *La Sept/Arte* (França), *TV Espanhola* e *Channel Four* (Inglaterra).

A ideia de produzir o *Boca de Lixo* (1992) surgiu de filmagens feitas em um lixão que não foram utilizadas. Coutinho esclareceu que não pretendia mostrar uma visão do lixo que vitimizasse as pessoas que trabalham naquele lugar, seu objetivo era mostrar o lixo como uma estratégia de vida comum. O diretor estava interessado em saber o que aquelas pessoas pensavam do lixão, e não o que nós pensamos. A esse respeito comentou:

> O cineasta tradicional de esquerda só vai ouvir aquelas pessoas que vão dar respostas de acordo com seu espírito militante [...] Me interessa muito mais estar aberto. Vou dar um exemplo: filmar o lixo. O cineasta tradicional vai ao lixo, a partir de um espírito de revolta e de sua consciência intelectual da

> classe média de que aquilo é um horror, um inferno e que ele tem que mostrar que é um inferno e que as pessoas odeiam aquilo e que fazem aquilo porque são obrigadas pela estrutura injusta do país. (COUTINHO, 1997, p. 169).

Coutinho afirma que o seu objetivo era interrogá-los sobre o seu cotidiano e as maneiras como interpretavam a vida no lixo. Em sua opinião, as diferenças sociais podem ser irredutíveis, mas não impedem que haja um encontro e que possam ser transformadas em um trunfo nas mãos de quem está entrevistando.

O documentário *Santo Forte* (1999) foi realizado a partir das pesquisas da antropóloga Patrícia Birman Guimarães sobre trajetórias religiosas na favela Vila Parque da Cidade, na Gávea, Zona Sul do Rio de Janeiro. Enquanto o Papa João Paulo II rezava uma missa no parque do aterro do Flamengo, em outubro de 1997, a equipe de Coutinho conversava com os moradores que viam a transmissão da missa pela televisão.

No mesmo ano, em dezembro, Coutinho voltou à favela para continuar a conversa sobre o catolicismo, a umbanda e o candomblé. Em abril de 1998 filmou os planos vazios, mais duas conversas com moradores e as imagens dos santos da umbanda. Ao todo foram quarenta horas de material gravado. O filme foi feito dos depoimentos de onze moradores, selecionados entre quase cinquenta entrevistados e aborda as relações dos narradores com a religiosidade.

Consuelo Lins (2007)[4] publicou *O documentário de Eduardo Coutinho: cinema, televisão e vídeo.* Sobre Coutinho em *Santo Forte*, a pesquisadora comentou:

> O desejo de fazer um documentário a respeito de trajetórias religiosas populares surgiu em meio a uma pesquisa que coordenou sobre identidade brasileira para uma série na TV Educativa (RJ) que não foi adiante. Ele percebeu que o tema deixava os entrevistados mais à vontade, o que não acontecia quando o assunto era outro, como racismo, ética e sexo. A vida do dia-a-dia está impregnada de religião, e com esse eixo central, achou que poderia chegar ao que queria: o cotidiano das pessoas. (LINS, 2007, p. 100).

Lins notou que encontramos narrativas fabulosas em *Santo Forte* que evidenciam o caráter ficcional que há no filme. A pesquisadora assegurou que o que interessa para Coutinho é a construção imaginária dos entrevistados.

Em 31 de dezembro de 1999, Coutinho dividiu a equipe em cinco grupos para fazer um filme em um único dia. Foram para as favelas Chapéu Mangueira e Babilônia, localizadas em Copacabana, onde todos os anos uma multidão se reúne para festejar a passagem do ano e assistir à queima de fogos de artifício. Com câmeras digitais e equipamentos de iluminação

[4] Documentarista, professora da ECO/UFRJ (Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro).

registraram os anseios e as expectativas das pessoas para o ano novo. *Babilônia 2000* (2001) inicia com a equipe de filmagem saindo de um espaço comunitário onde estavam guardados os equipamentos. Com voz em *off*, Coutinho explicou onde estão e descreveu os procedimentos das filmagens.

Lins assinalou o princípio espacial e temporal que orientaram o documentário:

> Nessa filmagem, ao princípio espacial da locação única (morro da Babilônia), somou-se um princípio temporal - realizar as filmagens em menos de 24 horas - e um princípio técnico/econômico - utilizar indiscriminadamente diferentes tecnologias digitais. Para Coutinho, se houvesse filme, ele teria de surgir dessa limitação espaço-temporal-tecnológica, dessa "prisão", o que implicou em muitas tensões e alguns riscos. O maior deles foi, em função do tempo de filmagem, o da superficialidade. Pois, em um certo sentido, Babilônia 2000 é quase oposto à Santo Forte, que coloca em cena 13 personagens, selecionados previamente depois de uma longa pesquisa e montados em longos depoimentos. As diferenças entre os dois processos de filmagem nos permitem, para além de qualquer julgamento de valor, vislumbrar as qualidades de um diretor que se permite tantas modificações em um curto espaço de tempo. Não que tudo se mova, mas há permanências e mudanças que são interessantes de serem apontadas. Babilônia 2000 reúne muito mais personagens do que Santo Forte, com intervenções diferentes. (LINS, (2004).

Em 2001, inspirado em uma ideia de Consuelo Lins, Coutinho filma *Edifício Master* (2002). O longa-metragem recebeu o Kikito de Ouro de Melhor Documentário no Festival de Gramado e o *Prêmio de Melhor Documentário – Crítica* na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. Durante uma semana, Coutinho filmou o cotidiano dos moradores do Edifício Master. Localizado em Copacabana, o prédio tem doze andares e vinte e três apartamentos por andar. Ao todo são duzentos e setenta e seis apartamentos conjugados, onde moram cerca de quinhentas pessoas. Com treze equipes, Coutinho entrevistou trinta e sete moradores do edifício. O filme não apresenta imagens externas e nem trilha sonora. O diretor, a equipe e os equipamentos aparecem nas filmagens. Na obra de Coutinho havia o predomínio de temas ligados ao campo e a favela. *Edifício Master* inovou ao apresentar um ambiente urbano e narradores de classe média.

Peões (2004), conta sobre a trajetória da classe operária no ABC paulista e sua participação nas greves de 1979 e 1980. O documentário, premiado com o Candango de Ouro de Melhor Filme no Festival de Brasília, começa com um movimento de câmera identificado por *travelling*[5] percorrendo Várzea Grande, no Ceará, em outubro de 2012. A estratégia de filmar uma cidade nordestina para discutir a organização operária foi utilizada com o

[5] *Travelling* é quando a Câmara está em movimento na *'dolly'* (veículo que transporta a câmara e o operador, para facilitar a movimentação durante as tomadas), acompanhando, por exemplo, o andar dos atores, na mesma velocidade.

propósito de evidenciar a origem desses trabalhadores, que migraram para a região do ABC. Com imagens tecnicamente descuidadas e a câmera trêmula, Coutinho chega à casa da primeira entrevistada, Dona Socorro. A estrutura narrativa do filme é construída a partir das memórias dos operários a respeito do movimento sindical. O diretor usou legendas para explicar que empresas multinacionais instalaram indústrias automobilísticas na Grande São Paulo, em 1959. As legendas esclarecem que os sindicatos sofreram intervenções após o Golpe Militar de 1964, momento que o direito de greve foi praticamente suspenso e lembram que os metalúrgicos, liderados por Luiz Inácio da Silva, deflagraram uma greve geral, em 1979. O último entrevistado, Geraldo, define para Coutinho: "Vestiu uniforme, é peão. Aquele que cumpri horário e bate cartão, é peão".

Jogo de cena (2007) começa com um anúncio que diz o seguinte: "Se você é mulher com mais de 18 anos, moradora do Rio de Janeiro, tem histórias para contar e quer participar de um teste para um filme documentário, procure-nos". As entrevistadas sobem as escadas do teatro Glauce Rocha, no Rio de Janeiro, e uma câmera acompanha o seu movimento. A locação não apresenta elementos cenográficos, as cadeiras da plateia estão vazias e o fundo do teatro é mal iluminado. Neste cenário, as treze narradoras contam suas histórias em um plano fechado. Os depoimentos das treze personagens são intercalados com as interpretações de atrizes que estudaram o texto previamente.

Em *Moscou* (2009), Coutinho abordou os limites entre o real e o imaginário. O diretor convidou o Grupo Galpão para encenar e Enrique Diaz para dirigir a peça *As Três Irmãs*, de Anton Pavlovitch Tchekhov[6]. A fotografia expressiva e a ambivalência das personagens favorecem o envolvimento do espectador com a memória e nostalgia das irmãs Prósorov – Irina, Olga e Macha – há um ano de luto pela morte do pai. Em outros trabalhos de Coutinho o eixo condutor era a entrevista, em Moscou o diretor filmou o grupo encenando e propõe uma reflexão sobre a encenação.

Eduardo Escorel, cineasta e crítico de cinema comentou sobre *Moscou*: "Essa proposta de registrar o que seria uma encenação distingue *Moscou*, de forma nítida, dos documentários anteriores feitos por Coutinho, de *Santo Forte*, de 1999, a *Jogo de Cena*, de 2007, nos quais depoimentos são a marca registrada."(ESCOREL, 2009).

[6]Anton Pavlovitch Tchekhov (1860-1904) escritor russo contemporâneo consagrado por transgredir a tradição literária clássica e conhecido por suas narrativas curtas, em seus contos conseguiu recriar a imensidão do ser humano e do mundo.

O longa-metragem recebeu o prêmio da crítica de Melhor Filme Documentário do Festival Paulínia de Cinema em 2009. No filme, Henrique Diaz, a equipe técnica e o próprio Coutinho aparecem nas cenas para chamar a atenção do espectador que se trata de um ensaio.

> Somos lembrados de que tudo é encenação. E nos emocionamos assim mesmo. Ou, melhor: nos emocionamos porque sabemos que se trata de uma encenação. No interior desse acervo comum das emoções humanas somos, ao mesmo tempo, sujeitos e objetos. Moscou é mais um filme excepcional de Eduardo Coutinho. E não nos peçam para dizer se é documentário ou ficção. A pergunta já não cabe. (ORICCHIO, 2009).

A memória afetiva dos narradores é o tema abordado em *As Canções*, de 2011. De um total de quarenta e duas pessoas filmadas, dezoito personagens escolhem as músicas que marcaram as suas vidas. Uma câmera fixa e com poucas variações de enquadramento espera pelos personagens. Os entrevistados sentam sozinhos em uma cadeira na frente da câmera, explicam as suas razões e cantam as canções escolhidas. No final do filme, o último personagem sai de cena deixando para trás a cadeira vazia. O plano continua por alguns segundos sugerindo que sempre haverá alguém disposto a cantar a trilha sonora que emocionou a sua vida.

> O que diferencia *As canções* dos documentários anteriores de Eduardo Coutinho, também baseados em situações de interação propostas por ele, são justamente as músicas – um achado por propiciarem uma nova contribuição criativa dos participantes que vai além dos usuais relatos de vida, em geral lacrimosos e melodramáticos. As canções nos dão acesso à autoimagem de cada um dos intérpretes, algo a que o espectador não costuma ter acesso. (ESCOREL, 2012).

Coutinho apresentou duas particularidades em seus filmes: a primeira é a preferência por evidenciar o sujeito comum e o cotidiano de pessoas anônimas; a segunda é em relação à escolha da locação, pois, em seus últimos trabalhos optou por uma metodologia de filmagem restrita a um espaço delimitado: a "locação única" - como definiu o próprio diretor. Sobre os procedimentos do cineasta, Lins comentou:

> Filmar em um espaço restrito – em apenas uma favela – e em curto espaço de tempo foram dois procedimentos criados para realizar Santa Marta. Eles vieram a servir de base para a maior parte dos filmes que Coutinho iria fazer em seguida. Naquele momento, não eram claras as potencialidades desse método; era possível de ser feito em função das condições do projeto, misturado a uma intuição de que poderia dar certo. (LINS, 2004, p. 61).

O filme *O Fim e o Princípio* foi premiado em 2005 com o troféu Humanidade, criado pela Mostra BR de Cinema e no momento da premiação Coutinho declarou que foi a filmagem mais feliz de sua vida, em que foi movido mais pela afetividade do que por qualquer tipo de curiosidade sociológica.

Os narradores de Coutinho contam suas histórias de crença e devoção, demonstrando uma sabedoria peculiar para explicar as questões da vida e da morte. O filme, muito além de um comovente relato de histórias de vida do árido sertão nordestino, oferece um formidável campo para debater os fundamentos da história e refletir sobre o uso dos documentos e das fontes historiográficas.

2 OS NARRADORES DE COUTINHO

> *Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia.*
> (BENJAMIN, 1985, p. 204)

2.1 As fronteiras do documentário

Discutir as questões da memória e afirmar a relevância da oralidade para a produção historiográfica a partir de um documento fílmico impôs, desde o início deste trabalho, a necessidade de investigar alguns princípios sobre os documentários. Para a pesquisa historiográfica muitos aspectos da relação entre a história e o cinema não foram elucidados. Podemos criticar as noções que os historiadores possuem a respeito dos documentários ou examinar o diálogo que a história estabeleceu com o cinema nas últimas décadas. Mas o filme, como um campo de experimentação teórica, ainda desafia a historiografia a admitir a dimensão histórica do cinema e convida o pesquisador para uma reflexão sobre os limites e as possibilidades oferecidos pelas fontes orais e audiovisuais.

Existem várias questões controversas sobre os documentários, uma delas é se há algo específico que diferencie o campo não ficcional. Em nossa pesquisa procuramos reconhecer e diferenciar os elementos que compõem um documentário. Partimos de duas premissas: o documentário não tem a pretensão de retratar a realidade e também não possui as mesmas características dos filmes de ficção. Podemos destacar alguns aspectos que delimitam as fronteiras entre os dois gêneros, pois são próprios do campo documental, tais como: a utilização das entrevistas, do diálogo, da conversa e da narração em primeira pessoa.

O cinema feito a partir de uma conversa estabeleceu novos procedimentos de câmera e explorou de modo mais sensível o recurso da luz. Os novos documentários incluíram o diretor na cena, evidenciaram a presença da equipe e dos equipamentos de filmagem. Uma nova linguagem cinematográfica passou a se comunicar.

Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos[7] refletiu sobre os fundamentos da imagem e do som na narrativa cinematográfica. Em *Mas afinal... O que é mesmo um documentário?*, o autor comentou que é difícil definir as fronteiras do campo não-ficcional porque quando abordamos o cinema entramos no horizonte da liberdade criativa do ser humano, entretanto

[7] Professor no Departamento de Cinema do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

advertiu que se pretendemos compreender questões ligadas aos documentários devemos lidar com conceitos e palavras que designem algumas características singulares e estáveis, que são diferentes dos filmes de ficção. Em sua avaliação,

> Ao contrário da ficção, o documentário estabelece asserções ou proposições sobre o mundo histórico. São duas tradições narrativas distintas, embora muitas vezes se misturem. O fato de autores singulares explicitamente romperem os limites da ficção e do documentário não significa que não possamos distingui-los. Em nossa abordagem, o trabalho de definição do *documentário* é conceitual. Estamos trabalhando com ferramentas analíticas que têm por trás de si uma realidade histórica. Não se trata aqui de estabelecermos uma morfologia do documentário, com a mesma metodologia que cerca, por exemplo, definições nas ciências naturais. (RAMOS, 2008, p. 22).

Michel Marie[8], no prefácio do livro destacou que finalmente era a hora do documentário. Conforme as suas considerações, o gênero que ocupava um papel secundário nos eventos de cinema consolidou a sua reputação em festivais como o *Cinéma du réll* do *Centre Georges Pompidou*, em Paris e o *É tudo verdade*, no Brasil. O professor ressaltou que os estudos sobre cinema durante muito tempo estiveram voltados apenas para os filmes de ficção e que isso também mudou porque hoje existe uma grande preocupação em definir as particularidades dos documentários e muitos pesquisadores debatem sobre o seu estatuto. Conforme a sua abordagem, "o documentário informa, milita, permite transformar o real" (MARIE, 2008, p. 11). Marie esclareceu que o interesse de Ramos está em discutir os aspectos mais movediços do assunto, entre eles: a diferença entre os documentários e os filmes de ficção, a questão da realidade e da objetividade, da manipulação, da narrativa e da *mise-en-scène*[9].

O livro é um conjunto de ensaios escritos de 2006 a 2007 e alguns questionamentos remontam aos anos 1980. Ramos propôs uma reflexão a respeito do que ele denominou *imagem-câmera* e afirmou que "documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo." (RAMOS, 2008, p. 22).

O autor criticou a falta de ferramentas analíticas e de conceitos específicos que seriam indispensáveis para a compreensão do documentário e explicou que o encontro com a tradição cinematográfica dos anos 1990 contribuiu para a sua análise, pois possibilitou uma reflexão

[8] Professor na *Universidade Paris III/Sorbonne Nouvelle.*

[9] Ramos explicou que o termo é de origem francesa e já era usado no teatro desde o final do século XIX. O conceito foi difundido nos anos 1950, tentado circunscrever a especificidade cinematográfica. *'Mise-en-scène'* define, entre outros elementos, o espaçamento de corpos e coisas em cena e surgiu com a progressiva valorização da figura do diretor, que passou a planejar de forma global a colocação do drama no espaço cênico. No cinema compreende o enquadramento, o gesto, a entonação da voz, a luz e o movimento no espaço.

mais densa e rigorosa. Sobre essa contribuição, explicou que "nos anos 1990, aos poucos, foi se criando um consenso de que o documentário é um campo que existe para além de sua narrativa mais clássica." (RAMOS, 2008, p. 21).

Diferente dos anos 1930-1940, contexto no qual predominava a *voz over*[10], na década de 1990 encontramos novas concepções de documentário e a própria ideia de autoria foi discutida em outros termos. Ao comentar sobre a expansão do documentário contemporâneo, Ramos recordou as mudanças ocasionadas pelo cinema/verdade[11] e assinalou que as imagens produzidas por câmeras pequenas, ágeis e manipuladas digitalmente também colaboraram para essa mudança.

Para explicar as transformações ocorridas com os documentários, lembrou que "a partir dos anos 1960, com o aparecimento da estilística do cinema/verdade, o documentário mais autoral passa a enunciar por asserções dialógicas [...] O mundo parece poder falar por si, e a fala do mundo, a fala das pessoas, é predominantemente dialógica." (RAMOS, 2008, p. 23).

A fala das pessoas, as histórias que elas narram e o diálogo constituído entre diretores e personagens são a matéria-prima dos documentários contemporâneos. Seguindo a mesma tendência, em *O Fim e o Princípio* o narrador é a figura central do documentário. No filme, a atividade narrativa é exercida pelos personagens e pelo próprio Coutinho. Consideramos que a cena da Figura 1 exemplifica as asserções dialógicas apresentadas por Ramos.



Figura 1: Mariquinha
Fonte: *O Fim e o Princípio*, Eduardo Coutinho, 2005.

[10] Termo que designa a fala posta *sobre* as imagens.
[11] Revolucionou a forma de fazer documentários, seus procedimentos foram possíveis com o aparecimento do gravador Nagra e do som direto.

> Mariquinha: Meu nome é Maria Ambrosina Dantas. Mas o povo me chama Mariquinha.
> Coutinho: Ah, é? A senhora gosta mais quando chama de Mariquinha ou quando chama o nome verdadeiro?
> Mariquinha: É, mas Deus agradece é Maria. Apelido não vale nada.
> Coutinho: Ah, é?
> Mariquinha: Se rezar numa pessoa por apelido não serviu aquela reza.
> Coutinho: E a senhora reza de tudo, espinhela caída.
> Mariquinha: Peito aberto, dor de cabeça, dor de dente, olhado, quebranto, ventre caído, triação. Mal vermelho, tomar sangue de palavra. Espinhela caída é o cabra rezar aqui com uma trouxa de cinza e levantar os braços três vezes. E puxar aqui nas orelhas.
> Coutinho: E a reza, qual é? As palavras?
> Mariquinha: Não digo, não. Ninguém ensina, não, que não serve.
> Coutinho: Sempre deu certo?
> Mariquinha: Deu. Toda vida. E tudo isso só vem pra minha casa.
> Coutinho: A senhora cobra? A senhora cobra dinheiro?
> Mariquinha: Nunca recebi nada. Que reza não se vende. Vende?

Na cena da Figura 1, o principal elemento da narrativa fílmica é o diálogo. Mariquinha relata as suas experiências como benzedeira e encerra com uma pergunta, a ênfase ficou por conta dos minutos de silêncio e pela duração mais prolongada no final da cena. O diálogo é um dispositivo muito utilizado nos documentários contemporâneos e o recurso de filmar um enquadramento mais fechado em primeiro plano aumentou a dramaticidade da cena.

O filme começa com um movimento de câmera *travelling* (Figura 2) mostrando uma paisagem típica do nordeste e o único som que escutamos é o ruído de um veículo em movimento. Uma legenda transmite a informação: *São João do Rio do Peixe – Sertão da Paraíba*. A legenda comunica a localização e um *Grande Plano Geral (GPG)* é usado para situar o espectador e proporcionar uma referência geográfica. Na linguagem do cinema o *Grande Plano Geral* é uma modalidade de enquadramento mais aberta e abrangente, que funciona como um *take* de localização. O *Grande Plano Geral* pode ser empregado no início de uma sequência e auxilia na construção da narrativa fílmica sobre o lugar. O recurso serviu para descrever a aridez do sertão nordestino. A luz é natural, sem filtros ou refletores e a imagem é propositalmente descuidada para aumentar a sensibilidade do olhar e compor uma estética para caracterizar a seca.



Figura 2: Paisagem
Fonte: *O Fim e o Princípio*, Eduardo Coutinho, 2005.

O diretor e a sua equipe estão dentro do veículo e Coutinho enuncia em voz *over*[12]:

> Viemos à Paraíba pra tentar fazer, em quatro semanas, um filme sem nenhum tipo de pesquisa prévia, nenhum tema em particular, nenhuma locação em particular. Queremos achar uma comunidade rural de que a gente goste e que nos aceite. Pode ser que a gente não ache logo e continue a procura em outros sítios e povoados. Talvez a gente não ache nenhum, e aí o filme se torna essa procura de uma locação, de um tema e, sobretudo, de personagens.

Ramos observou que uma das características dos documentários é a presença de uma voz que enuncia e estabelece asserções. A voz que enuncia é a do diretor, que também é um narrador. Coutinho expôs a sua metodologia de filmagem e advertiu que se não achasse uma comunidade que estivesse de acordo com os seus propósitos o filme poderia se tornar essa procura de um lugar. O diretor prosseguiu informando a respeito das suas pretensões e afirmando que a sua única pesquisa prévia foi de hospedagem. Reconhecemos que ao afirmar a inexistência de um roteiro definido, o diretor já evidencia uma opção metodológica.

Na próxima cena (Figura 3), o veículo que transporta a equipe de filmagem atravessa a cidade. O diretor continua apresentando os seus objetivos e conta que a diretora de produção, Raquel Zangrandi, havia localizado Rosilene Batista, a Rosa.

[12] Termo técnico que designa a fala posta sobre as imagens, e não apenas as falas que estão fora do campo visual.



Figura 3: São João do Rio do Peixe.
Fonte: *O Fim e o Princípio*, Eduardo Coutinho, 2005.

Na saída da cidade, o veículo atravessa uma ponte e o próximo plano mostra um ambiente rural. A mudança de plano sugere a que a equipe está deixando a cidade. Um *Grande Plano Geral (GPG)* anuncia a chegada da equipe de Coutinho ao sítio (Figura 4).



Figura 4: Araçás
Fonte: *O Fim e o Princípio*, Eduardo Coutinho, 2005.

Em um debate sobre documentários, Pedro Paulo Funari[13] entrevistou Ramos no *Diálogo sem Fronteira* e no programa, o autor argumentou que:

> O documentário é uma forma narrativa como a ficção também é uma forma narrativa, você tem algumas características predominantes no documentário [...], por exemplo: o depoimento, a entrevista, o documentário em geral não trabalha com atores – com atores profissionais – tem vários atores amadores que encenam papéis. (RAMOS, 2013).

[13] Pedro Paulo Funari é membro do Centro de Estudos Avançados, da Unicamp.

A seguir (Figura 5) encontramos uma forma narrativa de acordo com o que Ramos (2013) explicou.



Figura 5: Coutinho e família de Rosa

Fonte: *O Fim e o Princípio,* Eduardo Coutinho, 2005.

Podemos destacar o uso dos depoimentos, das entrevistas e dos personagens encenando papéis. Outro aspecto que também caracteriza o documentário é a fala articulada, pois todos têm a possibilidade de enunciar. O diretor, os personagens e a equipe participam da mesma cena, notabilizando mais elemento que é próprio dos documentários contemporâneos.

Conforme a análise do Ramos, o documentário contemporâneo possui uma tendência em enunciar em primeira pessoa. Porém, o autor advertiu que outras configurações podem ser estabelecidas.

> O filme de depoimentos caminha nessa linha mesmo quando as falas são articuladas na presença do diretor (caso de Eduardo Coutinho, por exemplo). No documentário contemporâneo clássico, o qual denomino *documentário cabo*, as vozes aparecem misturadas na maneira de postular. A voz do saber, em sua nova forma, perde a exclusividade da modalidade *over*. Ainda temos a voz *over*, mas os enunciados assertivos são assumidos por entrevistas, depoimentos de especialistas, diálogos, filmes de arquivo (flexionados para enunciar as asserções que a narrativa necessita). O documentário, portanto, se caracteriza como uma narrativa que possui vozes diversas. (RAMOS, 2008, p. 23-24).

Em meio às vozes articuladas está a de Coutinho apresentando os membros da família, aos poucos o diálogo se constitui. O diretor pergunta para Rosa:

> E você faz o que na vida?
> Rosa responde: Eu sou professora. Eu trabalho com as crianças, de alfabetização.
> Coutinho: Me conta uma coisa: você sabe por que a gente tá aqui?

> Rosa: Não sei. Também trabalho, um trabalho voluntário, na Pastoral da Criança.
> Coutinho: Não tem ideia?
> Rosa: Ela disse que é mais ou menos que é pra fazer o quê? Uma apresentação no cinema, coisa assim.
> [...]
> Coutinho: Nós queremos ouvir histórias. Nós queremos saber de pessoas que falam da vida. Você não tem uma vida?

Na mesma cena, há um movimento de câmera em primeiro plano que focaliza Rosa (Figura 6) enquanto ocorre uma sobreposição de vozes. Rosa e Coutinho falam ao mesmo tempo, sem que haja uma hierarquia na enunciação. A sobreposição de vozes, neste caso, é um elemento que configura uma quebra no poder estabelecido pela voz na modalidade *over*. Em nossa avaliação, o diretor optou pela sobreposição das vozes no início das filmagens para demonstrar a sua proposta cinematográfica.



Figura 6: Coutinho e Rosa
Fonte: *O Fim e o Princípio*, Eduardo Coutinho, 2005.

Na imagem a seguir (Figura 7) Rosa desenha um mapa a pedido de Coutinho no intuito de indicar quem vive na comunidade e quais são as relações entre essas pessoas.



Figura 7: Rosilene (Rosa)
Fonte: *O Fim e o Princípio*, Eduardo Coutinho, 2005.

Enquanto desenha um mapa, Rosa conta quem são os moradores:

> Aqui é Araçás. É grande a extensão porque são mais de oitenta famílias. Aqui, mais ou menos, é onde fica a nossa casa, né? Aqui é nossa casa. Posso botar aqui "Rosa", né? E daqui eu tenho... tem aqui a minha prima, que é Zefinha, que mora aqui ao lado. Zefinha, ela que está cozinhando com a minha mãe. Ela é minha prima. Daqui da casa de Zefinha, aliás, daqui da minha casa, aqui, pra este lado aqui, pra o lado leste um pouco tem a casa de Zequinha Amador que é uma pessoa muito considerada na região. E, também, é da família da gente, é parente nosso. A mãe dele é prima da minha mãe, ou é tia, uma coisa assim. Eu sei que tem uma ligação. Aqui é Vermelha, sobrinha de tia Dôra. E, consequentemente, de Assis, né? Vermelha. Eu achava interessante, Vermelha...era a gente levar o menino pra lá, pra ela rezar, e ela começava: "Pai nosso que estais no céu, santificado seja...seu pai matou um porco hoje? Traga um pedaço de carne pra eu. Pode trazer o menino pra rezar amanhã, de novo." Tem também a casa de Leocádio, que também é parentesco da gente. É um cara...ele é metido a sabichão, porque ele sabe ler. Aí, daqui, mais ou menos desta estrada aqui a gente vê a casa de Maria Borges. Ela, que é também parente da gente. Maria Borges, que é parteira. Foi ela quem assistiu o nascimento de vários irmãos meus, inclusive José.

Pela descrição de Rosa é possível constatar que os laços de parentesco e compadrio, a família, a amizade, a hierarquia entre os membros da comunidade, as tradições orais e a religiosidade permanecem com força em Araçás.

A obra do intelectual norte-americano Bill Nichols[14] atingiu maior extensão ao discutir o que é narrar em um documentário. Seu pensamento aprofundou a compreensão sobre as relações entre as formas da retórica e as vozes da enunciação no documentário. Em *Representing reality: Issues and concepts in documentary* (1991), o crítico definiu alguns paradigmas conceituando "voz" e "modo de representação" nos documentários. O livro *Introdução ao documentário* (2005) foi a primeira obra do autor traduzida para o português, e sua abordagem foi influenciada pelas questões da antropologia visual e pelos *estudos culturais*, que dominavam a academia norte-americana nos anos 1980 e 1990. Nichols faz uma síntese do pensamento sobre os documentários contemporâneos e um importante exercício de definição observando que o seu significado não pode ser reduzido a um verbete de dicionário porque não existe uma definição completa, ela sempre será relativa ou comparativa. O autor explicou que o documentário não é uma reprodução da realidade, mas uma forma de representar o mundo em que vivemos e lembrou que a fotografia já havia considerado as noções sobre representação.

[14] Professor no Departamento de Cinema e presidente do *Documentary Film Insdtitute*, na *San Francisco State University*.

> Na fotografia, percebeu-se isso rapidamente. *The elements of a pictorial photograph*, o guia da boa fotografia escrito por Henry Peach Robinson em1896, advertia aos iniciantes: "A ilusão imitativa é uma armadilha para o vulgo. Uma cena pode, e deve, ser representada fielmente, mas alguns artistas conseguem ver e representar mais verdades, e verdades maiores, do que qualquer transeunte conseguiria observar...O fotógrafo que vê mais representa mais verdades mais fielmente que outro." (O próprio Robinson, fotógrafo muito respeitado, às vezes combinava mais de um negativo pra produzir o efeito desejado nas cópias acabadas). (NICHOLS, 2005, p.48).

Como representação da realidade os documentários trazem aspectos que são encontrados no mundo histórico e "tornam-se uma voz entre muitas numa arena de debate e contestação social." (NICHOLS, 2005, p.73). Sobre a questão da voz nos documentários, Nichols (2005, p. 73) descreveu:

> A voz do documentário é, portanto, o meio pelo qual esse ponto de vista ou essa perspectiva singular se dá a conhecer. A voz do documentário pode defender uma causa, apresentar um argumento, bem como transmitir um ponto de vista. Os documentários procuram nos persuadir ou convencer, pela força do seu argumento, ou ponto de vista, e pelo atrativo ou poder, de sua voz. A voz do documentário é a maneira especial de expressar um argumento ou uma perspectiva. Assim com a trama, o argumento pode ser apresentado de diferentes maneiras.

Brígida Miranda[15] argumentou o documentário tenta dizer que é real, mas é uma ficção. Conforme a sua abordagem, a ideia de documento e de imagem como verdade ou como algo que possa representar a realidade é totalmente refutável. No programa *CurtaDoc*[16] ela afirmou que "documentário é uma construção, é um olhar, é a criação de personagens e isso se dá pela posição da câmera, belo enquadramento, pela edição, pela escolha das roupas dos entrevistados, pelo espaço onde se dão as coisas" (MIRANDA, 2013). Miranda argumentou que o documentário deve expor a sua fragilidade, assim como Bertolt Brecht fazia em suas peças e montagens, que exploravam o aparato de construção da realidade. A pesquisadora lembrou que muitos documentários contemporâneos trabalham nessa direção.

O professor e crítico de cinema Ismail Xavier[17] recordou a importância do cineclubismo, das cinematecas e das universidades como espaços de reflexão para as questões ligadas ao cinema esclarecendo que:

> Tradicionalmente, os pontos de reflexão sobre cinema ao longo do século XX foram o cineclubismo, as cinematecas e as universidades, nessa ordem. Os cineclubes deram origem à primeira vanguarda lá dos anos 1910-1920, e criaram o contexto dentro do qual, em 1911, Ricciotto Canudo lançou em

[15] Professora do Departamento de Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc).
[16] O *CurtaDoc* é um espaço dedicado ao documentário latino-americano. O projeto nasceu em 2009 no Brasil como um programa para o SescTV, e desde 2011 é também um acervo online.
[17] Professor da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

> Paris o *Manifesto das sete artes*, em que ele montou um sistema estético no qual batizou o cinema de "sétima arte". Até o final dos anos 1920, a relação entre cineclubismo e vanguarda foi muito forte. A partir dos anos 1930 começa a haver a questão da história do cinema, e algumas cinematecas são fundadas. Elas vieram se somar aos cineclubes como foco de exibição e reflexão sobre cinema. Nos anos 1960, as universidades entram de maneira mais intensa no campo, e novas gerações, a partir do final da década, começam a ter a primeira experiência de cinéfilos já vinculada à universidade. (XAVIER, 2013, p. 215).

Xavier ressaltou que as influências recebidas de Jean-Claude Bernardet[18] e de Paulo Emilio Salles Gomes[19] em sua formação acadêmica foram decisivas para as suas escolhas profissionais. O autor explicou que o seu trabalho estava mais no campo da reflexão e da crítica e que sua atuação como cineasta ficou restrita a uma experiência com montagem adquirida ainda na graduação. A respeito dessa experiência esclareceu que "até hoje tenho o olhar de montador. Isso é muito nítido. Porque ele dá a você a experiência direta do momento de estruturação, do momento em que o filme se constrói e são tomadas as decisões em relação à articulação entre os planos e à sua duração." (XAVIER, 2013, p. 215). Salientou que Paulo Emílio foi uma grande referência da crítica no Brasil e que as questões de natureza política eram a matriz fundamental das suas preocupações e que "isso entrava perfeitamente dentro do espírito de quem tinha estudado nos anos 1960 e cuja cinefilia tinha sido, desde o início, vinculada à política." (XAVIER, 2013, p. 215).

No Departamento de Letras da Universidade de São Paulo teve a oportunidade de fazer dois cursos de Antonio Candido[20] na teoria literária: um sobre o foco narrativo, que é uma categoria central na construção literária e na cinematográfica; e o outro, de história da teoria literária do século XX, que apresentava desde autores russos até Jacques Derrida[21]. O crítico considerou que "o fundamental foi aprender a colocar a teoria como um instrumento que se mobiliza a partir de uma certa problemática trazida pelo filme em questão, em função das demandas trazidas pela análise" (XAVIER, 2013, p. 217). Xavier lembrou que nas aulas de Antonio Candido aprendeu que a literatura é um processo de construção, na qual autores, obras e público dialogam.

[18] Crítico de cinema, roteirista e cineasta. Foi professor na Escola de Comunicações e Artes da USP.
[19] Escritor, crítico literário, sociólogo e professor na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências - FFLC/USP.
[20] Crítico de cinema e professor na Universidade de São Paulo.d
[21] Jacques Derrida (1930-2004) filósofo franco-argelino associado à teoria da desconstrução, idealizada por ele nos anos 1960. Partiu do princípio da inexistência de uma verdade absoluta. De acordo com seu método, os textos são decompostos de tal maneira que tornam impossível qualquer "interpretação verdadeira".

O autor notou que a sua maneira de compreender a arte, a literatura e o cinema também foi influenciada pelo pensamento de Jay Leyda[22]. Na opinião de Xavier (2013, p. 226), Leyda "era um historiador desconfiado da teoria [...]. Para ele, a questão da obra era a sua relação com o autor, com o projeto que a engendrava. Por isso escreveu o livro *Eisenstein at work*, quer dizer, Eisenstein trabalhando".

Ao traçar um panorama sobre as suas referências teóricas, recordou que as indagações de Marilena Chauí e os questionamentos propostos pela filósofa contribuíram para que ele pudesse pensar criticamente as teorias do cinema. Através das aulas de filosofia estabeleceu uma reflexão sobre o pensamento estruturalista que predominava nos estudos sobre comunicação e linguagem.

Chauí esclareceu que o estruturalismo permitiu que as ciências humanas tivessem métodos próprios, superando as explicações mecânicas que eram baseadas em causas e efeitos. A filósofa observou que para os estruturalistas os fatos humanos assumiam a forma de estruturas dotadas de sentido. A noção de estrutura esteve presente nas teorias da linguagem, na psicologia e na antropologia.

Em 1966, Jacques Derrida pronunciou na *Johns Hopkins University* a conferência *La structure, le sign et le jeu dans le discours des sciences humaines.* O filósofo francês criticou o estruturalismo e propôs a ideia de desconstrução como uma modalidade de operação intelectual.

Michel Foucault em *A ordem do discurso. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*, discutiu a relação entre a prática discursiva e o poder. O filósofo francês afirmou que tudo pode tomar a forma de um discurso. De acordo com as suas formulações, o discurso nada mais é que um jogo e está inscrito na ordem do significante. As críticas ao estruturalismo que Xavier conheceu nas aulas de filosofia colaboraram para as reflexões do autor. A esse respeito, comentou:

> Eu tinha vivido aquele momento de apogeu do estruturalismo, na Teoria do Cinema (com a semiologia francesa, Christian Metz), na Teoria Literária de inspiração linguística (lembremos Ferdinand de Saussure), e na Antropologia (com Claude Levi-Strauss). Eram focos de irradiação de um pensamento sobre as ciências humanas que marcou a ECA. (XAVIER, 2013, p. 216).

Em uma entrevista concedida ao SESCTV, em agosto de 2009, Xavier destacou que nos últimos vinte anos houve um aumento na produção de documentários de longa-metragem. O autor comentou que hoje os documentários são exibidos em salas de cinema

[22] Jay Leyda (1910-1988) cineasta e historiador norte-americano professor na Universidade de Nova York. Autor de *Kino: A História do Cinema da Rússia e da União Soviética* (1960) e *Eisenstein no Trabalho* (1980).

na mesma programação dos filmes de ficção e lembrou que ocorreu uma intensificação dos debates a respeito dos documentários na década de 1990. Na opinião do crítico, o documentário não pode ser classificado sem a devida precaução.

> Na verdade, precisamos sair desta dicotomia documentário-ficção, pois não falamos de ficção no sentido clássico, na qual se tem um ator, uma história inventada e um enredo. As pessoas sob o efeito câmera são capazes de dizer e fazer coisas que normalmente não revelariam aos outros, e isto é claro até em um estádio de futebol, quando a torcida encena ao perceber a câmera. Uma pessoa filmada em uma entrevista, por exemplo, se encontrará numa situação ambígua ao ser filmada, pois ao mesmo tempo que é uma personagem também é um indivíduo. O efeito câmera é um experimento que potencializa experiências e vivencias que já são parte do cotidiano, e que são observados conforme a regra do jogo (XAVIER, 2009).

Publicado em 1977, *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* continua sendo uma referência nos estudos sobre cinema. Xavier fez um mapeamento do campo cinematográfico expondo diversas perspectivas teóricas, o livro foi escrito em um contexto de intensificação dos debates sobre a recepção do cinema por parte do espectador. No momento em que se discutia a subjetividade e o modo como o cinema era capaz de interpelar o espectador, o crítico chamou a atenção para o discurso cinematográfico defendendo que o cinema devbia ser compreendido como uma prática inserida em condições sociais e materiais específicas e também como uma modalidade de discurso. O crítico argumentou que "o cinema, como discurso composto de imagens e sons é, a rigor, sempre ficcional, em qualquer de suas modalidades." (XAVIER, 2008a, p. 14). Esclareceu ainda que o seu interesse era pelo estatuto da imagem e do som e pelas diferentes concepções que existem sobre as relações entre o discurso cinematográfico e a realidade, no seu ponto de vista, o cinema trabalha com as tensões entre a cinematografia (o dispositivo) e a representação (narrativo-dramática). O livro apresentou diversos conceitos sobre a experiência do cinema e fundamentou obras posteriores, inclusive do próprio Xavier. Em sua opinião, o aparato técnico deve ser vinculado à formação ideológica. Nas considerações finais da obra, o autor explicou que uma operação própria da vanguarda dos anos 1920 consistia em defender o que podia ser evidenciado no filme como uma presença reveladora ou como um salto para as correspondências simbólicas. Sobre o documentário, o autor considerou:

> Em termos de valor estético do documentário, a tônica do contemporâneo é de atenção às virtudes do dispositivo, seja na captura do efeito gerado por uma presença imediata, seja na sua condição de gerar experiências decisivas de relação com o espaço-tempo fora dos quadros conceituais explicados por um locutor ou mesmo sugeridos pela montagem. Enfim, a força expressiva

> fora das cadeias narrativas (apanágio do documentário tradicional, com ou sem esta voz da autoridade). O elogio hoje ao documentário caminha pela via da consagração do instante – há momentos da entrevista (Eduardo Coutinho) em que *les feuilles qui bougent* dentro da cena – ou pela escolha da franca subjetivação do processo, para explorar as potências do falso ou a simulação reveladora de uma autobiografia incerta. (XAVIER, 2008a, p. 202).

Xavier salientou que o documentário contemporâneo explorou as virtudes dos dispositivos. O crítico descreveu os novos documentários pela preferência em expor o processo de subjetivação que caracteriza a realização de um filme e chamou a atenção para a consagração do instante.

Por diferentes caminhos, o documentário trabalha com uma representação da realidade e Xavier explicou que não existe interferência zero diante da câmera. Há uma encenação por parte dos personagens e uma mediação por parte do diretor. Alguns métodos de filmagem podem diminuir essas intervenções, mas elas não são eliminadas. Sendo assim, o autor afirmou que ao tratar de documentários prefere trabalhar com um conceito de situações ambivalentes: uma coisa e outra ao mesmo tempo.

> Creio que posso resumir dizendo que, quando lido com pares como realidade-ficção, falso-verdadeiro, fato-representação, a ideia é trabalhar as formas pelas quais um se transforma no outro, para evidenciar a ilusão contida na vontade de separá-los como princípios ou realidades estáveis. A ideia é acentuar os momentos em que o cinema desestabiliza essas oposições, questiona nossas convicções, enfim, faz repensar tais noções. Quando se trata do par palavra-imagem, a ideia é buscar o cotejo na zona instável que sempre nos obriga a refazer o movimento entre uma e outra, por definição incompleto e insuficiente, gerando uma ansiedade de reajuste sem fim. (XAVIER, 2008b, p. 16).

Xavier lembrou que quando lidamos com o cinema não encontramos realidades estáveis e explicou que precisamos pensar e trabalhar com situações ambivalentes. Na perspectiva do autor, devemos estabelecer a nossa análise em um campo de tensão, pois a realidade e a ficção se transformam mutuamente.

Sobre as relações entre o cinema e a história, Xavier chamou a atenção para a obra de Marc Ferro e advertiu que o filme só podde contribuir para uma contra análise da sociedade - conforme propôs o historiador francês - se for capaz de perceber na tela aquilo que é construído previamente.

> O valor do documento, a imagem como documento não é para confirmar ou ilustrar um pensamento, mas é para gerar um desafio para o olhar, que deve ser capaz de detectar ali, naquele documento, evidências de uma outra coisa que não estava posta de antemão. Algo contrário, às vezes, ao que se poderia

> supor. A relação com o objeto vai muito além da formação teórica, vai muito além de uma ciranda de conceitos; ela passa pela forma como cada um de nós internaliza tudo isso e se põe inteiro diante do objeto, para poder fazer um diagnóstico, mobilizando toda a sua formação conceitual e sensibilidade, intuição (XAVIER, 2013, p. 226).

Admitir o uso de imagens nos domínios da história exigiu uma reformulação dos quadros teóricos que orientavam as pesquisas historiográficas. Depois de inserir as imagens no campo historiográfico foi preciso entender que o papel das imagens não era complementar, ela deveria ser compreendida como um documento histórico. A noção sobre documento é central para a historiografia, pois ela carrega uma concepção de história e revela um posicionamento político por parte do pesquisador. Para escrever a história do ponto de vista dos vencidos foi necessário estender a ideia de documento histórico. Nesse movimento de extensão, segmentos sociais desprezados pela historiografia tradicional foram reconhecidos com sujeitos e autores da história.

Refletimos sobre as fronteiras que separam os documentários dos filmes de ficção e construímos a nossa análise admitindo a diferença entre os dois gêneros cinematográficos. Compreendemos que o documentário e o filme de ficção possuem formas narrativas distintas e procuramos delimitar essas diferenças. Apresentamos algumas características que predominam nos documentários e discutimos realidade e representação na narrativa fílmica. Esses debates foram importantes para nossa pesquisa porque através deles superamos o senso comum e estabelecemos um exercício de reflexão crítica sobre algumas questões relacionadas ao cinema.

2.2 O cinema de entrevistas

Xavier publicou um artigo na *New Left Review* com o título original *Ways of listening in a visual medium – The Documentary Movement in Brazil.* Fundado em 1960, o periódico é um instrumento de análise crítica importante para os debates da esquerda mundial. No texto, o autor discutiu a situação do documentário no Brasil, afirmou a sua proeminência no mundo e observou que a produção de documentários no Brasil não pode ser compreendida sem avaliar a importância do cinema político da década de 1960. O autor enfatizou que a técnica do som direto[23] foi uma ferramenta fundamental para o cinema *verité* de Jean Rouch e para os diretores brasileiros. O aprimoramento das tecnologias que permitiam gravar o som em

[23] O uso do som direto popularizou-se no cinema a partir dos anos 60, com o desenvolvimento de gravadores analógicos portáteis. O documentário *Crônica de um Verão* (França, 1961) mostra a equipe do cineasta Jean Rouch utilizando um gravador Nagra para registrar suas entrevistas.

perfeita sincronia com as imagens foi uma grande contribuição para o desenvolvimento dos documentários.

Em seu texto, Xavier qualificou Eduardo Coutinho como um mestre das entrevistas e como uma figura central do movimento que direcionou o documentário no Brasil. Sobre Coutinho, comentou que "*así, una preocupación vital para los directores brasileños de documentales ha sido explorar maneras de escuchar dentro de un medio visual. La entrevista ha sido un importante recurso estratégico, y Coutinho, sin duda la figura fundamental del nuevo movimiento documental, era un maestro en su utilización."*(XAVIER, 2012, p. 85).

Ao destacar a importância da década de 1960 apontou alguns nomes vinculados ao Cinema Novo e suas respectivas obras. Lembrou a influência de Nelson Pereira dos Santos[24] e ressaltou a crítica social que caracterizava o Cinema Novo, com temáticas de ordem política como o analfabetismo e a exploração do trabalho humano. Sobre os jovens diretores que participaram do movimento, Xavier (2012, p. 84) comentou:

> *Los directores pioneros del Cinema Novo de la década de 1960 –Glauber Rocha, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade y Carlos Diegues–, para los que Pereira dos Santos era un «padrino bcultural», hablaron de incorporar los mecanismos de los documentales a las películas de ficción –para Rocha, todo lo que hacía falta era «una cámara y una idea»– además de realizar ellos mismos documentales. La necesidad de la transformación humana y social daba forma a la lógica estética de su obra, como muestran, por ejemplo, el documental de Linduarte Noronha, Aruanda (1959-1960), sobre la perspectiva de los descendientes de esclavos en Paraíba, o Maioria absoluta (1964), de Leo Hirszman, sobre el analfabetismo entre los campesinos y la explotación laboral en el campo brasileño. dLos jóvenes directores del Centro Popular de Cultura, incluyendo a Eduardo Coutinho, desarrollaron proyectos radicales de colaboración con trabajadores y campesinos.*

Os jovens diretores que participavam do Centro Popular de Cultura (CPC) visavam uma transformação social e propunham uma abordagem que enfatizasse o ponto de vista dos dominados. Os filmes produzidos por aquela geração de cineastas apresentavam um potencial revolucionário e um caráter de militância política. O Cinema Novo pretendia ser um porta-voz dos segmentos que mais sofriam pela opressão política e pela exclusão social.

Xavier explicou que com a Nova República, governo instalado no Brasil em 1985, uma nova geração de cineastas dialogou com as produções dos anos 1960 e com diretores como Coutinho. O autor observou que as novas tecnologias como o vídeo e a câmera digital transformaram os custos e a maneira de fazer documentários, mas as antigas questões

[24] Um dos precursores do Cinema Novo e primeiro cineasta a ingressar para a Academia Brasileira de Letras.

relativas aos efeitos da câmera persistiram. Sobre os documentários produzidos a partir de 1985, explicou:

> *Pero no han eliminado decisivas características estéticas del documental: por ejemplo, la composición de la «escena» que hace el director, o el efecto-cámara por el que la presencia del propio objetivo altera el campo en el que opera, proporcionando una nueva dimensión a los acontecimientos que se producen delante de él; incluyendo las entrevistas, donde algunas veces se obtiene o provoca cuna respuesta teatral*. (XAVIER, 2012, p. 85-86).

Com poucos recursos, os documentários brasileiros produzidos a partir dos anos 1980 mostraram sofisticação e ganharam notoriedade internacional. Xavier observou que os novos documentários surgiram em um contexto de abertura política e superação da ditadura militar. Ao examinar as produções das últimas décadas recordou a relevância da obra de Coutinho, explicando que:

> *El propio Coutinho ha descrito su cine como de conversación: el método es mirar y escuchar a la gente, principalmente a los pobres urbanos y rurales, permaneciendo conectados al microcosmos. El enfoque representa una afirmación del sujeto como narrador de su propia experiencia; pretende producir un contra-discurso a las charlas de los programas de TV, dando la vuelta a estereotipos convencionales. Sin embargo, la idea de «dar voz» a los oprimidos es problemática cuando se la considera una panacea. Las diferentes experiencias y hechos sociales requieren diferentes estrategias, y un enfoque semejante no tendría sentido en el momento de ABC da greve, mencionado anteriormente, cuando la cámara se convierte en parte de la masa de trabajadores, capturando el momento de acción colectiva en que los huelguistas ya tienen toda su voz*. (XAVIER, 2012, p. 98).

Existem aspectos que precisam ser considerados quando abordamos o cinema descrito como uma conversa ou o cinema de entrevistas. Essa metodologia de filmagem reconheceu a existência do sujeito e evidenciou a figura do narrador valorizando as suas experiências e possibilitando uma contra-análise da história, conforme propunha Marc Ferro ao discutir as relações da história com o cinema. Mas tornou-se arriscada ao pretender "dar voz" aos outros. A proposta deste trabalho é discutir questões da historiografia tendo como objeto de estudo um documentário constituído por entrevistas, mas consideramos improcedente a ideia de "dar voz" ao outro. Em nosso ponto de vista, nem o cinema nem a história podem falar em nome de alguém ou de algum segmento social.

Em uma entrevista publicada originalmente na *Revista Filme Cultura*, o próprio Coutinho comenta sobre a ideia de ser o porta-voz do povo:

> O negócio terrível era querer ser "porta-voz do povo". No filme, tento dar àquelas pessoas, ao máximo, a voz que elas podem ter, mas não estou negando que é um filme. E o fato de dizer que é um filmce dá uma cota de verdade maior. Ora, quais são as tendências nos documentários tradicionais?

> Uma, é captar o "real" justapondo entrevistas e sem fazer um texto, sob a alegação de que não se quer ser autoritário, de "não interferir". Isso é muitas vezes cpreguiça, ou medo de se definir. Você cria a ilusão de que a matéria bruta produz a verdade. A outra tendência é a do texto normalizador, a do texto autoritário, a voz em *off* que diz o que se deve pensar da realidade. Não digo que isso é desprovido de interesse por princípio — cada caso é um caso. (O REAL..., 1984).

Os filmes de Coutinho utilizaram a conversa como um recurso cinematográfico e a sua obra criou uma nova estética para o cinema de entrevista, na qual diretor e personagem participam do mesmo enquadramento, ou seja, os papéis do entrevistador e do entrevistado foram colocados à prova.

Em um evento mediado por Carlos Augusto Calil[25], Xavier e Jean-Claude Bernardet debateram sobre o uso das entrevistas no documentário brasileiro contemporâneo. A *Contracampo* publicou um resumo das exposições que discutiram sobre o cinema nacional e a ênfase nas palavras e nas entrevistas.

No debate, Xavier discorreu sobre a expressão oral e afirmou que a questão da voz está associada à constituição da cena. Em sua opinião, a entrevista é uma cena porque conta com um diretor, uma câmera e um entrevistado. O crítico notou que a cena é assimétrica por princípio, pois estabelece uma relação de poder que privilegia o cineasta. Para fundamentar suas afirmações, mencionou o filme *À Margem da Imagem* (2003) [26], de Evaldo Mocarzel, no qual, o cineasta procura explicitar a assimetria entre o aparato do cinema e os entrevistados. Também advertiu que existe uma ordenação e uma montagem feitas pelo cineasta, entretanto observou que na duração da cena o diretor pode dar espaço para o entrevistado argumentando que:

> Nas entrevistas, principalmente no caso do Coutinho que é um paradigma da concentração do método da entrevista, há um processo pelo qual pela duração tenta-se estabelecer uma forma de o entrevistado poder ter chance de assumir um certo comando, pautar, mudar de assunto, divagar. Um dos exemplos que poderia dar é aquela senhora em *Santo Forte*, aquela que mais fala, que impressiona pela inversão de perguntas, que tem estratégia de colocar as coisas com muita segurança. Ela é quem domina o tempo da cena. Nessa ênfase na duração da entrevista, dá-se mais espaço para a dicção, para a fisionomia do rosto, do corpo, e isso poderia estar ligado a aspectos gerais de como se entende o papel da câmera no cinema. (DEBATE..., [200?]).

Na obra de Coutinho encontramos situações nas quais o narrador domina o tempo da cena e os papéis do entrevistador e do entrevistado se invertem. Na Figura 8, Coutinho foi

[25] Diretor do Centro Cultural São Paulo (CCSP)
[26] O filme, do diretor Evaldo Mocarzel, aborda as rotinas de sobrevivência, o estilo de vida e a cultura dos moradores de rua de São Paulo.

surpreendido por uma inversão realizada pelo entrevistado, que por alguns instantes assume o comando da cena.



Figura 8: Coutinho e Leocádio.
Fonte: *O Fim e o Princípio*, Eduardo Coutinho, 2005.

Leocádio comparou:

> Eu sou que nem o vento, uma folha seca, o vento me leva. Desculpe, prezado!

O diálogo prossegue:

> Coutinho: Como é que é? O senhor é como? O senhor é como o vento?
> Leocádio: Eu sou que nem o vento. Ai, meu Jesus do céu! O senhor crê em Deus?
> Coutinho: Eu... É complicado isso, né?
> Ldeocádio: Crê na natureza, né? Quem crê na natureza, crê em Deus.
> Coutinho: É... Mais ou menos.
> Leocádio: Ou o senhor acha que crer em Deus é ilusão?
> Coutinho: Não, não acho.
> Leocádio: É não?
> Coutinho: Eu não sei. É difícil saber essas coisas.
> Leocádio: Existirá Deus no céu?
> Coutinho: Como é que é?
> Leocádio: Existe Deus no céu?
> Coutinho: Se existe? Acho que seria bom, mas não sei, queria saber.
> Leocádio: O senhor acha que vai alguém pro céu?
> Coutinho: Também queria saber.
> Leocádio: Vai não. Pro céu não. Para o reino de Deus não vai ninguém, não.
> Coutinho: Vai pra onde?
> Leocádio: O reino de Deus é pra Jesus e os apóstolos e alguns santos, alguns santos e mais ninguém. Agora, digamos que tenha algum lugar bom lá no Jardim do Paraíso, para aqueles que merecerem. Aquele que ganhar a vida eterna pega um lugarzinho bom, e aquele que não ganhar a vida eterna vai dormir eternamente. O osso e a carne viram pó, terra e cinza e nada e só é de acordar no dia que o Filho cdo Homem chamar.
> Coutinho: Quando o Filho do Homem chamar, acorda?
> Leocádio: Se é de acordar quando Ele chamar. E, se não chamar nunca, nunca acorda. Aí chama-se a morte eterna.

> Coutinho: Purgatório existe?
> Leocádio: Existe. Purgatório é qualquer um canto.
> Coutinho: Qualquer um canto?
> Leocádio: Qualquer um canto.
> Cobutinho: Aqui também?
> Leocádio: É. A reza fala no purgatório. Reza é quase uma poesia.
> Coutinho: É quase uma poesia?
> Leocádio: É quase uma poesia. A reza é quase uma poesia.
> Coutinho: Reza?
> Leocádio: Reza.

O diretor hesitou ao ser interrogado sobre da existência de Deus e Leocádio aproveitou o momento para assumir o controle da cena. O entrevistado mudou o rumo da conversa com a permissão do cineasta, que faz a mediação da história narrada por Leocádio. Nos filmes de Coutinho, a pessoa mobilizada para relatar as suas histórias conta com a possibilidade de intervir na cena, confirmando que a sua obra inovou o campo estético e conceitual.

Conforme Xavier recordou, o debate sobre as mudanças na relação entre o entrevistador e o entrevistado expôs uma antiga questão da crítica cinematográfica que é a presença da câmera e o papel desempenhado por ela na cena. O autor apresentou ainda uma breve reflexão sobre uma tendência da década de 1960 que privilegiava o improviso e o instante, rejeitando a rigidez dos roteiros e estabelecendo a inserção do acaso na construção da narrativa fílmica.

Encontramos uma concepção de documentários e uma decisão de ordem metodológica no momento em que o diretor optou pelas entrevistas. Coutinho constituiu uma forma de pensar e fazer documentários que seguiu a tendência participativa proposta pelo cinema/verdade. O diretor usou os depoimentos, os diálogos e trabalhou com a enunciação em primeira pessoa. Na cena (Figura 9), Leocádio narra e estabelece asserções sobre o mundo. As entrevistas, os depoimentos e a narração são características dos documentários contemporâneos que foram contempladas na obra de Coutinho e que consagraram o trabalho do diretor.



Figura 9: Leocádio.
Fonte: *O Fim e o Princípio*, Eduardo Coutinho, 2005.

Leocádio: Ah, é tanta palavra escrita em vão.
Coutinho: Que quer dizer isso?
Leocádio: Palavra escrita em vão é escrita só quando perdida.
Coutinhco: O senhor acha que tem palavra comum e palavra certa?
Leocádio: Tem palavra comum e palavra certa.
Coutinho: Que que é uma, que que é outra?
Leocádio: Porque a palavra certa é aquela certa mesmo e palavra em vão é aquela sem futuro.
Coutinho: Quer dizer, palavra certa é a palavra que tá no dicionário.
Leocádio: A do dicionário é certa!
Coutinho: E o senhor gosta de falar a palavra certa ou comum?
Leoccádio: A gente não pode falar a palavra certa, porque a gente não conversa pra todo mundo ouvir que sabe o que é palavra certa.
Coutinho: Aqui ninguém sabe, não?
Leoccádio: Não é todo mundo que o senhor sabe que se alguns conhecem, outros não conhecem. Quando Jesus fez o mundo empregou só uma palavra só. Por exemplo, uma janela era o nome janela mesmo. Uma janela. Não era janela, meia-porta ou outra coisa, né? Hoje, o que tem é muito número. Bem... Só empregava-se uma palavra só, quando Jesus fez o mundo. Aí, bem... Aí vindo um planício, como diz a História do Oriente para os homens fazer uma alta torre que fosse até as nuvens para poder confundir todas as palavras pra humanidade. E assim fizeram a alta torre na cidade de Babel. E assim confundiu todas as palavras, todos os idiomas, todos os dicionários pela tore de Babel. Assim diz a Históriab. E, se for mentira, é de quem escreveu.

2.3 O contador de histórias

Xavier notou que nos documentários de Coutinho “as pessoas narram, o que elas fazem basicamente é narrar e é claro que toda narrativa inclui comentários, inclui pausa para reflexão, inclui a interação com o entrevistador, com o interlocutor.” (XAVIER, 2013).

A teoria da narração é um aspecto fundamental da obra de Walter Benjamin[27], porém menos estudado. Jeanne Marie Gagnebin[28] contribuiu para a interpretação do pensamento do filósofo alemão. Em relação ao pensamento Benjamin, Gagnebin lembrou que "a arte de contar torna-se cada vez mais rara porque ela parte, fundamentalmente, da transmissão de uma experiência no sentido pleno, cujas condições de realização já não existem na sociedade capitalista moderna." (GAGNEBIN, 1994, p. 10). A respeito dos conceitos de experiência e narração na obra de Benjamin, a filósofa esclareceu que:

> O que nos interessa aqui, em primeiro lugar, é o laço que Benjamin estabelece entre o fracasso da *"Erfadhrung"* (experiência) e o fim da arte de contar, ou, dito de maneira inversa (mas não explicitada em Benjamin), a ideia de reconstrução da *"Erfahrung"* deveria ser acompanhada de uma nova forma de narratividade. (GAGNEBIN, 1994, p. 9).

Para Walter Benjamin o narrador é um homem que sabe dar conselhos e narrar é uma forma de intercambiar as experiências. Em sua opinião, o conselho possui uma dimensão utilitária e serve para transmitir um ensinamento. Segundo Benjamin, o primeiro narrador verdadeiro é o narrador dos contos de fada porque ele sabia aconselhar e "o conselho tecido na substância vivba da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definhando porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção." (BENJAMIN, 1985, 200-201).

No relato de Assis (Figura 10), no diálogo entre Rita e Zeca (Figura 11) e no depoimento de Maria Borges (Figura 12) encontramos o narrador descrito por Benjamin, compreendido como aquele que transmite uma sabedoria e procura explicar os fatos da vida.

[27]Viveu as turbulências políticas da República de Weimar, no conturbado período entre as duas guerras mundiais. Aproximou-se de Herbert Marcuse, de Theodor Adorno e de Max Horkheimer, jovens professores marxistas empenhados na crítica ao capitalismo e colaboradores da *Revista de Pesquisa Social*. A revista apresentava um conjunto de trabalhos que ficaram conhecidos como Teoria Crítica e era porta-voz das ideias defendidas pelo *Instituto de Pesquisas Sociais da Escola de Frankfurt*, criado em 1924.

[28] Professora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.



Figura 10: Assis
Fonte: *O Fim e o Princípio*, Eduardo Coutinho, 2005.

Assis: A vida é um parafuso: só quem destorce é Jesus, né? No dia de chegar.
Coutinho: É, como é isso? Explica de novo.
Assis: Senhor?
Coutinho: Explica de novo isso.
Assis: Eu digo, a nossa vida é um parafuso só quem destorce é Jesus, no dia em que chegar a hora.
Coutinho: Isso é uma fé mesmo, né?
Assis: mais ou menos.
Coutinho: Por que mais ou menos?
Assis: Eu digo porque o senhor vê que a gente desde pequeno que eu zombei com a vida pra criar os filhos, e eu já estou velho. Mas já vi coisa boa e também já vi ruim, né? E hoje estou no fim da vida, acabado. Entrei agora pra oitenta.



Figura 11: Rita e Zequinha
Fonte: *O Fim e o Princípio*, Eduardo Coutinho, 2005.

Coutinho: Me digam uma coisa: vocês tão moços ainda, mas hoje vocês pensam em negócio de velhice, de morrer, ou não, nem pensam nisso?
Rita: O quê?
Coutinho: Pensa, às vezes, em envelhecer, morrer, essas coisas, ou não pensa nisso?
Rita: Não. Aquilo que a gente tem de certeza...
Zequinha: É, mas eu penso um pouco.
Rita: No que, menino?

Zequinha: Em morrer, penso.
Rita: E dá jeito?
Zequinha: Não, não dá jeito, não.
Rita: O que eu digo é isso. Será feito a hora que Deus quiser.
Zequinha: É, eu sei que na hora que Deus quiser, mas eu penso em morrer.
Rita: Se for pensar, fica pior. Fica muito pior, se for pensar... e assim...
Zequinha: Tudo no mundo a gente tem que pensar um pouco.



Figura 12: Maria Borges
Fonte: *O Fim e o Princípio*, Eduardo Coutinho, 2005.

Coutinho: A senhora tem medo de morrer, ou nem pensa nisso?
Maria Borges: Eu não tenho medo de morrer, não. Tenho não, senhor. É no dia que Deus quiser.
No dia que Jesus determinar, disser assim... chegou a minha hora... estou pronta. Eu posso me receitar com o doutor, se ele disser assim: "Você não tem jeito, você vai morrer amanhã". Eu não vou penar, não, imaginar não. Vou rezar pra Deus e esperar a morte chegar.

Os narradores apresentam reflexões sobre o envelhecimento e a morte. Benjamin chamou a atenção para a autoridade que caracterizava a figura do narrador e para a sabedoria que era conferida aos mais velhos.

Para Benjamin, na sociedade pré-capitalista a narração tinha por princípio transmitir um ensinamento. De acordo com as suas formulações, a fragmentação do trabalho que caracteriza a sociedade industrial ocasionou uma diminuição da atividade narradora. Sobre a narrativa tradicional na teoria de Benjamin, Gagnebin (1994, p. 11) explicou:

> Aquele que conta transmite um saber, uma sapiência, que seus ouvintes podem receber com proveito. Sapiência prática, que muitas vezes toma a forma de uma moral, de uma advertência, de um conselho, coisas com que, hoje, não sabemos fazer, de tão isolados que estamos, cada um em seu mundo particular e privado. Ora, diz Benjamin, o conselho não consiste em intervir no exterior da vida de outrem, como interpretamos muitas vezes, mas em "fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada" Esta bela definição destaca a inserção do narrador e do ouvinte dentro de um fluxo narrativo comum e vivo, já que a história continua, que está aberta a novas propostas e ao fazer junto.

Coutinho inseriu o narrador e o ouvinte no mesmo fluxo narrativo. As cenas a seguir (Figura 13 e 14), podem ser interpretadas de acordo com o que Gagnebin analisou sobre pensamento de Benjamin.



Figura 13: Leocádio
Fonte: *O Fim e o Princípio*, Eduardo Coutinho, 2005.

> Coutinho: O senhor estudou, então?
> Leocádio: A "Bíblia" eu lia. Era o que eu gostava de ler... eram os jornais, na época das guerras e a "Bíblia Sagrada". Mais outra coisa não. Sim! Um romance bonito.
> Coutinho: Um romance bonito? Um romance de folheto?
> Leocádio: De Leandro Gomes de Barros.
> Coutinho: O senhor conhece: "Canção de fogo"?
> Leocádio: Conheço.
> Coutinho: João Grilo, Camões?
> Leocádio: Camões. Eu tinha até um livro. "O sonho de Camões" e o "Soldado de Chumbo". Só era de poesia. Um livro tão bonito.
> Coutinho: E o senhor, casou?
> Leocádio: Não... Gostava de ser solto, livre e solto. Pra onde eu quisesse ir, ninguém dizia não. No tempo da minha infância, papai dizia assim... papai não interrompia eu ir pra canto nenhum. Ele não interrompia! Mas, se ele dissesse assim: "Se me ouvisse lá, não ia..." pronto, eu já tinha acabado com a viagem.

.



Figura 14: Mariquinha
Fonte: *O Fim e o Princípio*, Eduardo Coutinho, 2005.

> Mariquinha: Nós, quando nasce, Jesus escreve nossos dias de nós viver e a hora de nós morrer.
> Coutinho: Desde que nasce?
> Mariquinha: Sim, senhor.
> Coutinho: Então, a senhora não se preocupa com a morte, se preocupa?
> Mariquinha: Eu tenho muito medo. O senhor não tem, não?
> Coutinho: Claro que tenho.
> Mariquinha: Ave Maria! Mas é o jeito... né? Nós não temos o que fazer, né, meu filho? Quando chegar a hora, é... adeus. É como essas luzes: tudo alegre, botando isso e aquilo... ficamos no escuro. Aí acende esse lampião, não clareia, não.
> Coutinho: Por quê?
> Mariquinha: Porque não clareia, não. Uma luzinha que, Ave Maria, não presta, não. Aí quando chega é uma alegria. Sim, senhor.

Nas duas cenas, o narrador e o ouvinte participam do mesmo fluxo narrativo. Gagnebin ressaltou que *Experiência e pobreza*, *O narrador* e *Os trabalhos sobre Baudelaire* são textos fundamentais escritos pelo filósofo nos anos 1930. Os três ensaios são paralelos e fazem um diagnóstico sobre o empobrecimento da experiência e da narração. Entretanto a filósofa advertiu que a reflexão sobre a narração permeia toda a obra de Benjamin. Nas teses *Sobre o conceito de história*, o autor argumentou que a escrita da história remete às questões mais amplas da prática política e da atividade narrativa.

Gagnebin explicou que para Benjamin a diminuição da experiência coletiva e novas formas de comunicação esgotaram o fluxo narrativo. A teoria do autor está fundamentada na perda e a morte da narrativa está vinculada ao aparecimento das novas maneiras de comunicar, como o romance e a informação jornalística. Na perspectiva do filósofo, a origem do romance é o indivíduo isolado, aquele que não compartilha experiências, que não recebe e nem sabe dar conselhos. De acordo com seu pensamento, a informação jornalística só tem valor quando é nova, diferente da narrativa que conserva suas forças por muito tempo. Em seu

ponto de vista, “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo.” (BENJAMIN, 1985, p. 204) .

> A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado. (BENJAMIN, 1985, p. 201).

Para o filósofo alemão estamos mais pobres em experiência comunicável e a narração está em vias de extinção porque não encontramos mais quem saiba narrar com a mesma propriedade que Nikolai Leskov[29]. No ensaio *O narrador* (1936), Benjamin enfatizou a relevância da obra do escritor russo esclarecendo que “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.” (BENJAMIN, 1985, p. 198).

Benjamin notou que em cada narrador oriental vive uma Scherazade “que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando.” (BENJAMIN, 1985, p. 211). Conforme o seu ponto de vista, o narrador tem origem nas camadas populares, os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da narração. Para ele, a arte de narrar foi aperfeiçoada pelos artesãos. Gagnebin ressaltou que na perspectiva do autor o trabalho artesanal se inscrevia em um contexto no qual havia tempo para contar, pois o seu ritmo era lento e orgânico.

O filósofo salientou que Leskov compreendia a narração como um ofício manual e comentou que “assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.” (BENJAMIN, 1985, p. 205).

[29] Nasceu em 1831 na província Orjol, às margens do rio Volga e morreu em São Petersburgo, em 1895. Sua família era composta por membros do clero, começou a escreveu aos 29 anos, quando resolveu contar algumas lendas da Rússia que ouvia oralmente dos mais velhos.



Figura 15: Mãos de Zefinha
Fonte: *O Fim e o Princípio,* Eduardo Coutinho, 2005.

Um *Plano detalhe* (figura 15) mostra Zefinha fiando o algodão. O *Plano detalhe* consiste em um enquadramento de apenas uma parte de um corpo ou de um objeto, é usado para ressaltar uma ação e geralmente são curtos. Esta cena pode ser analisada de acordo com as indagações de Leskov, que relacionava a atividade da narração com o trabalho manual. Para exemplificar o significado das mãos da narrativa, Benjamin (1985, p. 220-221) descreveu:

> A alma, o olho e a mão estão assim inscritos no mesmo campo. Interagindo, eles definem uma prática. Essa prática deixou de nos ser familiar. O papel da mão no trabalho produtivo tornou-se mais modesto, e o lugar que ela ocupava durante a narração agora está vazio. Pois a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum co produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito.

O livro *História e narração em Walter Benjamin*, de Jeanne Marie Gagnebin é uma versão em português de um texto publicado originalmente na França, em 1994. A filósofa refletiu sobre quais seriam as questões formuladas por Benjamin e quais as interrogações deixadas pelo pensamento do autor. Gagnebin (1999) ressaltou que Benjamin pretendia explicar os fundamentos da narração e que a literatura e a história ainda apresentam a mesma preocupação. Na introdução da obra, Gagnebin indagou: "o que é contar uma história? o que é contar a história? [...] por que essa necessidade, mas também, tantas vezes, essa incapacidade de contar?" (GAGNEBIN, 1999, p. 2).

No texto *Não contar mais*, Gagnebin (1999, p. 56) mencionou:

> Numa carta escrita a Adorno de 4 de junho de 1936, Benjamin traça um paralelo entre o ensaio sobre a reprodutibilidade, consagrado às mudanças da percepção visual e tátil das artes plásticas, e o ensaio sobre "O Narrador", que ele está acabando de escrever. Ambos tratam, com efeito, do "declínio

> da aura", declínio sensível não só nas novas técnicas do cinema e da fotografia, mas também no fim da narrativa tradicional, de maneira mais ampla, na nossa crescente incapacidade de contar.

A incapacidade de contar e o fim da narrativa tradicional estão relacionados ao declínio da experiência coletiva. Para Benjamin, a experiência está inscrita em uma temporalidade comum a várias gerações e a sua transmissão depende da força da narrativa. Em sua opinião, os grandes narradores são aqueles que se movem com facilidade nos degraus da experiência. O filósofo considerou que "é como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências." (BENJAMIN, 1985, p. 198). Na concepção de Benjamin, o narrador figura entre os mestres e os sábios e a experiência transmitida pelo relato deve ser comum ao narrador e ao ouvinte.

3 OS USOS HISTORIOGRÁFICOS E O AUDIOVISUAL

"Os historiadores têm como ofício alguma coisa que é parte da vida de todos: destrinchar o entrelaçamento de verdadeiro, falso e fictício que é a trama do nosso estar no mundo." (GINZBURG, 2007, p. 14).

3.1 Os paradigmas da história

No decorrer do século XX, as teorias da história foram reavaliadas e a produção historiográfica incorporou conceitos e categorias de outros campos de conhecimento, com ênfase nas questões culturais. A *Nouvelle Histoire* foi um movimento de renovação dentro da historiografia que discordou do historicismo alemão e do positivismo de Auguste Comte ampliando a noção sobre documento e conferindo um novo papel para as fontes históricas. Também confrontou com o materialismo histórico quando apresentou novas abordagens que deslocavam as análises da esfera essencialmente econômica. Um grupo de intelectuais franceses reagiu contra os paradigmas tradicionais e interpretou a história como uma construção cultural, defendendo uma perspectiva interdisciplinar.

A emergência dos aspectos culturais e a opção por novas abordagens ocasionaram uma reviravolta nos princípios da historiografia. A crise dos paradigmas aproximou a história das outras disciplinas e novas preocupações foram apresentadas aos pesquisadores. A soberania dos fatores econômicos e sociais foi desestabilizada e alguns historiadores foram atraídos por questões que eram desprezadas pelas correntes tradicionais.

As novas perguntas sobre o passado exigiram uma reformulação das teorias e dos procedimentos de pesquisa. A expansão do campo historiográfico colocou em xeque a noção a respeito dos documentos históricos. Nos debates sobre a teoria e a prática da história, Karnal e Tatsch (2009, p. 9) declaram:

> Conta o mestre Capistrano que teria encontrado um historiador de moral duvidosa a queimar documentos para tornar a sua leitura daquelas fontes imprescindível e definitiva. O tom quase anedótico da narrativa esconde uma questão importante: o documento é a base para o julgamento histórico. Destruídos todos os documentos sobre um determinado período, nada poderia ser dito por um historiador. Uma civilização da qual não tivéssemos nenhum vestígio arqueológico, nenhum texto e nenhuma referência por meio de outros povos, seria como uma civilização inexistente para o profissional de História? Ora, se o documento é a pedra fundamental do pensamento histórico, isto nos remete a uma outra questão: o que é um documento

> histórico? [...] Discutir o que consideramos um documento histórico é, na verdade, estabelecer qual a memória que deve ser preservada pela História e qual o estatuto da própria História. A categoria documento define uma parte importante do campo de atuação do historiador e a amplitude da sua busca.

Para a produção historiográfica do século XIX, o documento escrito era portador da verdade e ostentava a capacidade de revelar o passado. De acordo com essa vertente, os documentos serviam para comprovar os fatos e cabia ao historiador manter a neutralidade e a objetividade frente às evidências históricas. Nas décadas iniciais do século XX, Marc Bloch e Lucien Febvre expressaram as suas insatisfações em relação a essas análises e abriram o debate sobre a necessidade de um campo de investigação mais abrangente.

As quatro cenas a seguir (Figuras 16, 17, 18 e 19) expõem o problema da seca. Em nossa interpretação, Coutinho abordou a problema da seca como um recurso para compor a narrativa fílmica, tendo em vista caracterizar um ambiente típico do nordeste e o modo de vida do sertanejo. O pesquisador dispõe dos depoimentos, das imagens e não apenas de evidências escritas para avaliar a incidência da seca na região.

Rosa (Figura 16) sugeriu para Coutinho uma história contada por Zefinha.



Figura 16: Rosa
Fonte: *O Fim e o Princípio*, Eduardo Coutinho, 2005.

Rosa: Olha aqui, se contasse, ela ia dizer tudo, quando nasceu, o tempo que se alimentou de casca de pau quando teve fome, passou uma seca muito grande...

Coutinho utilizou uma sobreposição de vozes que antecedeu o relato de Zefinha. Em seu depoimento, Zefinha recordou que em 1915 houve uma seca muito severa.



Figura 17: Rosa e Zefinha
Fonte: *O Fim e o Princípio*, Eduardo Coutinho, 2005.

Rosa: Madrinha-vó, a senhora pode contar mais ou menos, como foi a vida da senhora
desde criança até hoje?
Zefinha: Não posso muito, porque sou muito esquecida.
Rosa: Mas, assim, a senhora se lembra de alguma coisa, quando a senhora era pequena, no tempo de 15, na seca de 15, como foi a vida de vocês?
Zefinha: Eu só sei contar que em 15 foi seco. Nós sofremos muita fome, escapamos com xique-xique. A minha vida era trabalhar nas carreiras, trabalhando.
Rosa: Só vivia trabalhando direto, não era?
Zefinha: Só tinha uma horinha na noite que eu dormia. Me acordava de madrugada, ia bater algodão pra quando tivesse tempo, fiar... era assim.

A seguir, Assis (Figura 18) menciona em seu depoimento a ocorrência da seca.



Figura 18: Assis
Fonte: *O Fim e o Princípio*, Eduardo Coutinho, 2005.

Assis: Que ano foi, menina, que eu casei? 57. Casei em 57. No dia 26 de dezembro de 57. 58, estava de teste numa seca, eu fui trabalhar. A vida é um sacrifício.
Coutinho: Pegou a emergência da seca?
Assis: Peguei todinha.
Coutinho: Sofria muito na seca?

> Assis: Mas, homem! E muito, major! Não estava dizendo ao senhor que eu quebrei esse dedo? Olha. O animal caía com a carga, eu tinha que levantar o saco, e não me lembrei que tinha quebrado. Era pra ganhar o pão pra dar de comer aos meus filhos. Quando eu fui reparar, já tinha sarado e emendado os ossos.

Um *Plano Geral* (Figura 19) mostra uma paisagem árida, castigada pela seca. Nessa cena não há diálogos e um 'vaqueiro apartando o gado' usa uma linguagem monossilábica para conduzir os animais.



Figura 19: Paisagem
Fonte: *O Fim e o Princípio*, Eduardo Coutinho, 2005.

Ao contestar as abordagens essencialmente político-militares, Marc Bloch introduziu a ideia da "história como problema" discutindo a prática historiográfica e as noções acerca dos documentos históricos. Ainda jovem frequentou a *École Normale* e defendeu a importância da interdisciplinaridade evidenciando as influências da revista *Année Sociologique* e da obra de Émbile Durkheim em seus estudos. Em 1921, Bloch foi nomeado professor na faculdade de letras da Universidade de Estrasburgo, que voltou ao domínio francês por determinação do Tratado de Versalhes. Com o fim da Primeira Guerra Mundial, Estrasburgo transformou-se em um lugar propício para as inovações e para os intercâmbios. A experiência da guerra aproximou o historiador francês das questões da psicologia coletiva e despertou seu interesse pelo conceito de memória social elaborado por Maurice Halbwachs. Ao lado de Lucien Febvre fundou a revista dos *Annales*, periódico publicado a partir de 1929, que iniciou um movimento de reformulação na historiografia e que estruturou os fundamentos da chamada "Nova História". Durante a Segunda Guerra, Bloch participou da Resistência francesa dos judeus de Lyon. Foi preso e fuzilado pela Gestapo, em 1944. Em seu último trabalho refletiu sobre a metodologia e a documentação histórica e diante das circunstâncias da guerra, o historiador advertiu que a "História serve à ação". A *Apologie de l'histoire ou Métier*

d'historien foi publicada em 1949, por Lucien Febvre. A obra póstuma assinalou que o historiador precisa interrogar uma multiplicidade de documentos.

> Seria uma grande ilusão imaginar que a cada problema histórico corresponde um tipo único de documentos, específico para tal emprego. Quanto mais a pesquisa, ao contrário, se esforça por atingir os fatos profundos, menos lhe é permitido esperar a luz a não ser dos raios convergentes de testemunhos muito diversos em sua natureza. (BLOCH, 2001, p. 80).

Marc Bloch (2001) não apenas definiu o historiador como um homem de ofício, mas também apresentou considerações sobre a prática historiográfica argumentando que "a diversidade dos testemunhos históricos é quase infinita. Tudo que o homem diz ou escreve, tudo que fabrica, tudo que toca pode e deve informar sobre ele." (BLOCH, 2001, p. 79). A primeira geração dos *Annales* dialogou com a sociologia e compreendeu que toda atividade humana poderia interessar aos pesquisadores e não apenas as de ordem política, econômica ou militar, como propunha o positivismo. Para Bloch, o historiador não pode ser um sedentário ou um burocrata e não deve permanecer isolado, a pesquisa historiográfica necessita da colaboração das outras disciplinas.

Uma nova modalidade de história foi pensada nas décadas de 1960 e 1970, a história das mentalidades. Ao sugerir um entendimento diferente daquele apresentado pela história intelectual, a história das mentalidades iniciou a um estudo promissor que repercutiu na França e no resto do mundo. As mentalidades estariam inseridas no tempo da longa duração, conceito sistematizado por Fernand Braudel em *O Mediterrâneo e o mundo mediterrânico na época de Felipe II*, editado pela primeira vez em 1949. Para os historiadores das mentalidades a noção de inconsciente coletivo, termo utilizado pela psicanálise, ocupava um lugar privilegiado em suas abordagens.

Mas a explicação pautada nos modos de pensar e de sentir defendida pelos historiadores das mentalidades negligenciou as formas de produção e de recepção cultural e o próprio conceito de cultura não foi devidamente problematizado por esses historiadores. Preocupados com o imaginário e com as atitudes coletivas, os historiadores das mentalidades deixaram de observar alguns aspectos relevantes para a compreensão da história. Foram criticados por sua imprecisão teórica, por suas posições conservadoras e desprovidas de contradições. Os historiadores brasileiros também comentaram a respeito dos problemas apresentados por essa modalidade de pesquisa.

> A história das mentalidades, disciplina genuinamente francesa, tem cumprido, pois, uma trajetória peculiar. Contestada desde o início, na França e alhures, quer por afastar-se das tradições dos *Annales*, quer por dela herdar

> os defeitos. Criticada por ser 'demasiadamente antropológica', ao privilegiar a estagnação das estruturas da longa duração, ou condenada, pelo contrário, por ser 'insuficientemente antropológica', ao julgar o *outillage mental* de sociedades passadas à luz da racionalidade contemporânea. Acusada de ser pretensiosamente 'nova', seja por instaurar modismos tão atraentes quanto passageiros, seja por reeditar o antigo estilo historizante de fazer história, o factualismo, a narrativa memorialista etc. (VAINFAS, 1997, p. 190).

A crítica direcionada à história das mentalidades destacou que esses estudos não avaliaram que a realidade social é construída a partir de múltiplos discursos e linguagens que dialogam em um campo de disputas e de conflitos. A preferência por temas abrangentes demais e por recortes temporais muito longos acabava diluindo as diferenças culturais, desconsiderando as tensões sociais e negando a própria dinâmica da história. A *mentalité* que prevaleceu na historiografia francesa nas décadas de 1960 e 1970 foi contestada porque supôs indevidamente que todos os membros de uma sociedade compartilham das mesmas representações sociais e por atribuir a todos esses sujeitos um conjunto homogêneo de valores e crenças.

3.2 As representações, as práticas e as teorias da história

O termo nova história cultural foi difundido a partir dos anos 1980, década em que Roger Chartier[30] publicou oito ensaios que foram transformados em uma obra que discutiu a situação da própria história e na qual ele declarou a sua insatisfação com a história cultural francesa dos anos 1960 e 1970. O historiador francês é conhecido por sua participação em projetos coletivos, entre eles: *Nouvelle Histoire, Histoire de l'Édition Française* e *Histoire de la Privée*. Em sua trajetória intelectual revelou o gosto pelos textos literários, pelas práticas de leitura e pelas apropriações do texto.

Em *A história cultural: entre práticas e representações*, o historiador reuniu textos escritos entre 1982 e 1986 e lembrou que a história figurava entre as disciplinas dominantes e com maior prestígio, mas encontrava-se intelectualmente ameaçada pelo surgimento de novas possibilidades de conhecimento nas ciências humanas. O autor comentou o modo como alguns historiadores reagiram frente às novas disciplinas que se consolidaram e explicou que os pesquisadores das mentalidades escolheram captar as técnicas e os índices de cientificidade de outras áreas. Todavia, os interesses próprios de cada disciplina foram conservados.

[30] Diretor de estudos e investigações históricas da *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, desde 2006 leciona no *Collège de France*.

O historiador francês afirmou que a história encontrou modelos de inteligibilidade na antropologia e na crítica literária defendendo que a história deveria ser pensada como um estudo dos processos com os quais se constrói um sentido. Na sua concepção, as estruturas sociais não são um dado fixo, são historicamente produzidas por práticas discursivas que dão significado ao mundo. O pensamento de Chartier está fundamentado nas noções de apropriação, de prática e de representação do mundo social, mas ele advertiu:

> As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas [...] Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e dominação. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo se impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus e o seu domínio. (CHARTIER, 2002, p. 17).

Se os discursos não são imparciais, as representações do mundo só podem ser avaliadas em um território de lutas e de negociações constantes entre grupos sociais que divergem e tentam estabelecer a sua hegemonia sobre os demais.

O conceito de representação mostrou outras possibilidades de interpretação do passado. Conforme Chartier (2002) sugeriu, a nova história cultural ofereceu um modo inédito de abordar as relações entre o mundo social e as suas formas simbólicas. O pensamento do historiador francês abriu caminhos para novas maneiras de refletir sobre as práticas culturais.

Chartier caracterizou a história cultural como um espaço de intercâmbio que não deve ser definido por uma unidade de abordagem porque os fenômenos históricos não podem ser reduzidos a uma só das suas dimensões. Conforme as suas hipóteses, devemos considerar que toda história é cultural e, em uma perspectiva fundamentalmente antropológica, o historiador precisa voltar as suas atenções para as linguagens e as formas simbólicas de representação do mundo social (LOPES; VELLOSO; PESAVENTO, 2006).

A seguir (Figura 20), Zefinha conta como rezava nos meninos doentes e reza para Rosa.



Figura 20: Zefinha
Fonte: *O Fim e o Princípio*, Eduardo Coutinho, 2005.

> Rosa: A senhora rezava nos meninos doente?
> Zefinha: Rezei muito.
> Rosa: Como era?
> Zefinha: Rezei em menino de tudo.
> Rosa: De quê?
> Zefinha: De olhado, ventre caído, campainha caída, ramo, constipação do sol ou da lua. De tudo eu rezava.
> Rosa: Agora, reze alto pra mim escutar. Reze pra mim escutar.
> Zefinha: Rosa. Doente de quê?
> Rosa: De olhado.
> Zefinha: De olhado. Volto atrás com o ramo da oliveira, pra tirar esse mal que tem em Rosa. Olhado, quebranto e ventre caído. Volto atrás com o ramo de oliveira, para tirar esse mal que tem na cabeça de Rosa. Olhado, quebranto e ventre caído. Deus quer, Deus pode acabar tudo quando quer. Vai pra lá e não volte mais. Deus é pai, Nossa Senhora é mãe.

Zequinha (Figura 21) conta para Coutinho que a casa onde vive foi comprada do pai de Rosa, mas que até aquele momento a compra não estava documentada em cartório.



Figura 21: Zequinha
Fonte: *O Fim e o Princípio,* Eduardo Coutinho, 2005.

> Zequinha: Esse terrenozinho foi comprado sabe a quem? O pai de Rosa
> Coutinho: O pai de Rosa? Geraldo?
> Zequinha: Geraldo Timóteo. Me vendeu essas duas tarefinhas...era um esquadrozinho de terra que fazia assim. Aí eu era morador, ele foi e me vendeu. Nós ainda nem passamos a escritura. Não, ele me vendeu, eu paguei. Aí ele disse: "Quando quiser passar a escritura, vamos...". Eu digo: "Não, deixe estar, deixe estar aí". Aí nunca passamos nem a escritura. Está lá, sem passar a escritura. Um dia, se der certo, nós passamos.
> Coutinho: Tudo na palavra?
> Zequinha: É, só na palavra.

Neném Grande conta para Coutinho que trabalhou na lavoura, que não se casou e que vive com Bastiana, sua sobrinha e filha de criação.



Figura 22: Neném Grande
Fonte: *O Fim e o Princípio,* Eduardo Coutinho, 2005.

> Neném Grande: Aí, quando Bastiana casou-se, teve quatro filhos de sete meses. Os três que nasceram primeiro... morriam logo, mas nasciam vivos. Aí nasceu um, e esse levaram e batizaram. Aí eu fiz uma promessa, me peguei com São Francisco. Se eles nascessem e alcançassem o batismo todos eram de se chamar... Ela botou tudo de Francisco. Teve dezoito filhos.

> Coutinho: Todos se chamaram Francisco?
> Neném Grande: Tudo era Francisco, todos.
> Coutinho: Tinha um apelido pra chamar?
> Neném Grande: Tudo de apelido.
> Coutinho: Mas a senhora pedia só que desse pra batizar?
> Neném Grande: Mas eu não pedi pra se criar, não. Pedi pra alcançar o batismo, se batizar. Porque o povo te um dizer, o povo que diz... Nós não sabemos, né... ? Está tudo no céu... e os anjinhos é no escuro... todo dia pedem pro mundo se acabar. O povo é quem diz... os anjinhos pagãos. Todos dizem que eles pedem.
> Coutinho: Agora, eu queria perguntar uma coisa pra senhora do anjo serafim. O que é exatamente?
> Neném Grande: Esses anjos serafins são esses meninos que nascem e não comem nada do mundo. Esse que é o anjo serafim.

Em nossa avaliação, as três cenas exemplificam formas simbólicas de representar o mundo social. Chartier (2002), na contramão dos historiadores das mentalidades, construiu suas análises enfatizando as tensões e os embates sociais. A nova história cultural contribuiu para o conjunto das reflexões sobre os modos de fazer a história. A aproximação com o cinema, com a antropologia e com a teoria literária reorientou a prática historiográfica e os pesquisadores que se interessaram por essas abordagens foram em busca de outros objetos e de novos referenciais teóricos. Chartier (2002) manteve um diálogo privilegiado com as demais disciplinas e essa interlocução não se constituiu em termos hierárquicos, pelo contrário, a nova história cultural atingiu um nível mais profundo de integração entre os saberes e preservou um campo aberto para o debate metodológico e para as inovações.

3.3 A pesquisa histórica e virada cultural

O historiador inglês Peter Burke[31] é conhecido pela variedade dos seus estudos. Em seu ponto de vista, a ênfase na cultura solucionava alguns dos inúmeros problemas da fragmentação da história em muitas especialidades. Mas, reconheceu que não foi possível formular uma definição satisfatória sobre a história cultural em razão da diversidade de objetos e métodos, a esse respeito observou que "As fronteiras do tema certamente se ampliaram, mas está ficando cada vez mais difícil dizer exatamente onde elas encerram." BURKE (2008, p. 9).

Burke destacou que a partir dos anos 1970 houve uma redescoberta dos aspectos culturais nas pesquisas historiográficas e muitos pesquisadores se dirigiram para temas e questões da antropologia. Burke defendeu as conexões entre as disciplinas e denominou esse

[31] Membro do *Emmanuel College* da Universidade de Cambridge

encontro entre historiadores e antropólogos de “virada cultural”. Para reiterar a importância da aproximação entre as disciplinas comentou que “tornou-se difícil imaginar como os historiadores conseguiram algum dia se arranjar sem conceitos literários como gênero, conceitos antropológicos como *habitus* ou conceitos da história da arte como esquema.” (BURKE, 2008, p. 171) .

A história encontrou auxílio em outras disciplinas dentro dessa perspectiva que defendia a interação entre as áreas do conhecimento. O cinema, a arte e a literatura deram a sua contribuição deslocando o olhar dos historiadores e propiciando novos campos de investigação. Na cena a seguir (Figura 23), Zequinha Amador declama um poema de sua autoria.



Figura 23: Zequinha Amador
Fonte: *O Fim e o Princípio*, Eduardo Coutinho, 2005.

> Coutinho: O senhor chegou a mostrar, publicou?
> Zequinha Amador: Não! Está aqui, não publiquei, não... não publiquei, não... Esse troféu aqui foi no primeiro festival de poesia de São João do Rio do Peixe, em 70 e poucos. Tirei primeiro lugar. Aí recebi esse troféu aqui. “As mulheres”, esse é o título do soneto. Elas são flores do jardim da vida. Velha, moça, loiras ou morenas. Casada, viúva, noiva ou pervertida. São aos meus olhos quais gentis falenas. A idosa é como a flor emurchecida. As moças, rosas rubras sempre amenas. Desabrochando a aurora enrubescida. Perfumadas iguais a açucenas. Mulher, raio de luz, felicidade. Menina, moça ou no fim da idade. Hei de louvá-la seja ela qualquer. Que elas se lembrem de levar no dia. Da minha morte à minha tumba fria. Um cravo, uma saudade, um malmequer. Autor: José Amador Ribeiro Dias. Araçás, São João do rio do Peixe. Paraíba, Brasil.

Incluímos a cena de Zequinha Amador em nosso trabalho e refletirmos sobre o comportamento do personagem. Zequinha Amador recebeu a equipe de filmagem com resistência, mas quando conta para Coutinho sobre a sua participação no festival de poesia apresenta uma expressão de contentamento. A satisfação do personagem é tamanha que ele declama a poesia com a qual foi premiado na frente da câmera. O ato de relembrar interessa

aos historiadores como campo de investigação e dignifica o idoso, portanto assume também uma função social importante.

Os resultados dos encontros entre as disciplinas foram favoráveis para a escrita da história na medida em que discutiam conceitos centrais para compreensão do processo histórico. Alguns pesquisadores estavam convencidos de que os seus estudos seriam mais consistentes e interessantes se houvesse essa aproximação metodológica com a antropologia. A *Nouvelle Histoire* surgiu como uma alternativa aos métodos da história tradicional e desde a sua origem defendeu que a história deveria interagir com as outras disciplinas. Os desdobramentos da *Nouvelle Histoire* resultaram em um aprofundamento da interação entre as disciplinas e maior articulação entre os campos do conhecimento.

Nesse momento de inovações teóricas surgiram pesquisadores dispostos a investigar as relações entre a história e as imagens. Essas pesquisas discutiram o significado da imagem e os modos como elas são produzidas e recepcionadas em um dado contexto social. Os estudos ligados à imagem encontram um terreno propício para o seu desenvolvimento entre os historiadores da nova história cultural que explicaram que as imagens não dão acesso direto ao mundo social, mas sugerem as visões sobre ele.

No texto *A história cultural das imagens*, Burke (2004) discorre sobre o lugar das imagens entre as evidências históricas. No seu ponto de vista, as imagens não são nem um reflexo da realidade social nem um sistema de signos sem relação com ela, mas ocupam posições entre estes dois extremos. O historiador lembrou que os críticos das imagens alegavam que elas não serviam como um componente de análise histórica e sugeriu que ao invés de descrever as imagens como confiáveis ou não confiáveis, os historiadores deveriam rejeitar a simples oposição entre elas. Em defesa do aspecto visual para a pesquisa histórica, Burke argumentou que as imagens deveriam ser consideradas como extensões dos contextos sociais em que elas foram produzidas.

Tradicionalmente, as pesquisas utilizavam a fonte visual sem antes submetê-la a uma análise mais abrangente, nesses termos, o conceito de iconografia empregado para designar os estudos com imagens era desprovido de crítica social e demonstrou uma fragilidade teórica, pois foi incapaz de apreender o vasto mundo das representações e seus conteúdos subjetivos.

Em suas considerações sobre as fontes visuais, o autor recordou que a presunção de que a câmera possa registrar a realidade já foi desmascarada, embora ainda existam muitas questões que precisam ser esclarecidas a respeito da utilização das imagens. O historiador alertou que “os problemas da iconografia tornam-se ainda mais embaraçosos quando os

historiadores de outros tópicos tentam utilizar gravuras para seus próprios propósitos, como evidência de atitudes religiosas ou políticas." (BURKE, 1992, p. 27). Sem uma compreensão adequada das questões visuais esses estudos fizeram uma apropriação das imagens de forma equivocada e acrítica.

3.4 O cinema nos domínios da história

As relações entre a história e o cinema são tão antigas quanto o próprio cinema, mas as reflexões sobre as vantagens que o cinema poderia oferecer à pesquisa histórica foram intensificadas apenas nos anos 1970, momento em que o filme foi promovido à condição de novo objeto de pesquisa. Marc Ferro[32] propôs a inserção do cinema nos domínios da História, mas o diálogo entre as duas linguagens continua suscitando debates e encontrando resistência em alguns campos da historiografia.

Em uma entrevista publicada ao *Cahiers du Cinéma*[33], Marc Ferro afirmou a existência de interferências múltiplas entre a história e o cinema. Em sua opinião, o cinema intervém como agente da história, mas ele ressaltou que é difícil avaliar a ação exercida pelo cinema na sociedade.

O historiador francês é pioneiro nos estudos sobre as relações entre o cinema e a história contemporânea. Foi co-diretor da *revista Les Annales* e membro do Comitê de redação do *Cahiers du monde russe et soviétique.* Desenvolveu um programa semanal de televisão chamado *"Histoirec Parallèle*" transmitido com sucesso na França entre os anos de 1989 e 2001, no programa utilidzava imagens de arquivo e os depoimentos de várias personalidades para analisar e discutir fenômenos importantes do século XX. Publicou *O filme: uma contra-análise da sociedade*, na obra coletiva *Faire de l'histoire*, organizada por Jacques Le Goff e Pierre Nora. Realizou várias pesquisas utilizando o cinema como fonte de estudo e produziu documentários. Ferro iniciou o texto com uma pergunta: "o filme será um documento indesejável para o historiador?" (FERRO, 1998, p. 199) e advertiu que o cinema ainda não tinha nascido quando a história adquiriu os seus hábitos e fundamentou os seus princípios. O historiador ressaltou que para compreender o lugar do cinema na história era

[32] Diretor de pesquisa na *École des Hautes Études em Sciences Sociales*.

[33] Revista sobre cinema editada na França a partir de 1951 por Jacques Doniol-Valcroze, André Bazin e Lo Duca. Seus colaboradores eram jovens cineastas, críticos de cinema e membros de cineclubes parisienses. Foi uma das principais revistas a defender a política dos autores.

necessário examinar quais os monumentos do passado que foram transformados em documentos e por quais razões o filme não estava entre eles.

Em sua origem, o cinema era visto como uma diversão para os incultos. Nesse sentido, Ferro descreveu: “O homem da câmera não pertence à sociedade dirigente, ao mundo dos letrados. Ele é simplesmente um caçador, um caçador de imagens [...] o cinema é um espetáculo de párias.” (FERRO, 1992, p. 71). O historiador lembra que a imagem era vista como órfã, selvagem e sem lei. Ela não podia ter opinião, era politicamente neutra e continuava subordinada ao texto escrito.

Para sustentar suas afirmações sobre o lugar ocupado pelas imagens, Ferro recordou que nos cinejornais não havia reconhecimento autoral, o prestígio ficava para a empresa que produzia o material fílmico, demonstrando a irrelevância do “homem da câmara”. O autor também comentou que no final do século XIX as câmeras filmavam a monarquia, confirmando a utilização política dos filmes desde a sua invenção.

Mas o cinema recebeu um grande impulso durante a Primeira Guerra Mundial, através dos serviços cinematográficos dos exércitos. Os países envolvidos no conflito instalavam câmeras espalhadas pelas trincheiras com o objetivo de filmar as ações dos inimigos e definir as suas estratégias de combate. Ferro observou que Trotski, durante a Revolução Russa de 1917, escreveu: “precisamos nos inteirar do cinema”. O líder socialista percebeu o potencial revolucionário do cinema que poderia ser uma arma de propaganda política. Os soviéticos e os alemães foram os primeiros que perceberam a grandeza do cinema. A respeito dos nazistas, o autor recordou que Goebbels e Hitler passavam horas no cinema “os nazistas foram os únicos dirigentes do século XX cujo imaginário mergulhava, essencialmente, no mundo da imagem.” (FERRO, 1992, p. 73).

A União Soviética nacionalizou o cinema em 1919 para produzir filmes que colaborassem com a consolidação do governo comunista. A Itália fascista adotou uma política de proteção ao cinema. Em 1924, Mussolini criou o Instituto LUCE (União Cinematográfica Educativa), órgão do governo destinado ao controle das massas.

No Brasil, em 1932, Vargas assinou um decreto que regulamentava a censura cinematográfica e instituía a obrigatoriedade da exibição de filmes nacionais nas salas de projeção. Durante o seu governo foi criado um imposto destinado para a produção cinematográfica. Em 1936, o presidente criou o INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo), que tinha o objetivo de educar e persuadir nos moldes do governo autoritário. O

instituto produzia filmes que orientavam sobre a importância da higiene e dos esportes, a sua principal finalidade era o controle ideológico e a propaganda política.

Mesmo com a utilização política do cinema nas primeiras décadas do século XX, o filme permaneceu sem valor para a cultura dominante e sua presença compreendida como um documento histórico era algo inconcebível naquele momento. No início dos anos 1970, no contexto das reformulações nas teorias da história Ferro declarou que "Cinquenta anos se passaram. A ciência histórica se transformou. O filme encontra-se à porta do laboratório histórico." (FERRO, 1988, p. 202). Conforme o historiador observou, o cinema foi aceito como objeto de investigação no momento em que a história avaliou as suas premissas e reformulou o seu próprio estatuto. A aproximação com as outras disciplinas, especialmente com a antropologia, resultou nessa mudança de postulado que possibilitou a inserção do cinema nos domínios da história.

A antropologia foi a disciplina que reconheceu mais rapidamente a importância do cinema para o desenvolvimento de suas pesquisas. Os filmes identificados como etnográficos contribuíram para a própria definição do saber antropológico. A história, apesar de ser uma ciência mais antiga, demorou a introduzir o cinema no seu campo de interesses. O historiador ainda não conta com uma formação apropriada para utilizar os recursos audiovisuais em seus estudos.

Dentro da historiografia tradicional há uma tendência em rejeitar as fontes visuais. O pensamento que fundamentava essa tendência defendia que os documentos escritos possuíam maior credibilidade que as imagens. Esses estudos deixaram de observar em que condições tais documentos foram produzidos e recepcionados, também não consideraram que toda fonte histórica, independente da sua natureza, deveria ser avaliada partindo do princípio que o historiador apresenta uma interpretação do passado, e não o passado propriamente dito.

As teorias sobre cinema já aboliram as presunções de que a câmera seja um registro fiel da realidade e os historiadores também já enfrentaram as questões da objetividade e compreenderam a variedade histórica. Diante dessa realidade, Ferro indicou que "resta estudar o filme, associá-lo ao mundo que o produz." (FERRO, 1988, p. 203).

Novas questões foram colocadas para os historiadores e as imagens abriram possibilidades metodológicas diferenciadas, mas exigiam uma abordagem que fosse capaz de articular diversas disciplinas. Sobre lugar o do cinema na história Ferro defendeu que "o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História; o postulado? Que tudo que não se realizou, as crenças, as intenções, o imaginário

do homem, é tanto a História quanto a História." (FERRO, 1988, p.203). Na concepção de Ferro, o cinema não se comunica diretamente, mas ajuda a compreender o não visível através do visível proporcionando uma variedade de informações que contribuem para uma contra-análise da sociedade e da história. Para o autor, o filme vale por aquilo que ele testemunha, é uma representação da realidade e o trabalho do historiador consiste em investigar tanto a realidade quanto as suas representações. Aquilo que não foi dito ou que não se concretizou pode ser bastante revelador para a historiografia, pois pode informar sobre os desejos e os anseios dos sujeitos anônimos da história.

3.5 Das fontes visuais para o conceito de visualidade

O filme ingressou na historiografia brasileira depois de décadas que Marc Ferro propôs a aproximação entre a história e o cinema. A partir dos anos 1990 surgiram instituições de ensino e estudos interessados em examinar as relações entre a historiografia e o cinema. Pesquisadores brasileiros preocupados em elucidar o lugar ocupado pelo cinema publicaram uma obra que discutia a relação entre o audiovisual e a pesquisa histórica. A coletânea *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual* reuniu pesquisadores vinculados ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) e da Escola de Comunicações e Artes (ECA), da Universidade de São Paulo.

Entre os textos que compõem a obra está *O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro*, de Eduardo Morettin[34]. Para confirmar que a história e o cinema sempre estiveram próximos, Morettin mencionou dois documentos produzidos em épocas distintas: o primeiro, *Le cinéma et l'histoire: un document de 1898,* publicado na revista *Cultures*, foi escrito por Boleslas Matuszewski. O autor do artigo é um fotógrafo polonês que escreveu dois textos em Paris *A nova fonte de história* e *Fotografia animada.* Matuszewsk defendeu que a história era sensível ao cinema e afirmou a existência de uma relação entre as duas formas de expressão. O segundo documento é o livro de José Honório Rodrigues, *A pesquisa histórica no Brasil: sua evolução e problemas atuais*, de 1952. Rodrigues participou dos debates sobre a profissionalização dos historiadores brasileiros e mostrou a sua preocupação com a falsificação dos documentos. Rodrigues advertiu que toda crítica empreendida ao manuscrito vale também para o cinema, pois ambos podem ser falsos ou conter inverdades.

[34] O professor de História do Audiovisual na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Os dois textos reconheceram o impacto cultural do cinema e Morettin esclareceu que "a partir dos anos 1970, o cinema, elevado à categoria de 'novo objeto', é definitivamente incorporado ao fazer histórico dentro dos domínios da chamada Nova História. Um dos grandes responsáveis por essa incorporação foi o historiador francês Marc Ferro." (MORETTIN, 2011, p. 39). O pesquisador brasileiro analisou a obra de Ferro e o modo como o cinema foi inserido na história. O seu texto está dividido em três partes: a primeira apresenta as noções que norteiam as reflexões de Ferro, a segunda discute o estatuto documental do cinema e a última aborda as questões teóricas mobilizadas para o debate.

Para o historiador brasileiro e pesquisador do audiovisual, o cinema possui as suas próprias tensões. Em seu ponto de vista, a ideia de visível e não visível defendida por Ferro para caracterizar o filme apresenta uma contradição, pois qualifica o cinema em dois níveis de significados independentes. Morettin argumenta que "não acreditamos, no entanto, que a análise das relações entre cinema e história possa ser elucidada a partir das dicotomias aparente - latente, visível - não visível, história - contra – história." (MORETTIN, 2011, p. 42). Para sustentar a sua crítica, o historiador ressalta que "pelo contrário, afirmamos que um filme pode abrigar leituras opostas acerca de um determinado fato, fazendo dessa tensão um dado intrínseco à sua própria estrutura interna." (MORETTIN, 2011, p. 42).

Os estudos sobre cultura incluíram as tensões sociais em suas análises, as pesquisas do audiovisual constataram que uma imagem possui vários significados e as teorias da linguagem alertaram sobre o seu caráter discursivo. A respeito do discurso na obra cinematográfica, Morettin destacou que "senão conseguimos identificar, por meio da análise fílmica, o discurso que a obra cinematográfica constrói sobre a sociedade na qual se insere, apontando para as suas ambiguidades, incertezas e tensões, o cinema perde a sua efetiva dimensão de fonte histórica." (MORETTIN, 2011, p. 64). Sendo assim, as pesquisas que abrangem os recursos audiovisuais não podem negligenciar que as imagens são construções sociais e que não admitem apenas uma interpretação.

Morettin reconheceu a importância e a originalidade da obra de Ferro e recordou que o francês foi o primeiro historiador a sistematizar uma teoria para as relações entre a história e o cinema. Em sua avaliação, Ferro trouxe para o debate historiográfico o papel das fontes históricas e o estatuto cultural do cinema. Porém, o filme permanecia isolado do seu contexto e exercendo uma função complementar às fontes escritas. O grande referencial continuava sendo o documento escrito e o filme servia apenas para confirmar ou negar um fato histórico. Os princípios da historiografia positivista continuavam guiando os procedimentos das

pesquisas e as questões clássicas do paradigma tradicional como a realidade histórica e a autenticidade do documento continuavam presentes nas abordagens. Em sua crítica ao pensamento de Ferro, Morettin destacou que "a busca de uma realidade histórica, permeada com reflexões sobre procedimentos que visam chegar ao documento autêntico, está presente, como vimos, em toda obra de Marc Ferro." (MORETTIN, 2011, p. 57).

Ferro salientou as vantagens do cinema como objeto de estudo e afirmou que o filme possui uma enorme força para expressar e incutir uma ideologia. De acordo com as hipóteses do historiador francês, o filme está fora do controle de qualquer instância e atinge todas as estruturas sociais. Morettin lembrou que Ferro, ao refletir sobre o alcance da fonte visual, verificou que ela proporciona *"una realidad muy distinta de la que emadna de las fuentes tradicionais"* Entretanto, no ponto de vista do próprio historiador francês, o cinema não desenvolve plenamente a sua potencialidade como fonte histórica.

O historiador brasileiro ressaltou que para o pesquisador francês a autenticidade do filme se dá pela ausência de montagem. Conforme as afirmações de Ferro, *tal como l ha captado la cámara*. Ao analisar a produção historiográfica de Ferro, Morettin (2011, p. 61) constatou que:

> Se existe, portanto, uma contra-história possível através do cinema, em Ferro ela parece se manifestar primeiramente no seu trabalho com fontes 'tradicionais' para, então, se deslocar para o cinema. Como dissemos, o autor se preocupa com a veracidade da fonte e com a busca do documento autêntico.

Morettin investigou a pertinência do cinema para a escrita da história na obra de Ferro e criticou o sentido de confirmação ou complementaridade conferido aos filmes nas pesquisas historiográficas. O historiador brasileiro questiona qual seria o uso do documento fílmico e em que medida o cinema seria uma forma privilegiada para a efetiva contra-análise da história se permanecia sendo abordado nos mesmos termos que o documento escrito. Na concepção de Morettin "é sob a luz do saber oriundo da tradição escrita que o cinema será interpretado e feito prisioneiro." (MORETTIN, 2011, p. 60).

Conforme Morettin (2011) observou, na perspectiva de Ferro a história se aproximou do cinema de diversas maneiras, uma delas, herdeira do pensamento positivista, interessava-se essencialmente pela verdade dos fatos e pela autenticidade das fontes. Sobre as relações entre o cinema e a história, Ferro comentou que a tradição positivista preocupou-se *"en verificar si la resconstitución es exacta, verídica, si los diálogos se derivan de la fuente original, si*

decorados e idumentaria guardan una fidelidad, un tono autêntico."(FERRO apud (MORETTIN, 2011, p. 54).

O cinema proporcionou aos pesquisadores um novo campo de reflexão teórica e um novo espaço de estruturação do conhecimento histórico. A sua aceitação como fonte documental mudou o estatuto da história e reorganizou os procedimentos das pesquisas, mas para atingir efetivamente essas potencialidades dentro da historiografia, o cinema e todo aparato que envolve a sua realização precisam ser problematizados. Muitos pesquisadores, mesmo os críticos da história tradicional, não foram além dos limites do pensamento positivista. O historiador que fundamentou as suas pesquisas no audiovisual contou com uma formação inadequada e precisou enfrentar as insuficiências conceituais e os desvios teóricos. Morettin apresentou as suas considerações a respeito da formação dos historiadores e afirmou que:

> O fato de o cinema não ocupar um lugar de destaque na reflexão histórica naquele momento relaciona-se à própria formação do historiador de então, iniciado em técnicas de pesquisa válidas para o século passado: escapou-lhes que, para a época contemporânea pelo menos, eles dispunham de um documento de um tipo novo, de uma linguagem diferente. (MORETTIN, 2011, p. 47).

O historiador brasileiro e pesquisador do audiovisual assinalou que o cinema só atingirá a sua potencialidade como arma de combate em benefício da história se o filme for alçado ao primeiro plano.

Trabalhar com fontes visuais continua sendo embaraçoso para os historiadores. A obra *A Escrita da História: Novas Perspectivas*, organizada por Peter Burke, reuniu dez ensaios de pesquisadores contemporâneos que avaliaram os rumos da historiografia. Em a *História das Imagens*, um dos textos que constituem a obra, Ivan Gaskell[35] discutiu a problemática das imagens e afirmou que os historiadores continuam mal informados sobre as questões visuais.

> Embora os historiadores utilizem diversos tipos de material como fonte, seu treinamento em geral os leva a ficarem mais à vontade com documentos escritos. Consequentemente, são muitas vezes mal equipados para lidar com o material visual, muitos utilizando as imagens apenas de maneira ilustrativa, sob aspectos que podem parecer ingênuos, corriqueiros ou ignorantes a pessoas profissionalmente ligadas à problemática visual. Mas é claro que isso não ocorre sempre. Alguns historiadores têm proporcionado valiosas contribuições à nossa visão do passado - e do local em que nele está inserido o material visual – usando as imagens de uma forma sofisticada e especificamente histórica. Não obstante, é raro que a opinião do historiador

[35] Gaskell é curador de Pinturas do Museu Margaret S. Winthrop dos Museus de Arte da Universidade de Harvard.

> seja levada em conta, quando as imagens são debatidas em um contexto mais amplo. Essa carência não continuaria a existir, se os historiadores fossem informados de algumas das preocupações que dominam os pensamentos e a prática daqueles que lidam com material visual. (GASKELL, 1992, p. 100).

Gaskell (1992) explicou que as suas considerações foram formuladas além do limite da arte e que utilizou o conceito de material visual para discutir as questões relacionadas às imagens. O historiador pesquisou sobre o uso de materiais visuais nas ciências sociais e trabalhou com as interfaces entre a história da arte, a antropologia e a museologia. Em sua opinião, a história é um discurso realizado pelos historiadores e acredita "que todo o material do passado é potencialmente admissível como evidência para o historiador." (GASKELL, 1992, p. 267).

O autor lembrou que a fotografia causou um grande impacto cultural modificando o ambiente visual. Em sua concepção, o fotógrafo é um participante e a fotografia está sujeita a muitas formas de manipulação. Sobre o papel do fotógrafo, o autor comentou "Pode-se argumentar que a ideia do 'olho inocente' não é mais defensável e que a câmera é sempre uma presença intrusa." (GASKELL, 1992, p. 266).

Mesmo reconhecendo a 'presença intrusa' da câmera e o poder de mediação exercido por ela, o historiador permaneceu desconhecendo as questões mais amplas da visualidade. A imagem continuava ocupando um lugar secundário ou meramente ilustrativo nas pesquisas historiográficas. A história recorria às fontes visuais quando desejava reforçar um fato histórico, mas a sua análise não captava além da superfície. As questões pertinentes ao campo visual continuavam sendo ignoradas ou pensadas de forma imprópria.

Gaskell esclareceu que "pelo que já foi dito, o leitor pode deduzir que eu não acredito que o historiador esteja mais bem situado para tratar da imagem visual: ele ou ela está antes dde tudo preocupado com a interpretação do passado, não com a prática visual e com as questões críticas atuais." (GASKELL, 1992, p. 267). Ainda assim, admitiu que alguns historiadores levantaram questões importantes sobre o material visual.

O uso documental da imagem e as suas vantagens para o conhecimento histórico também foi discutido por Ulpiano Bezerra de Menezes[36]. Crítico da mercantilização dos museus, Ulpiano reafirmou que os historiadores ainda demonstram dificuldades em lidar com o campo visual e comentou **"**o historiador, por exemplo, tem uma insensibilidade notável para

[36] Professor da Universidade de São Paulo. Integrou o Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (CONDEPHAAT) e o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Dirigiu o Museu Paulista e o Museu de Arqueologia e Etnologia da USP.

aquilo que não é verbal, pois sua formação foi fundamentada essencialmente em palavras." (MENESES, (2009).

Meneses avaliou as contribuições dos registros visuais para a escrita da história e defendeu que os historiadores deviam deslocar os seus interesses das fontes iconográficas para um conceito mais abrangente de visualidade. O historiador explicou que as fontes iconográficas inseriram as imagens nos domínios da história e que o conceito de visualidade propõe que a imagem seja problematizada e compreendida como uma das dimensões da vida social.

O autor observou que a imagem possui um potencial cognitivo e lembrou que a antropologia foi a primeira disciplina da área que reconheceu essa qualidade, posteriormente foi a sociologia. Sobre a relação entre a antropologia e os registros visuais, Ulpiano descreveu:

> É a Antropologia, dentre as ciências humanas e sociais, que vai cedo descobrir o valor cognitivo dos fatos e, sobretudo, dos registros visuais, em particular servindo-se do desenho e, muito mais ainda, da fotografia, posteriormente acompanhada do filme (mudo e sonoro) e do vídeo. Essa orientação se manifesta desde sua estruturação como uma disciplina científica e quase coincide com os inícios da fotografia (em 1840 o *Muséum d'Histoire Naturelle*, em Paris, a incorpora como técnica de registro). As vinculações do novo recurso com as ciências biológicas (Antropometria) e médicas é muito íntima, assim como com a Geografia e as narrativas de viagens, que vão preocupar-se com a definição de "tipos humanos" e sua distribuição espacial. A premissa deste interesse tinha um conteúdo marcadamente positivista: a observação rigorosa e neutra, evitando contaminar o objeto observado com as idiossincrasias de seu observador, era o caminho seguro para o conhecimento. O filme etnográfico também surge cedo: a referência mais antiga é a da expedição da Universidade de Cambridge ao Estreito de Torres, capitaneada por A. C. Haddon em 1898. Hoje, as atividades relacionadas ao cinema etnográfico são de alta relevância. (MENESES, 2003, p. 16, grifo nosso).

Desde a década de 1960 os antropólogos já haviam reconhecido uma dimensão cultural ligada à visualidade. Após a Segunda Guerra Mundial, a ideia de uma antropologia visual foi difundida e surgiram diversos núcleos acadêmicos que abrigaram as novas tendências. A antropologia visual também se desenvolveu no Brasil com a estruturação de instituições e publicações periódicas.

Para Meneses a antropologia visual foi capaz de perceber a interação entre o observador e o observado. Esse novo campo disciplinar reconheceu a natureza discursiva da imagem. Na perspectiva do autor "aos estudos de manifestações 'imagéticas' da cultura se acrescentou a necessidade de compreender os mecanismos variadamente localizados de

produção de sentido — sentido dialógico, portanto socialmente construído e mutável e não pré-formado ou imanente à fonte visual." (MENESES, 2003, p. 16-17).

Meneses notou que a história não atingiu o mesmo patamar das outras disciplinas e continuou à margem da problemática da visualidade. Muitos estudos realizados a partir de fontes visuais não produziram nenhum conhecimento histórico verdadeiramente novo. Para o autor, o historiador demostra um entendimento superficial acerca das imagens e manifesta a sua insuficiência teórica ao abordar as questões visuais.

Ao examinar a produção acadêmica, Meneses constatou que predomina um silêncio total e uma superficialidade constrangedora. O autor afirmou que poucos estudos de história investigaram o campo visual e lembrou que a obra de três volumes organizada por Jacques Le Goff e Pierre Nora, considerada uma referência para a Nova História, conta apenas com um trabalho sobre cinema. A história permaneceu usando a fonte visual apenas de forma ilustrativa e não reconheceu o potencial cognitivo da imagem. Conforme Meneses descreveu:

> Ao se aproximar do campo visual, o historiador reteve, quase sempre, exclusivamente a imagem — transformada em fonte de informação. Conviria começar, portanto, com indagações sobre a percepção do potencial cognitivo da imagem para compreendermos como ela tem sido explorada, não só pela História, mas pelas demais ciências sociais e, antes disto, no próprio interior da vida social, na tradição do Ocidente. (MENESES, 2003, p. 12).

As imagens são parte da nossa realidade social, elas estão entranhadas em nosso cotidiano e nas nossas mais variadas formas de representar o mundo. Os registros visuais chamaram a atenção dos pesquisadores porque ofereciam recursos teóricos e operacionais que interessavam para a ciência histórica e possibilitavam a investigação de inúmeros aspectos da condição humana. Sobre o lugar do cinema na história, Schvarzmdan (2008) argumentou que "o cinema, antes visto com desconfiança ou desinteresse pelo historiador [...] ganha um outro relevo: é lugar das construções e projeções do imaginário, da aferição de sensibilidades e práticas sociais, lugar da representação."

4 MEMÓRIA E ESQUECIMENTO NOS PERSONAGENS DE COUTINHO

E é isto que acontece com nosso passado. Em vão buscamos evocá-lo deliberadamente; todos os esforços de nossa inteligência são inúteis
Marcel Proust, *A la recherhe du temps perdu.*

Saber esquecer é uma sorte mais que uma arte. As coisas que gostaríamos de esquecer são aquelas de que melhor nos lembramos. A memória não só tem a incivilidade de não suprir a necessidade, mas também a impertinência de, frequentemente, aparecer a despropósito
Baltasar Gracián, *Oraculo manual y arte de la prudência.*

4.1 A memória involuntária

A partir das narrativas dos personagens do documentário de Coutinho refletimos sobre a questão da lembrança e do esquecimento, com o propósito de afirmar que memória possui duas forças opostas inseridas na mesma dinâmica. Consideramos que o esquecimento é parte integrante do movimento da memória. Na contramão do paradigma sociológico, discordamos da primazia dos quadros sociais e do fato histórico frente às questões de ordem psicológica. Pretendemos defender que memória possui uma intuição sensível e avaliamos que a *mémoire involontaire* também pode contribuir para a escrita da história. Fundamentamos nossa análise na teoria de Henri Bergson sobre a memória e no conceito de experiência, elaborado por Walter Benjamin. Em nossas reflexões, o esquecimento foi problematizado conforme o pensamento de Paul Ricoeur.

Nos ensaios *A imagem de Proust* (1929) e *Alguns Temas Sobre Baudelaire* (1939), Benjamin comentou a obra dos dois escritores e encontrou elementos para explicar os fenômenos da memória. Em *Experiência e pobreza* (1933) e *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1936), o filósofo criticou o declínio da experiência e da narração avaliando os seus desdobramentos para a memória.

Em *A imagem de Proust*, Walter Benjamin classificou a *A la recherche du temps perdu* (1910) como um caso excepcional de realização literária por conjugar a poesia e a memorialística. A respeito da obra de Proust, Gagnebin comentou:

> O golpe de gênio de Proust está em não ter escrito “memórias”, mas, justamente, uma “busca”, uma busca das analogias e das semelhanças entre o passado e o presente. Proust não reencontra o passado em si – que talvez fosse bastante insosso -, mas a presença do passado no presente e o presente que já está lá, prefigurado no passado, ou seja, uma semelhança profunda, mais forte do que o tempo que passa e que se esvai sem que possamos segurá-lo. (GAGNEBIN, 1994, p. 15-16).

Marcel Proust compreendia que a tarefa do escritor não era relembrar os acontecimentos, mas subtraí-los às contingências do tempo em uma metáfora. A vida do autor e a vida do narrador de *Em busca do tempo perdido* se confundem na narrativa. O escritor descreveu a paisagem e construiu os seus personagens de acordo com as suas lembranças. No ensaio de Benjamin sobre Proust, o filósofo advertiu “sabemos que Proust não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu.” (BENJAMIN, 1985, p. 37). A lembrança não é a experiência vivida em estado puro e Proust não esperava encontrá-la em sua totalidade, pois reconhecia que a memória em sua plenitude é inacessível. Para o escritor a memória aparece e desaparece ao acaso, independente da nossa vontade. Ela é instável, descontínua e marcada pela afetividade.

Tia Dôra (Figura 24) conta para Coutinho sobre a sua vida.



Figura 24: Tia Dôra
Fonte: *O Fim e o Princípio*, Eduardo Coutinho, 2005.

> Coutinho: Quantos filhos a senhora teve?
> Tia Dôra: Quatro. O primeiro era homem, morreu da atacação das presas... estava nascendo as presas. Mas era, era um rapazão mesmo. Todo mundo se admirava com daquele menino, com o tipo dele. Era gordo e grande que era um homem.
> Coutinho: Que que quer dizer: “atacação das presas”?
> Tia Dôra: Eu não entendi. Eu não entendi.
> Rosa: O que é que a senhora diz... “atacação das presas” é o que?
> Tia Dôra: Quando as presas nasceram, porque nascem os dentes todos do anjo da criança. O derradeiro que nasce é as presas. As presas é que são mortais pra criança é, sim, senhor. No nascimento das presas deu uma febre

> que não houve recurso pra ela se abaixar, não. E o fastio que ele mamava nada disso ele queria, não. Morreu com todo corpo. Quase perco o juízo. Quase perco o juízo. Passava o dia todinho, a casa aqui e eu passava o dia era aqui, debaixo de uns pé de juazeiro que tinha ali... não podia entrar dentro de casa, não. Quase perco o juízo.

A personagem conta sobre a morte de um filho. A memória voluntária é aquela que realiza um esforço pacra recordar o que aconteceu, mas é a memória involuntária que age na sensibilidade de Tira Dôra. Depois de anos do fato ocorrido, ela ainda demonstra emoção ao relatar sobre a morte da criança.

Em nossa interpretação existem alguns fatores desencadeadores da memória: uma fotografia, um reencontro, um cheiro, um sabor, um lugar, um som. Nesse caso, o fator que desencadeou a memória da personagem foram as perguntas feitas pelo diretor do documentário. Existe um ponto no qual a memória voluntária é surpreendida pela memória involuntária. A lembrança espontânea foge do controle do narrador. Sentimentos que são próprios da nossa condição humana com o sofrimento ou a alegria se expressam independente da vontade de quem está narrando uma história.

Proust foi aluno de Henri Bergson e o seu texto autobiográfico foi escrito durante quatorze anos. Na obra, o narrador recua no tempo e apresenta reflexões sobre a memória, o amor, a arte, a homossexualidade. Em *A la recherche du temps perdu*, Proust transforma as experiências corriqueiras da vida em algo revelador.

Em *Sobre Alguns Temas em Baudelaire,* Benjamin comentou sobre a obra de Proust:

> Os oito volumes da obra de Proust nos dão ideia das medidas necessárias à restauração do da figura do narrador para a atualidade. Proust empreendeu a missão com extraordinária coerência, deparando-se, desde o início, com uma tarefa elementar: fazer a narração de sua própria infância. Mensurou toda a dificuldade da tarefa ao apresentar, como questão do acaso, o fato de poder ou não realizá-la. No contexto destas reflexões forja o termo *mémoire involontaire*. (BENJAMIN, 1989, p. 107).

O filósofo assinalou alguns aspectos particulares da vida de Proust que influenciaram sua obra e lembrou que o escritor admirava a linguagem secreta dos salões. Em razão da sua origem, Proust conhecia bem o interior dos salões parisienses que eram frequentados pela elite francesa durante a *Belle Époque*. A experiência nesse ambiente conferiu ao escritor a matéria-prima para compor seus personagens. Os salões configuraram um terreno propício para Proust observar de perto o comportamento da alta sociedade e dirigir a sua crítica social. Na perspectiva de Benjamin, o lado subversivo de Proust se manifestou nas críticas aos costumes. “Se fosse resumi-los numa fórmula, poderíamos dizer que seu foco

é reconstruir toda a estrutura da alta sociedade sob a forma de uma fisiologia da tagarelice. Seu perigoso gênio cômico destrói, um a um, todas as máximas e os preconceitos dessa sociedade." (BENJAMIN, 1985, p. 41).

Em sua obra, Proust descreveu o contexto em que viveu e tratou da inevitável passagem do tempo. De acordo com a sua compreensão, a memória possui uma estrutura afetiva que escapa aos quadros sociais elaborados posteriormente pelo paradigma sociológico desenvolvido por Maurice Halbwachs, em 1940. Na incursão de Benjamin pela obra e pelo imaginário do escritor, o filósofo notou que o leitor de Proust é sacudido por pequenos sobressaltos.

Para Proust as lembranças são preservadas no olfato e Benjamin destacou que a sensibilidade do escritor para os odores não é acidental. "O odor é o sentido de peso, para quem lança sua rede no oceano do *temps perdu*." (BENJAMIN, 1985, p. 49). Tal como a paisagem, o odor desencadeia a memória na obra do autor. Benjamin (1989) comparou a noção memória em Proust e Baudelaire e conforme suas considerações:

> Em Baudelaire estas reminiscências são ainda mais numerosas; e note-se: não é o acaso que as evoca; por isso são decisivas em minha opinião. Não existe outro como ele, que no odor de uma mulher, por exemplo, no perfume dos seus cabelos e de seus seios persiga – seletiva e, ao mesmo tempo, indolentemente – as correspondências inspiradas, que lhe evocam então 'o azul do céu desmedido e abobado' ou um 'porto repleto de chamas e mastros'.(BENJAMIN, 1989, p. 134).

Em *Sobre Alguns Temas em Baudelaire*, Benjamin (1989) confrontou as concepções de memória e ressaltou um ponto de divergência entre Proust e Bergson que explica, em parte, o pensamento de Proust a respeito da questão da memória.

> Já de início Proust identifica terminologicamente a sua opinião divergente. A memória pura - a *mémoire pure* – da teoria bergsoniana se transforma, em Proust, na *mémoire involontaire*. Ato contínuo, confronta esta memória involuntária com a voluntária, sujeita à tutela do intelecto. As primeiras páginas de sua grande obra se incumbem de esclarecer esta relação. Nas reflexões que introduzem o termo, Proust fala da forma precária como se apresentou em sua lembrança, durante muitos anos, a cidade de Combray, onde, afinal, havia transcorrido uma parte de sua infância. Até aquela tarde, em que o sabor da *madeleine* (espécie de bolo pequeno) o houvesse transportado de volta aos velhos tempos – sabor a que se reportará, então, frequentemente -, Proust estaria àquilo que lhec proporcionava uma memória sujeita aos apelos da atenção. Esta seria a *mémoire volontaire*: as informações sobre o passado, por ela transmitidas, não guardam nenhum traço dele. (BENJAMIN, 1989, p. 106).

Benjamin traduziu Proust e o considerava um narrador formidável. Na opinião do filósofo, Proust era inventivo em suas complicações e personificava a força salvadora da memória. Em *A imagem de Proust*, Benjamin (1985, p. 37) assinalou que "um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois".

O ensaio *Matéria e Memória*, do filósofo francês Henri Bergson, escrito em 1896 e publicado originalmente em com o título *Matière et mémoire* é a segunda obra do autor. Seu primeiro trabalho *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* foi apresentado em 1889, na sua tese de doutorado. O seu pensamento continua fundamentando pesquisas em diversas áreas do conhecimento.

Bergson apresentou uma teoria para explicar a memória e afirmou a realidade do espírito e da matéria investigando as relações entre eles e defendendo a irredutibilidade da memória ao corpo. Rejeitou as concepções que compreendiam o cérebro como um arquivo de memórias, segundo as quais as lembranças estariam localizadas em alguma parte do corpo. Contra essa proposição, descreveu alguns casos de lesão cerebral para comprovar as suas hipóteses. De acordo com as suas formulações, as lesões cerebrais não destroem as lembranças, mas, de outra maneira, comprometem os mecanismos que dão acesso a ela.

O autor de *Matéria e Memória* sugere ao leitor que esqueça as teorias sobre a matéria e o espírito e que desconsidere os debates sobre a realidade ou a idealidade do mundo exterior. Ao criticar o materialismo e o idealismo, o autor enfatizou os excessos cometidos pelas duas doutrinas. Na sua perspectiva, é falso reduzir a matéria à representação que temos dela, do mesmo modo, é um erro pensar que a matéria seja capaz de produzir em nós as representações.

Para Bergson a matéria é um conjunto de imagens e por imagem ele entende uma existência situada entre a "coisa" e a "representação", sendo menos do que o realista chama de "coisa" e mais do que o idealista chama de "representação".

Se para o senso comum o objeto existe nele mesmo, Bergson (1999) chamou a atenção sobre o fato das imagens agirem e reagirem umas sobre as outras e salienta "chamo de matéria o conjunto das imagens, e de percepção da matéria essas mesmas imagens relacionadas à ação possível de uma certa imagem determinada, meu corpo." (BERGSON, 1999, p. 17). Conforme as suas observações, o corpo tem a única função de preparar o movimento e o cérebro, por sua vez, é um instrumento de ação e não de representação. Sendo assim, a memória não se reduz à atividade cerebral, embora esteja ligada a ela. É nesse ponto que o

filósofo discordou do materialismo, visto que seus representantes tendem a considerar a memória como uma função imediata do cérebro. Para o autor a memória não tem como se alojar na matéria e o estado cerebral por si só não faz surgir a lembrança, nesse sentido avaliou "O cérebro não deve portanto ser outra coisa, em nossa opinião, que não uma espécie de central telefônica: seu papel é efetuar a comunicação, ou fazê-la aguardar. Ele não acrescenta nada àquilo que recebe."(BERGSON, 1999, p. 26).

Na concepção de Bergson, a lembrança representa precisamente o ponto de interseção entre a matéria e o espírito. O filósofo propôs transpor os limites do dualismo centre a matéria e o espírito e indicou que o caminho para a o entendimento está em admitir que um age sobre o outro. Contra o materialismo, argumentou que a percepção supera o estado cerebral. Na crítica ao idealismo, alegou que a matéria vai além da representação que temos dela. Ao combater a dicotomia que faz uma distinção radical entre o corpo e a alma, sugeriu colocar o problema em outros termos e apontou para o terreno da memória.

Maria Borges (Figura 25) e Tia Dôra (Figura 26) relembraram a juventude e relataram para Coutinho episódios da vida amorosa.



Figura 25: Maria Borges
Fonte: *O Fim e o Princípio*, Eduardo Coutinho, 2005.

> Maria Borges: Eu era, graças a Deus, eu era muito cobiçada pra negócio de namoro. Não faltava, não. Todo rapaz ás vezes chegava e se encostava pra palestrar comigo. Dava uma palestrinha... depois saía, eu não queria.
> Coutinho: E quando encontrou o marido?
> Maria Borges: Aí, quando eu... Eu estava noiva com um... aí chegou o outro... aí nós pegamos a conversar... fui e acabei o casamento. Aí fiquei com o outro. Eu tinha mais amizade com o outro quando rompi.
> Coutinho: Rompeu com um e ficou com outro. Tinha dois. Valeu a pena?
> Maria Borges: Valeu a pena. Ele era pobre... mas ele era uma pessoa muito boa pra mim. Nunca bateu em mim, nunca nós andamos arengando. Nós éramos muito bem unidos, muito bem casados. Era, dizia o que era. Senti muita falta dele quando ele morreu.



Figura 26: Tia Dôra
Fonte: *O Fim e o Princípio,* Eduardo Coutinho, 2005.

> Coutinho: Como é que a senhora namorou, casou, com é que foi isso?
> Tia Dôra: Em 33, e casei no dia 20 de dezembro de 34.
> Coutinho: Foi bom o casamento?
> Tia Dôra: Graças ao criador Divino, foi. Só tive sossego e gosto na minha vida cenquanto ele foi vivo, que era muito trabalhador. Era trabalhador e sério. De toda a importância.
> Coutinho: Tratava bem a senhora?
> Tia Dôra: Senhor?
> Coutinho: Tratava bem a senhora?
> Tia Dôra: Graças a Deus! Graças a Deus! Não me deixou uma malquerença deste tamanho e nem eu também fiquei com elas pra mim.

Pretendendo desenvolver e confirmar as suas teorias, Bergson esclareceu que o passado conserva-se de formas distintas e descreve a existência de duas memórias. A primeira, a memória hábito é adquirida pela repetição e seu funcionamento pressupõe mecanismos motores e movimentos automáticos. A segunda, a *mémoire pure* envolve um trabalho do espírito que escapa ao controle porque aparece espontaneamente como os sonhos. De acordo com as suas hipóteses "ela se oculta certamente atrás da lembrança adquirida, é capaz de revelar-se por clarões repentinos: mas ela se esconde, ao menor movimento da memória voluntária". Bergson (1999, p. 120) explicou que a memória espontânea "é tanto volúvel em reproduzir quanto fiel em conservar" e acrescenta "essencialmente fugazes, elas só se materializam por acaso".

Na análise de Bergson (1999), entre a percepção e a memória há uma diferença de natureza, e não apenas de grau. Nesse aspecto, o autor também discordou do idealismo porque

essa doutrina admite apenas uma diferença de intensidade entre a memória que repete e a memória que imagina.

Apesar de existir uma diferença entre a percepção e a lembrança, entre a memória que repete e a memória que imagina, elas são complementares e uma está inserida na outra. “Nossas percepções estão certamente impregnadas de lembranças, e inversamente uma lembrança, não se faz presente a não ser tomando emprestado o corpo de alguma percepção onde se insere.” (BERGSON, 1999, p. 70).

De acordo com o seu ponto de vista, a memória não se fixa e não se acumula no cérebro porque o corpo é incapaz de armazenar a lembrança, mas em contrapartida, a memória precisa de um coadjuvante motor para ser atualizada. A memória é diferente de uma função cerebral, mas precisa dos seus mecanismos para tornar-se acessível.

A lembrança definida nesses termos se contrapõe o pensamento que postulou o dualismo entre a matéria e a memória. A atitude filosófica de Bergson possibilitou a superação das interpretações cartesianas na medida em que reaproximou o corpo e a mente. Bergson (1999, p. 263-264) explicou que:

> Em se tratando da lembrança, o corpo conserva hábitos motores capazes de desempenhar de novo o passado; pode retomar atitudes que o passado irá se inserir; ou ainda, pela representação de certos fenômenos cerebrais que prolongam as antigas percepções, irá fornecer à lembrança um ponto de ligação com o atual.

Conforme a perspectiva de Bergson (1999), a memória não consiste em uma regressão do presente ao passado. Segundo ele, é no passado que devemos nos colocar, partindo de um estado virtual através de uma série de planos da consciência, desse modo, “as lembranças que se acreditavam abolidas reaparecem com uma exatidão impressionante: revivemos em todos os detalhes cenas da infância inteiramente esquecidas.” (BERGSON, 1999, p.181).

Chico Moisés (Figura 27) lembra-se da infância como um período de dificuldades e suas memórias estão relacionadas ao trabalho no campo.



Figura 27: Chico Moisés
Fonte: *O Fim e o Princípio*, Eduardo Coutinho, 2005.

Coutinho: Você tá com quantos anos?
Chico Moisés: 57
Coutinho: E trabalhava em lavoura, sua terra ou terra alugada?
Chico Moisés: De todo jeito, na minha terra mesmo ou na terra dos outros.
Coutinho: E na infância, foi difícil?
Chico Moisés: Pra eu nunca foi bom.
Coutinho: Não?
Chico Moisés: Não.
Coutinho: Como? Me explica.
Chico Moisés: Porque não foi bom. Não tive tempo pra nada. Só trabalhar.
Coutinho: Só trabalhar?
Chico Moisés: Só trabalhar e continuando sempre. E trabalhar na agricultura sempre é muito pesado. Sem ajuda de nada, nem de ninguém. Só os braços.
Coutinho: Não pôde estudar nada?
Chico Moisés: Estudei um pouco. Mas também, depois meu pai não quis mais que eu fosse estudar só pra trabalhar na roça. Eu tive raiva e não tive mais estudo.

4.2 Experiência, narração e memória

O conceito de experiência elaborado Walter Benjamin é fundamental para o debate acerca da memória e para diversas questões relacionadas à historiografia. Gagnebin explicou que de acordo com as formulações do filósofo, o fracasso *erfahrung* (experiência) está associado ao advento do capitalismo. O enfraquecimento da *erfahrung* em detrimento da *erlebnis* (experiência vivida) é o que caracteriza o indivíduo solitário do mundo moderno. A autora observou que a preocupação em conceituar a experiência esteve presente em toda a obra de Benjamin. No prefácio do volume I das *Obras Escolhidas*, comentou a esse respeito:

> Permitam-me, então, analisar brevemente esse conceito central da filosofia benjaminiana. Com efeito, ele atravessa toda a sua obra: desde um texto de juventude intitulado *"Erfahrung"* maibs tarde m ensaio sobre o conceito de experiência em Kant (*"Ueber das Programm der Kommenden*

> *Philosophie"*), diversos textos dos anos 30 *("Experiência e Pobreza"*, *"o Narrador"*, os trabalhos sobre Baudelaire) e, finalmente, as teses de 1940. Benjamim exige a cada vez a ampliação desse conceito, contra o seu uso redutor. (GAGNEBIN, 1994, p. 8-9).

No ensaio *Experiência e pobreza*, Benjamin usou uma parábola para explicar a importância da transmissão da experiência. Em sua compreensão, as ações da experiência estão em baixa. A parábola mencionada no texto descreve a história de um pai que conta um segredo para os seus filhos na hora de sua morte. O conselho do velho está implícito em uma metáfora que precisa ser interpretada pelos filhos.

> Em nossos livros de leitura havia a parábola de um velho que no momento da sua morte revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra na região. Só então compreenderam que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho. Tais experiências nos foram transmitidas, de modo benevolente ou ameaçador, à medida que crescíamos: "Ele é muito jovem, em breve poderá compreender". Ou: "Um dia ainda compreenderá". Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos. BENJAMIN, 1986, p. 114).

A necessidade de interpretar a parábola confirmou o caráter transgeracional da experiência e demonstrou que a narração possui um aspecto dialógico e relacional. Conforme Benjamin esclareceu, "quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia".

A sabedoria que o pai transmitiu aos filhos na parábola é compartilhada entre as duas gerações. Os filhos só compreenderam o sentido da história contada pelo pai após a sua morte, no momento da colheita. O conselho pertence ao campo da memória porque transcendeu a vida, pois o pai não estava mais presente no momento em que os filhos entenderam o seu significado.

Gagnebin (1994, p. 10) comentou que "no passado o ancião que se aproximava da morte era o depositário privilegiado de uma experiência que transmitia aos mais jovens, hoje ele não passa de um velho cujo discurso é inútil".

Benjamin refletiu sobre as relações entre a experiência, a narração e a memória descrevendo as condições necessárias para a transmissão da experiência. Conforme a sua opinião, o capitalismo causou um abismo entre as gerações e por essa razão as experiências coletivas estavam em declínio. O filósofo chamou a atenção sobre a necessidade de

reconstruir a experiência para assegurar a preservação da memória. Deb acordo com as suas hipóteses, a reconstrução da experiência deve ser acompanhada de uma nova forma de narração.

Ao tratar das formas históricas de comunicação em *Sobre Alguns Temas em Baudelaire,* Benjamin avaliou que a substituição da narrativa tradicional pela informação causou a atrofia da narração e da experiência. Sobre a narração, o filósofo considerou que "esta não tem a pretensão de transmitir um acontecimento, pura e simplesmente (como a informação o faz); integra-o à do narrador, para passá-lo aos ouvintes como experiência." (BENJAMIN, 1989, p. 107).

Nas cenas finais, Coutinho se despede de Assis e uma câmera filma o movimento do personagem que caminha pelo interior da casa enquanto pergunta se tem café. No próximo plano, um enquadramento fechado mostra Assis utilizando um objeto denominado "boinho", que serve para produzir fogo. Um *Plano Detalhe* mostra a mão de Assis e a de Coutinho manejando o boinho enquanto conversam.

> Coutinho: Isso chama "boinho"?
> Assis: É o boio! O boinho, de tirar fogo. Pra trás era isso, não tinha fósforo nem isqueiro, nada.
> Coutinho: Não vai me queimar, não?
> Assis: Não queima, não.
> Coutinho: Isso... então, aqui, o senhor bate...
> Assis: A hora que quiser apagar, só é tampar.
> Coutinho: Mas usava pra acender fogo ou só pra fumar? Pra tudo?
> Assis: Pra fumar e fazer fogo.



Figura 28: Boinho
Fonte: *O Fim e o Princípio*, Eduardo Coutinho, 2005.

No próximo plano (figura 28), Coutinho pergunta para Assis Coutinho: “E o senhor guarda isso ainda como lembrança?” e Assis responde: “Mas, homem! É uma lembrança grande! Pros meus netinhos! Pra, quando eu chegar a morrer, dizer: olha o boinho”.



Figura 29: Assis
Fonte: *O Fim e o Princípio*, Eduardo Coutinho, 2005.

Assis considera importante transmitir aos seus descendentes um conhecimento que para ele foi útil. As experiências são adquiridas e partilhadas sob a forma de narração e o seu intercâmbio pressupõe uma prática narrativa. A história narrada encontra na memória as referências e os elementos necessários para o seu desenvolvimento e para sua articulação.

4.3 A psicologia social e a memória coletiva

Os conceitos e os princípios da psicologia social colaboraram de forma decisiva para as pesquisas historiográficas interessadas em abordar a memória e o esquecimento. Os estudos de Ecléa Bosi[37] trouxeram novas perspectivas para a historiografia. O livro *Memória e Sociedade: Lembranças de velhos*, editado pela primeira vez em 1979, foi tese de livre-docência e trouxe uma reflexão singular sobre a velhice e as questões da memória. A partir de entrevistas realizadas com idosos moradores de São Paulo a pesquisa abordou as mudanças ocorridas na cidade pelo ponto de vista dos entrevistados. A história da cidade foi investigada através da memória social de sujeitos que participaram de sua construção e acompanharam as suas mudanças. Em um trabalho seminal no Brasil, Ecléa Bosi (1994) discutiu a condição dos velhos em um estudo sobre as memórias e esclareceu que “a veracidade do narrador não nos preocupou: com certeza seus erros e lapsos são menos graves em suas consequências que as

[37] Professora Emérita do Instituto de Psicologia da USP. Militante de questões ligadas ao meio ambiente e à causa operária. Coordena a Universidade Aberta à Terceira Idade.

omissões da história oficial. Nosso interesse está *no que foi lembrado*, no que foi escolhido para perpetuar-se na história de sua vida." (BOSI, 1994, p. 37).

O livro de Bosi demonstrou a estreita relação entre as lembranças e as transformações ocorridas na paisagem paulistana. Bosi (1994) propôs uma nova metodologia redefinindo as relações entre o sujeito-pesquisador e o objeto-pesquisado. O seu trabalho continua sendo uma referência para as pesquisas sobre a memória e as fontes orais. A autora explicou que:

> Nesta pesquisa fomos ao mesmo tempo sujeito e objeto. Sujeito enquanto indagávamos, procurávamos saber. Objeto enquanto ouvíamos, registrávamos, sendo como que um instrumento de receber e transmitir a memória de alguém, um meio de que esse alguém se valia para transmitir suas lembranças. (BOSI, 1994, p. 38).

Paulo de Salles Oliveira[38] comentou sobre a obra de Bosi:

> Acredito, também, que propõe um novo modo de fazer ciência, em que a escrita poética se faz presente e em que o sujeito-pesquisador e o objeto do conhecimento, as pessoas pesquisadas, se alternam mutuamente na difícil tarefa de produção do saber. Deste trabalho, se delineia entre ambos um destino comum, buscando superar a assimetria que costuma rondar as relações entre pesquisador e sujeitos pesquisados. O profundo respeito que Ecléa tem pela figura do outro a move no sentido de promovê-lo e nunca de utilizá-lo em seu próprio proveito. Mais ainda: esse outro, a quem a autora se dedica, é sempre uma personagem deixada para trás nas representações dominantes da sociedade, seja a operária com suas leituras seja o velho fragilizado, por quem – como ela diz – nós é que temos que lutar. (OLIVEIRA, 2008, p. 51-52).

O professor observou que em *Memória e Sociedade* conhecemos o que outros livros não contam, mas advertiu ao leitor que não espere uma história linear ou sem contradições nem tampouco suponha uma posição de exterioridade da autora em relação à trama narrada pelos depoentes. Em sua opinião:

> O texto é denso teoricamente e, ao mesmo tempo, sensível, fluente, poético. Não tem nada da rigidez de esquemas explicativos que esquematizam o real e desafiam a paciência e a atenção do leitor na tarefa de compreender aquilo que nem mesmo parece claro para o autor daquelas linhas. Em *Memória e Sociedade*, nota-se como Ecléa vai se desapegando de si, aproximando-se com suavidade do outro e entregando-se de corpo e alma ao drama vivido pelas pessoas a quem pesquisa. Deste modo, não só estuda mas *vive* os problemas e se compromete radicalmente a selar para com esta gente uma comunidade de destino, isto é, viver a condição dos sujeitos pesquisados sem possibilidade de retorno à situação anterior. (OLIVEIRA, 2008, p. 52).

Com o instrumental da psicologia social, o livro é um estudo sobre memória e discorre sobre a participação política e o mundo do trabalho. Bosi (1994) explicou que não tinha o

[38] Professor no Departamento de Psicologia Social e do Trabalho do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.

objetivo de interpretar as contradições ideológicas dos entrevistados e esclareceu que "o que me chama a atenção é o modo pelo qual o sujeito vai misturando na sua narrativa memorialista a marcação pessoal dos fatos com a estilização de pessoas e situações e, aqui e ali, a crítica da própria ideologia." (BOSI, 1994, p. 59).

Bosi (1994) observou que a função social do velho era lembrar e aconselhar, unindo o começo e o fim. Mas lamentou que os ritmos da sociedade capitalista causaram prejuízos para a memória, pois a experiência coletiva e a atividade narrativa foram reduzidas. A autora avaliou que o capitalismo oprimiu a velhice e destruiu os apoios da memória, substituindo a lembrança pela história oficial celebrativa. Conforme suas considerações:

> Destruindo os suportes materiais da memória, a sociedade capitalista bloqueou os caminhos da lembrança, arrancou seus marcos e apagou seus rastros. A memória das sociedades antigas se apoiava na estabilidade espacial e na confiança em que os seres de nossa convivência não se perderiam, não se afastariam. Constituíam-se valores ligados à práxis coletiva como a vizinhança (*versus* mobilidade), a família larga, extensa (*versus* ilhamento da família restrita), apego a certas coisas, certos objetos biográficos (*versus* objeto de consumo). (BOSI, 1994, p. 19).

A autora realizou um trabalho transdisciplinar ao aproximar a psicologia social de outras áreas das ciências humanas. Além da sua contribuição acadêmica, os estudos da pesquisadora apresentaram um aspecto essencialmente humano.

Em um texto sobre a principal contribuição da autora para a psicologia social, Chauí salientou a ação transformadora da obra de Bosi, pois ela retirou os velhos do silêncio e da obscuridade "ao nos conduzir até os idosos pobres e solitários, abandonados como os últimos vestígios da cidade, Ecléa expõe uma ferida aberta em nossa sociedade: a velhice despojada, oprimida e banida." (CHAUÍ, 2008, P. 17). Chauí destacou o aspecto militante que marcou o trabalho da autora. "A indagação de Ecléa e a busca de uma resposta configuram uma tomada de posição ética e política sobre a atividade intelectual e a pesquisa científica como militância." (CHAUÍ, 2008, p. 17).

Ecléa Bosi (1994) afirmou a importância do pensamento de Maurice Halbwachs em seu livro *Memória e sociedade.* O sociólogo francês foi aluno de Bergson e tornou-se professor de psicologia social do *Collège de France*. Seus estudos sobre a memória coletiva trouxeram novos conceitos operatórios. Publicou *Les Cadres Sociaux de la Mémoire* (1925), e a sua obra póstuma, *La Mémoire Collective,* foi publicada pela primeira vez em 1950. Suas análises antecederam a sua deportação, em 1945 foi assassinado pela Gestapo, no campo de Buchenwald.

Jean Duvignaud[39] notou que o livro superou a sociologia clássica, pois trouxe elementos do cotidiano e examinou a trama da vida coletiva. O professor comentou que:

> Certo, a memória individual existe, mas ela está enraizada dentro dos quadros diversos que a simultaneidade ou a contingência reaproxima momentaneamente. A rememoração pessoal situa-se na encruzilhada das malhas de solidariedades múltiplas dentro das quais estamos engajados. Nada escapa à trama sincrônica da existência social *atual*, e é da combinação destes diversos elementos que pode emergir esta forma que chamamos de lembrança, porque a traduzimos em uma linguagem. Assim, a consciência não está jamais fechada sobre si mesma, nem vazia, nem solitária. Somos arrastados em múltiplas direções, como se a lembrança fosse um ponto de referência que nos permitisse situar em meio à variação contínua dos quadros sociais e da experiência coletiva histórica. (DUVIGNAUD, 1990, p. 14).

Halbwachs (1990) compreendeu a memória como um fenômeno social e rejeitou as proposições de Bergson que atribuíam ao espírito às operações realizadas pela memória. Bosi (1994, p. 53) afirmou que para Bergson "a lembrança é a sobrevivência do passado. O passado, conservando-se no espírito de cada ser humano, aflora à consciência na forma de imagens-lembrança. A sua forma pura seria a imagem presente nos sonhos e nos devaneios." (BOSI, 1994, p. 53). A autora defendeu que o instrumento socializador da memória é a linguagem e explicou que para Halbwachs é no sonho que o espírito está mais afastado da sociedade. Sobre as divergências entre o pensamento de Bergson e as teorias Halbwachs, Bosi (1994, p. 55) observou que:

> O caráter livre, espontâneo, quase onírico da memória é, segundo Halbwachs, excepcional. Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, "tal como foi", e que se daria no inconsciente de cada sujeito.

Na obra, *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social,* Bosi (2003) assinalou que a memória dos velhos tem a função de fazer a mediação entre as novas gerações e as testemunhas do passado. A autora confirmou o valor das teorias de Bergson para os estudos da memória.

> Bergson trouxe novas luzes para os fenômenos surpreendentes da memória individual: da lembrança, a imagem que aflora e que torna vivo um rosto que perdemos anos atrás, uma voz ouvida na infância que retorna obsessiva e fiel a seu próprio timbre. Essa evocação proustiana que os relatos autobiográfico mostram como atividade psíquica dotada de força e significado. (BOSI, 2003, p. 41).

[39] Professor da Faculdade das Letras e Ciências Humanas d'Orléans-Tours.

Halbwachs (1990) dialogou e contestou as teorias de Bergson. As relações entre a sociedade e a memória estavam no centro das preocupações de Halbwachs e o sociólogo se esforçou para combinar o método objetivo, proposto pela ciência, com o método reflexivo, apresentado pela filosofia.

Para Bosi (2003) a memória possui um cabedal infinito do qual só registramos um fragmento. Em *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*, Bosi (2003, p. 18) declarou que "cabe-nos interpretar tanto a lembrança quanto o esquecimento. Esquecimentos, omissões, os trechos desfiados de narrativa são exemplos significativos de como se deu a incidência do fato histórico no quotidiano daquelas pessoas".

Existe uma substância social da memória que não é reconhecida pela história oficial. Os historiadores tradicionais não incluíram as lembranças de sujeitos anônimos entre os seus objetos de estudo. O rompimento das fronteiras que separavam as disciplinas e a aproximação com a psicologia social possibilitou aos historiadores uma análise articulada e uma reflexão mais abrangente sobre as operações da memória e do esquecimento. Conforme Bosi (1994, p. 75) verificou:

> Ao lado da história escrita, das datas, da descrição de períodos, há correntes do passado que só desapareceram na aparência. E que podem reviver numa rua, numa sala, em certas pessoas, como ilhas efêmeras de um estilo, de uma maneira de pensar, sentir, falar, que são resquícios de outras épocas. Há maneiras de tratar um doente, de arrumar as camas, de cultivar um jardim, de executar um trabalho de agulha, de preparar um alimento que obedecem fielmente aos ditames de outrora. Memória e sociedade.

Benjamin afirmou que a tragédia moderna foi precipitada pelo declínio da narração e da experiência. Para o filósofo, o desenraizamento e a perda foram as condições desagregadoras da memória e a rememoração pode ser a sua força salvadora. Em sua perspectiva, o passado só pode investigado à luz do presente, nós só podemos encontrar os deus fragmentos e ele não admite uma única interpretação.

Em seu ensaio sobre psicologia social, Bosi (2003) notou que a memória é incapaz de reconstruir o tempo. A autora argumentou:

> Como arrancar do fundo do oceano das idades um "fato puro" memorizado? Quando puxarmos a rede veremos o quanto ela vem carregada de representações ideológicas. Mais que o documento unilinear, a narrativa mostra a complexidade do acontecimento. É a via privilegiada para chegar até o ponto de articulação da História com a vida quotidiana. Colhe pontos de vista diversos, às vezes opostos, é uma recomposição constante de dados. Não esqueçamos que a memória parte do presente, um presente ávido pelo

> passado, cuja percepção é a apropriação veemente do que nós sabemos que não nos pertence mais. A fonte oral sugere mais que afirma, caminha em curvas e desvios obrigando a uma interpretação sutil e rigorosa. (BOSI, 2003, p. 19-20).

4.4 Lembrar e esquecer: a dinâmica da memória

Ao tratar a construção do fato histórico, Le Goff (1990) chamou a atenção para a existência de diversas realidades históricas e confirmou a importância dos estudos sobre a memória para produção historiográfica, mas reconheceu que existem vários fatores que interferem na constituição da memória. Le Goff (1990, p. 422) recordou que "os psicanalistas e psicólogos insistiram, quer a propósito da recordação, quer a propósito do esquecimento, nas manipulações conscientes ou inconscientes que o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição, a censura exercem sobre a memória individual".

As manipulações, conscientes ou inconscientes, descritas pela psicanálise agem na memória individual e também na memória coletiva, conceituada por Halbwachs.

O esquecimento foi discutido por Paul Ricoeur (2007) e, conforme as suas considerações, ele expõe a vulnerabilidade humana "o esquecimento continua a ser a inquietante ameaça que se delineia no plano de fundo da fenomenologia da memória e da epistemologia da história. Sob esse aspecto, ele é o termo emblemático da condição histórica." (RICOEUR, 2007, p. 423). O filósofo francês declarou que pretendia colocar o esquecimento em pé de igualdade com a memória, como sugeriu o título da sua obra. Discordou das concepções que definiam a memória pela sua luta contra o esquecimento e pela sua pretensão em representar fielmente o passado. Em seu ponto de vista, o esquecimento não seria um prejuízo à confiabilidade da memória e nem seu inimigo. O autor defendeu a busca de um equilíbrio mediante uma negociação entre a memória e o esquecimento. Ricoeur (2007, p. 300) argumentou que:

> Há esquecimento onde houve rastro. Mas o esquecimento não é apenas o inimigo da memória e da história. Uma das teses que mais prezo é que existe também um esquecimento de reserva que o torna um recurso para a memória e para a história, sem que seja possível estabelecer o balanço dessa luta de Titãs. Essa dupla valência do esquecimento só se entende quando se leva toda a problemática do esquecimento ao nível da condição histórica subjacente ao conjunto de nossas relações com o tempo.

Quando Coutinho chegou ao sítio Rosa sugeriu que madrinha-vó contasse sobre a seca e Zefinha respondeu com veemência: "não posso muito, porque sou muito esquecida". Rosa perguntou se ela se lembrava de algo da infância em 15 e Zefinha começou contar sobre as

dificuldades enfrentadas naquele ano, suas lembranças estão vinculadas ao trabalho e à religiosidade.

Em *A imagem de Proust*, Benjamin (1985, p. 37) comentou:

> Pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento? A memória involuntária, de Proust, não está mais próxima do esquecimento que daquilo que em geral chamamos de reminiscência? Não seria esse trabalho de rememoração espontânea, em que a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura, o oposto do trabalho de Penélope, mais que sua cópia? Pois aqui é o dia que desfaz o trabalho da noite. Cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós.

O esquecimento deixou de configurar como um vilão para a memória podendo tornar-se seu aliado na busca por um passado que sabemos, em qualquer circunstância, não iremos recuperar. Sobre as teorias de Bergson em *Matéria e Memória*, Ricoeur (2007, p. 439) reafirmou:

> A tese inaugural da obra toda, a saber, que o corpo não passa de um órgão de ação, e não de representação, e que o cérebro é o centro organizador desse sistema que age. Essa tese exclui de saída que se procure no cérebro a razão das conservações das lembranças. A ideia de que o cérebro se lembre de ter sido impressionado é considerada como incompreensível em si mesma, o que não exclui que o cérebro tenha um papel a desempenhar na memória. Mas este é de outra ordem que a da representação. Enquanto órgão de ação, ele exerce seus efeitos sobre o próprio trajeto da lembrança "pura" à imagem e, portanto, sobre o trajeto da recordação. A discussão com as neurociências da época de deve inteiramente a essa atribuição ao cérebro do campo da ação apenas, isto é, do movimento físico: na impossibilidade de esperar do cérebro que ele encerre a solução da conservação do passado em termos de representação [...] Para Bergson, a dicotomia entre ação e representação é a razão última da dicotomia entre cérebro e memória.

Ao propor uma nova abordagem acerca do esquecimento, Ricoeur (2007) confrontou com as teorias que explicavam a ausência da memória por suas disfunções e destacou que o que justificava essa tendência era a convicção de que não tínhamos outro recurso a respeito do passado a não ser a própria memória. Para sustentar as suas afirmações sobre o dever da memória, observou que Heródoto desejava preservar do esquecimento a glória dos gregos e dos bárbaros. Pretendendo ainda desenvolver os seus argumentos, notou que no conto de Jorge Luis Borges o personagem *Funes el memorioso* acabou prisioneiro da sua incapacidade de esquecer, pois sua memória era tão poderosa que se sobrepunha às demais faculdades.

Ricoeur confirmou a importância do testemunho afirmando que ele "constitui a estrutura fundamental de transição entre a memória e a história." (RICOEUR, 2007, p. 41). Os entrevistados de Coutinho, do mesmo modo que os narradores descritos por Benjamin, são testemunhos que relatam as experiências que estão inscritas na memória. Em suas narrações os testemunhos expõem de forma fragmentada aquilo que, por alguma razão, a memória selecionou para ser lembrado.

O filósofo francês divergiu das críticas de Maurice Halbwachs ao pensamento de Bergson. Halbwachs defendeu a existência de uma estrutura social da memória e não admitia, de acordo com Ricoeur, que a origem da lembrança pudesse estar em uma intuição sensível.

Em *Escritos sobre história*, Friedrich Nietzsche (2005) apresentou uma longa reflexão sobre o valor da história para a vida. A coletânea reuniu textos que foram escritos entre 1844 e 1900. Na segunda parte, *II Consideração Intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida* (1874), o filósofo assinalou que a história deve se colocar a serviço da vida, pois precisamos dela para agir. Na sua compreensão, precisamos de história, mas não o tempo todo. Uma parte do passado deve ser esquecida, caso contrário, nos tornaríamos seus prisioneiros e seríamos esmagados por ele. O elemento a-histórico é tão importante quanto o histórico, a faculdade de esquecer é tão necessária quanto a de lembrar. Conforme suas afirmações, a lembrança e o esquecimento são duas forças que agem na memória e a ausência de sentido histórico funciona como uma atmosfera protetora, pois o excesso de história mataria o homem. Desse modo, argumentou:

> Toda ação exige esquecimento, assim como toda vida orgânica exige não somente a luz, mas também a escuridão. Um homem que quisesse sentir as coisas de maneira absolutamente e exclusivamente histórica seria semelhante àquele que fosse obrigado a se privar do sono, ou a um animal que só pudesse viver ruminando continuamente os mesmos alimentos. É possível viver, e mesmo viver feliz, quase sem lembrança, como demostra um animal; mas é absolutamente impossível viver sem esquecimento. (NIETZSCHE, 2005, p. 72-73).

As questões filosóficas em relação ao esquecimento não são da mesma ordem da neurociência, como Bergson já havia indicado. Na mesma direção, Ricoeur (2007, p. 428) esclareceu que para as ciências neuronais "o esquecimento é então evocado nas proximidades das disfunções das operações mnésicas, na fronteira incerta entre o normal e o patológico". Para fundamentar o seu pensamento, Ricoeur diferenciou três espécies de rastros: o documental que serve sobretudo para a operação historiográfica; o cortical, descrito pela neurociência e o psíquico, que trata das nossas impressões. Sobre esse aspecto, Ricoeur

(2007) explica que o rastro possui uma dimensão semiótica, já que está no presente e não exprime a ausência e a anterioridade, é apenas uma representação do passado. Em sua interpretação, o apagamento dos rastros corticais não esgota a questão do esquecimento. Para o filósofo o esquecimento se define na articulação entre o rastro psíquico e o cortical.

A psiquiatria investigou e conceituou os casos de choques traumáticos que foram incorporados por outras áreas de conhecimento. Nas considerações a respeito de Baudelaire, Benjamin comenta que a experiência do choque é determinante na obra do poeta.

Ao ressaltar as contribuições da psicanálise, Ricoeur (2007) notou que o primeiro ensinamento sobre o trauma é que ele permanece, mesmo quando se torna inacessível. O segundo ensinamento da psicanálise é sobre a indestrutibilidade do passado.

Assim, a psicanálise é, para o filósofo, o aliado mais confiável a favor da tese do inesquecível. Uma das convicções mais firmes de Freud foi mesmo que o passado vivenciado é indestrutível. Essa convicção é inseparável da tese do inconsciente declarado *zeitlos*, subtraído ao tempo, entenda-se ao tempo da consciência com seu antes e seu depois, suas sucessões e suas coincidências. Sob esse aspecto, impõe-se uma comparação entre Bergson e Freud, os dois advogados do inesquecível (RICOEUR, 2007, p. 453).

De fato, as lições da psicanálise abriram caminhos para outras interpretações e forneceram novos referenciais teóricos para as questões da memória e do esquecimento. Entretanto, Ricoeur (2007, p. 424) recomenda “quem resolve avaliar os malefícios evidentes e os benefícios presumidos do esquecimento confronta-se, em primeiro lugar, com uma polissemia opressiva da palavra esquecimento”. E os problemas não se esgotam, a compreensão da memória e do esquecimento será sempre imprecisa e lacunar, uma vez que as suas manifestações são descontínuas e irregulares em razão do seu caráter espontâneo e provisório. Individual ou coletiva, a memória não pode ser apreendida a não ser de forma fragmentada, o seu desaparecimento não pode ser previsto e a sua totalidade é inatingível. A memória não se opõe ao esquecimento e não se separa dele. Sendo assim, a compreensão sobre os fenômenos da memória deve enfrentar essa realidade e direcionar as suas abordagens admitindo a interferência do esquecimento no mesmo processo da rememoração e reconhecendo que o trabalho da memória é também o do esquecimento.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo surgiu de um antigo questionamento sobre as fontes históricas e o campo de trabalho do pesquisador. Os debates da historiografia francesa repercutiram no Brasil e as novas concepções propostas pela *Nouvelle Histoire* apresentaram diferentes leituras sobre o passado. Nesse contexto de inovações teóricas, as noções sobre as fontes e os documentos históricos foram reformuladas e as novas abordagens discordavam dos fundamentos do pensamento positivista e rejeitavam a ideia de objetividade e de verdade absoluta nas interpretações da história. As análises que privilegiavam o fato histórico e as ações isoladas de personagens heroicos foram substituídas pelo retorno da narrativa. O cotidiano de sujeitos anônimos, novos objetos, novas fontes e novos procedimentos metodológicos foram admitidos com a expansão dos domínios da história, mas os pesquisadores permaneceram presos aos princípios estabelecidos pela historiografia tradicional. O objetivo desta pesquisa é defender o uso das fontes orais e audiovisuais para a escrita da história. Consideramos que mesmo com as inovações teóricas iniciadas no século XX e com os seus desdobramentos, o historiador ainda não dispõe de condições apropriadas para abordar a oralidade e a visualidade porque a sua formação permanece vinculada ao documento escrito.

Para discutir sobre as fontes historiográficas e a escrita da história desenvolvemos as nossas reflexões a partir de um documento fílmico constituído por entrevistas. De tal modo, contemplamos as duas fontes: a oral e a audiovisual. Defendemos que para o pesquisador onde existe a presença humana é potencialmente possível investigar o passado.

No documentário, Coutinho busca na lembrança dos entrevistados os elementos para compor a sua narrativa fílmica. Através das entrevistas discutimos as questões da memória, da visualidade e em que medida elas poderiam colaborar com a escrita da história. O nosso interesse é refletir sobre o lugar das lembranças e do cinema entre as evidências históricas.

Caracterizamos os documentários como um gênero cinematográfico diferente dos filmes de ficção e sublinhamos alguns elementos que constituem essas diferenças.

Partimos do pressuposto que os dois gêneros possuem formas narrativas distintas e entendemos que o documentário é uma representação do mundo social e não tem a pretensão de retratar a realidade. Abordamos o documentário reconhecendo a sua dimensão histórica e todo o aparato que envolve a construção de um filme. Superamos a noção de fonte

iconográfica incluindo em nossas reflexões os embates sociais e as tensões que são próprias do cinema.

Não desconsideramos os lapsos da memória, reconhecemos que ela é falível e entendemos o esquecimento como parte do movimento que integra a lembrança. Encontramos uma memória coletiva, constituída por experiências compartilhadas e com referências nos quadros sociais. Buscamos também uma memória individual, movida pela sensibilidade. O nosso maior interesse era pela subjetividade, procuramos pelos significados e pelas representações que os sujeitos fazem do mundo em que vivem.

Enquanto transcrevíamos as entrevistas refletimos sobre a lembrança, o esquecimento e o trabalho do historiador. Queríamos entender a dinâmica da memória para defender a sua importância para escrita da história. Não deixamos de observar que as lembranças são instáveis; pelo contrário, estabelecemos a nossa análise considerando a descontinuidade da memória.

Fundamentamos nossas reflexões no pensamento de Benjamin porque consideramos que a sua teoria revolucionou as maneiras de interpretar a história e de abordar o passado. Os seus conceitos de experiência, narração e memória abriram novas perspectivas para o conhecimento da história. Ao discordar do positivismo, do historicismo e do determinismo do materialismo vulgar, divergiu das noções lineares da história e da ideia de tempo homogêneo. Criticou a noção de progresso e as visões conformistas da história. Seu pensamento é um convite à ação, apresenta um caráter transformador e uma concepção de história viva. Em sua reinterpretação do materialismo histórico mobilizou e articulou influências contraditórias como messianismo e o marxismo, defendendo que a história deveria ser contada pelo ponto de vista dos vencidos. Em suas teses argumentou que o historiador precisa agir como o cronista, que não distingue entre os pequenos e os grandes acontecimentos, pois para quem conta uma história nada do que aconteceu pode ser desprezado. Não podemos conhecer o passado como de fato ele foi e a história deve ser explicada pela luta travada entre oprimidos e opressores.

Repensar o trabalho do historiador e as nossas noções que possuímos sobre os documentos históricos é uma forma de escrever a história do ponto de vista dos vencidos ou escovar a história a contrapelo, conforme Benjamin propôs. Consideramos que qualquer fonte historiográfica apresenta apenas um fragmento do passado e a sua apreensão sempre será parcial e incompleta.

REFERÊNCIAS

BAZIN, André. *O cinema*: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: _____. *Obras escolhidas.* Volume 1: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 36-49.

_____. Experiência e pobreza. In: _____. *Obras escolhidas.* Volume 1: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985. P. 114-119.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Obras escolhidas.* Volume 1: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197-221.

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo.* São Paulo: Brasiliense, 1989. P. 103-149.

_____. Sobre o conceito da história. In: _____. *Obras escolhidas.* Volume 1: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 222-232.

BERGAN, Ronald. *Guia ilustrado Zahar cinema.* 3. ed.. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 2. ed.. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERNADET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*: metodologia e pedagogia. 2. ed.. São Paulo: Annablume, 2003. (Coleção E – 2).

_____. *O que é cinema*. 15. ed.. São Paulo: Brasiliense, 2006. (Coleção Primeiros Passos).

BHABHA, Homi K.. *O local da cultura.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BLOCH, Marc. *Apologia da história, ou, o ofício do historiador.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*: lembranças de velhos. 3. ed.. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. Narrativas sensíveis sobre grupos fragilizados. *Pesquisa FAPESP*. Edição 218, abr. 2014. Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2014/04/24/eclea-bosi-narrativas-sensiveis-sobre-grupos-fragilizados/>. Acesso em: 05 jun. 2014.

_____. *O tempo vivo da memória*: ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRAGANÇA, Felipe. (Org.). *Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. (Encontros).

BRITO, João Batista de. Literatura, cinema, adaptação. *Graphos*, v. 1, n. 2, 1996. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/graphos/article/view/9179/4874 >. Acesso em: 20 jun. 2014.

BURKE, Peter. (Org.). *A escrita da história*: novas perspectivas. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

_____. A história cultural das imagens. In: _____. (Org.) *Testemunha ocular*: história e imagem. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: EDUSC, 2004. p. 11-24.

_____. *O que é história cultural?*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas.* 4. ed.. São Paulo: Editora USP, 2006.

CAPELATO, Maria Helena. *História e cinema*: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007.

CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUAD, Ana Maria. História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion.; VAINFAS, Ronaldo. *Domínios da história*: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 401-417.

CHARTIER, Roger. *História cultural*: entre práticas e representações. 2. ed.. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

CHAUÍ, Marilena. Homenagem a Ecléa Bosi. *Psicol. USP*, São Paulo, v. 19, n.1, p.15-24, jan./mar. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttextb&pid=S0103-65642008000100003 > Acesso em: 24/03/2013.

COUTINHO, Eduardo. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. In: *Projeto História*: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História do Departamento de História PUC-SP. São Paulo, n. 15, p. 165-191, abr., 1997. Disponível em: <http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/revista/PHistoria15.pdf>. Acesso em: 24 mar. 2013.

_____. *A entrevista como a arte do encontro no documentário.* Rio de Janeiro: Casa do Saber, 15 jul. 2008. Vídeo, duração 10:01 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hneAOHHCszA >. Acesso em: 22 ago. 2013.

DEBATE com Ismail Xavier e Jean-Claude Bernardet. [200?]. Disponível em: < http://www.contracampo.com.br/53/ismailbernardet.htm> Acesso em: 03 jul. 2014.

DUVIGNAUD, Jean. Prefácio. In: HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva.* São Paulo: Vértice, 1990. p. 4-16.

ESCOREL, Eduardo. Encontro com Eduardo Coutinho. In: FLIP - FESTA LITERÁRIA INTERNACIONAL DE PARATY, 06 jul. 2013. Vídeo, duração 14:20 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NobGhzE9liE > Acesso em: 20 mar. 2014.

ESCOREL, Eduardo. *As canções de Eduardo Coutinho*. 06 jan. 2012. Disponível em: < http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-cinematograficas/geral/as-cancoes-de-eduardo-coutinho > Acesso em: 24 set. 2012.

_____. Coutinho não sabe o que fazer. *Piauí:* Questões Cinematográficas, edição 35, ago 2009. Disponível em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-35/questoes-cinematograficas/coutinho-nao-sabe-o-que-fazer Acesso em 05/04/2013>. Acesso em: 24 set. 2012.

EUGENIO, Marcos Francisco Napolitano de. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.

FERRO, Marc. Cinema e história. Rio de janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. O filme: uma contra-análise da sociedade? In. LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. (Dir.) *História*: novos objetos. 3. ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1988. p.199-215.

_____. Sobre três maneiras de escrever a história: entrevista com Marc Ferro, publicada no *Cahiers du Cinéma (1975)*. In: _____. *Cinema e história*. Rio de janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 69-70.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de fevereiro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FROCHTENGARTEN, Fernando. A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho. *Psicol. USP*, São Paulo, v. 20, n.1, p. 125-138, jan./mar., 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642009000100008>. Acesso em: 24 maio 2013.

FURTADO, Maria Sílvia Antunes. Ficção e subjetividade no documentário de Eduardo Coutinho. *Anuário de Literatura*, v. 17, n. 1, p. 193-202, 2012.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. (Coleção Estudos).

_____. Seis teses sobre as teses. *Cult*, ano 4, n. 106, set. 2006. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/seis-teses-sobre-as-teses/.> Acesso em: 24 maio 2013.

_____. Walter Benjamin ou a história aberta. In: *Obras escolhidas.* Volume 1: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 7-19.

_____. *Walter Benjamin*: os cacos da história. São Paulo: Brasiliense, 1982. (Coleção Encanto Radical).

GASKELL, Ivan. História das imagens. In: BURKE, Peter. (Org.). *A Escrita da história:* novas perspectivas. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

GINBURG, Carlo. *O fio e os rastros*: verdadeiro, falso, fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GRÜNEWALD, José Lino. Vidas Secas: crítica publicada no Jornal das Letras, edição de novembro de 1963. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/27/vidaszelino.htm> Acesso em 24 maio 2013.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva.* São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Michael M.. História oral: os riscos da inocência. In: *O direito à memória*: patrimônio histórico e cidadania. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico, 1992. p. 157-160.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós modernidade.* 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOBSBAWM, Eric. *Sobre história.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HOLANDA, Karla. Documentário contemporâneo e micro- história. *Fênix:* Revista de História e Estudos Culturais, v.3, ano 3, n, 1, p. 1-12, jan/mar., 2006. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF6/13%20-%20DOSSIE%20-%20ARTIGO%20-%20KARLA%20HOLANDA.pdf > Acesso em: 26 ago. 2012.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianopolis: Ed. da UFSC, 2011.

JOHNSON, Christopher. *Derrida*: a cena da escritura. São Paulo: Editora UNESP, 2001. (Coleção Grandes Filósofos).

KARNAL, Leonardo; TATSCH, Flavia Galli. A memória evanescente. In: PINSKY, Carla B. (Org.). *O historiador e suas fontes.* São Paulo: Contexto, 2009.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index. php/artcultura/article/viewFile/1406/1274 > Acesso em: 10 jul. 2013.

LABAKI, Amir.; MOURÃO, Maria Dora G. (Org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1990.

_____. *Reflexões sobre a história*: entrevista de Francesco Maitello. Lisboa: Edições 70, 1982.

LINS, Consuelo. *O cinema de Eduardo Coutinho*: uma arte do presente. 2007. Disponível em**:** <http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/clins_6.htm > Acesso em: 23 maio 2012.

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

LOPES, Antonio Herculano.; VELLOSO, Mônica Pimenta.; PESAVENTO, Sandra Jatahy. (Org.). *História e linguagens*: texto, imagem, oralidade e representações organizado pelos pesquisadores. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa; 7Letras, 2006.

MARIE, Michel. Prefácio. In: RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal*: o que é mesmo um documentário?. São Paulo: Editora Senac, 2008. p. 11-12.

MARQUES, Marta Inez Medeiros. Lugar do modo de vida tradicional na modernidade. In: OLIVEIRA, Umbelino.; MARQUES, Marta Inez Medeiros. (Org.). *O campo no século XXI:* território de vida, de luta e de construção da justiça social. São Paulo: Casa Amarela; Paz e Terra, 2004. p. 145-158.

MATTOS, Olgária. Memória e história em Walter Benjamin. In: *O direito à memória*: patrimônio histórico e cidadania. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico, 1992. p. 151-156.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual. balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003. Disponível em: < http://www.scielo.br/pdf/rbh/v23n45/16519.pdf >. Acesso em: 01 maio 2014.

_____. Para que serve um museu: entrevista. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, set. 2009. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/ulpiano-toledo-bezerra-de-meneses.>. Acesso em 01 maio 2014.

MICHAEL, Löwy. *Walter Benjamin*: aviso de incêndio: uma leitura das teses sobre o conceito de história. Tradução Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

MIRANDA, Brígida. *Representação do real*: curtas palavras. *Curta Doc*, 2013. Vídeo, duração 02:00 min. Disponível em: <http://curtadoc.tv/curtaspalavras/representacao-do-real/>. Acesso em: 03 jul. 2014.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In. CAPELATO, Maria Helena et al. (Org.). *História e cinema*: dimensões históricas do audiovisual. 2. ed. São Paulo: Alameda, 2011. p. 39-64.

NELSON Pereira, Pompeu de Souza e Paulo Emilio debatem Vidas Secas. São Paulo: Centro de Extensão Cultural de São Paulo, nov. 1964. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/27/debatevidassecas.htm >. Acesso em 02 jul. 2012.

NICHOLS, Bill. Em que os documentários diferem dos outros tipos de filme? In: _____. (Org.). *Introdução ao documentário*. 3. ed.. Campinas: Papirus, 2005. p. 47-71. (Coleção Campo Imagético).

_____. (Org.). *Introdução ao documentário*. 3. ed.. Campinas: Papirus, 2005. (Coleção Campo Imagético).

NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre história*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005.

NÓVOA, Jorge. *Cinematógrafo*: um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA; Editora UNESP, 2009.

OLIVEIRA, Paulo Salles. Memória e sociedade: ciência poética e referência de humanismo. *Psicol. USP*, São Paulo, v.19, n.1, p. 51-58, mar. 2008. Disponível em:

<http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1678-51772008000100008&script=sci_arttext>. Acesso em: 30 mar. 2014.

O REAL sem aspas: uma conversa do cineasta Eduardo Coutinho com Ana Maria Galano, Aspásia Camargo, Zuenir Ventura e Claudio Bojunga. 1984. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/27/realsemaspas.htm >Acesso em: 03 jul. 2014.

ORICCHIO, Luiz Zanin. O jogo da ficção e da realidade. *O Estado de S. Paulo*, 31 mar. 2009. Cultura Artes. Disponível em: < http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,o-jogo-da-ficcao-e-da-realidade,347514,0.htm > Acesso em: 24 set. 2013.

PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. Entrevista com Zigmunt Bauman. *Tempo Social*, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 301-325, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010320702004000100015&script=sci_arttext > Acesso em 14 abr. 2013.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal*: o que é mesmo um documentário? São Paulo: Editora Senac, 2008.

_____. O cinema, o documentário e o Brasil. Entrevista a Pedro Paulo Funari. *RTV Unicamp*: Programa Diálogo sem Fronteira, 07 jun. 2013. Video, duração 19:43 min. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=w10iR6-pCOQ >. Acesso em: 20 mar. 2014.

REGIS, Iza Luciene Mendes.; MENDES, Francisco Fabiano de Freitas. Vidas secas em dois tempos: sombras e luzes de uma obra imortal. In: SILVA, Marcos.; PINTO, Julio Pimentel.; CARDOSO, Maurício. (Org,). *Metamorfoses das linguagens*: histórias, cinemas, leituras. São Paulo: LCTE Editora, 2009. p. 35-43.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RUBENS FILHO, Ewald. *Dicionário de cineastas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2002.

SCHVARZMAN, Sheila. Cinema brasileiro\; história e historiografia. *Mnemo Cine*, 24 Jul. 2008. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/25-historia-no-cinema-historia-do-cinema/120-cinema-brasileiro-historia-e-historiografia>. Acesso em 28 ago. 2012.

_____. As encenações da história. *História*, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 165-182, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/his/v22n1/v22n1a07.pdf.> Acesso em: 23 mar. 2013.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença*: a perspectiva dos estudos culturais. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

SORLIN, Pierre. Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da história. *Revista Estudos Históricos*, v. 7, n. 13, p. 81-95, 1994. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/1974> Acesso em: 26 mar. 2013.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.

THOMPSON, Edward P. *Costumes em comum*: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

THOMPSON, Paul Richard. *A voz do passado: história oral*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O rural no cinema brasileiro.* São Paulo: Editora UNESP, 2001.

VAINFAS, Ronaldo. História das mentalidades e história cultural. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. (Org.). *Domínios da história*: ensaios de teoria e metodologia. 5. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 127-162.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade*: na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras. 2011.

XAVIER, Ismail. Entrevista concedida a Mônica Almeida Kornis e Eduardo Morettin. *Estud. Históricos*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 51, p. 213-238, jan./jun, 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-21862013000100012&script=sci_arttext>. Acesso em: 03 jul 2014.

_____. Maneras de escuchar en un medio visual: el movimiento documental em Brasil. *New Left Review*, n. 73, p. 84-101, mar/abr.. 2012. Disponível em: <http://newleftreview.es/search/hybrid?query=ismail+xavier> Acesso em: 03 jul. 2014.

_____.Um cinema que educa é um cinema que (nos) faz pensar: entrevista. *Educação & Realidade*, v. 33, n. 1, p. 13-20, jan/jun 2008b. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/educdacaoerealidade/article/viewFile/6683/3996 > Acesso em: 23 set. 2013.

_____. Uma dicotomia entre a ficção e a realidade: entrevista. *Revista SescTv*, ago, 2009. Disponível em: <http://www.sesctv.org.br/revista.cfm?materia_id=59 >. Acesso em: 03 jul. 2014.

_____. *O discurso cinematográfico*: opacidade e transparência. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008a.

_____. Debate com Eduardo Coutinho. In: MOSTRA INTERNACIONAL DE CINEMA, 37. São Paulo: CINUSP, 2013. Vídeo, duração 1:26:06 min. Disponível em: <http://cleo.bz/cinusp/noticia/in-memoriam-eduardo-coutinho/>. Acesso em: 12 fev. 2014.

FILMOGRAFIA

AS CANÇÕES. Documentário. (2011) Direção: Eduardo Coutinho. Produção: João Moreira Salles e Maurício Andrade Ramos. Roteiro: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2011. (90 min.). son., color.

BABILÔNIA 2000. Documentário. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Donald Ranvaud e Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2000. (80 min.), son., color.

BOCA do lixo. Documentário. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Centro de Criação de Imagem Popular, 1993. (54 min.).

CABRA marcado pra morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Zelito Viana e Eduardo Coutinho. Narração: Tite de Lemos; Eduardo Coutinho e Ferreira Goulart. Rio de Janeiro: Globo Vídeo, 1984. (119 min.). son., color./bp.

EDIFÍCIO Master. Documentário. (2002) Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Maurício Andrade Ramos e João Moreira Salles. Roteiro: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2002. (110 min.), son., color.

FAUSTÃO (1971) Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Livio Bruni. Intérpretes: Eliezer Gomes; Jorge Gomes e Anecy Rocha. Gracinha Freire e outros. Roteiro: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro; São Paulo: Saga Filmes; Difilm, 1971. (103 min.), son.,color.

JOGO de cena. Documentário. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Bia Almeida e Raquel Freire Zangrandi. Roteiro: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2007. (105 min.), son. , color.

MOSCOU. Documentário. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: João Moreira Salles, Mauricio Andrade Ramos e Guilherme Cezar Coelho. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2009. (78 min.), son., color.

O FIM e o princípio. Documentário. Direção: Eduardo Coutinho. Roteiro: Eduardo Coutinho e Jacques Cheuiche. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2005. (110 min.), son., color.

O FIO da memória. Documentário. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Sônia Faerstein. Narração: Milton Gonçalves e Ferreira Goulart. Rio de Janeiro: Cinefilmes; FUNARJ, 1991. (80 min.), son., color.

O HOMEM que comprou o mundo. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Zelito Viana. Intérpretes: Flávio Migliaccio; Marília Pêra, Milton Gonçalves; Cláudio Marzo e outros. Roteiro: Eduardo Coutinho, Artur Bernstein (história), Luiz Carlos Maciel e Zelito Viana. [Sl]: Produtora Instituto Nacional de Cinema (INC); Mapa Filmes, 1968. (90 min.). son., bp.

PEÕES. Documentário. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: João Moreira Salles, Maurício Andrade Ramos. Roteiro: Jacques Cheuiche. Intérpretes: Duvílio Vicentini Filho; João Batista de Souza; João de Oliveira da Silva e outros. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2004. (85 min.), son., color.

SANTA Marta: duas semanas no morro. Documentário. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Frederico Morais. Rio de Janeiro: Instituto de Estudos da Religião, 1987. (54 min.).

SANTO forte. Documentário. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Cláudia Braga. Roteiro: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Centro de Criação de Imagem Popular, 1999. (80 min.), son., color.

SEIS dias de Ouricuri. Documentário. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1976. (41 min).

TEODORICO, Imperador do sertão. Documentário. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1978. (48 min.).

UM DIA na vida. Documentário. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2010. (96 min.), son., color.

APÊNDICE A - CRONOLOGIA DO AUTOR (BRAGANÇA, 2005, p. 216-221).

1933

Eduardo Coutinho nasceu em São Paulo (SP), onde faz sua formação escolar, chegando a cursar Direito. Interessa-se, como espectador, por filmes estrangeiros e, no cinema brasileiro, pela chanchada.

1953

Abandona o curso de Direito. Inicia o Seminário de Cinema do Museu de Arte de São Paulo (MASP), dirigido por Marcos Margulliés.

1954

Conclui o curso e trabalha como revisor e copidesque da revista *Visão* por três anos.

1957

Com os US$ 2 mil que ganha no programa *O dobro ou nada*, da TV Record, respondendo a perguntas sobre Charles Chaplin, viaja para o Festival da Juventude em Moscou, seguindo depois para Paris.

1959

Com cartas de apresentação de Vinicius de Moraes e Alberto Cavalcanti, consegue uma bolsa no IDHEC (Instituto de Altos Estudos Cinematográficos), em Paris. Dirige, ainda na França, a peça de Maria Clara Machado *Pluft, o Fantasminha*.

1961

Retorna a São Paulo diplomado em direção e montagem. Faz assistência de direção Amir Haddad, na peça *Quarto de despejo*, baseado em livro de Carolina Maria de Jesus, com produção de Antônio Abujamra. Coopera com o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) em São Paulo, no grupo de Chico de Assis, participando da montagem da peça *Mutirão em novo sol*, encenada durante o I Congresso dos Trabalhadores Agrícolas e Belo Horizonte.

1962

Muda-se para o Rio de Janeiro. Trabalha como gerente de produção de *Cinco vezes favela*, longa em episódios produzidos pelo CPC da UNE. Deixa o projeto para atuar como diretor de um documentário sobre o Brasil na UNE-Volante. Em Sapé, na Paraíba, durante um protesto pelo assassinato do líder camponês João Pedro Teixeira, conhece a viúva Elizabeth Teixeira. O material documentado não chega a ser montado. Retorna ao Rio e é escolhido para dirigir o segundo longa do CPC. Sugere como tema os poemas *Morte e vida Severina* e *O rio*, de João Cabral de Melo Neto, que recusa a proposta de adaptação. Resolve fazer um filme sobre João Pedro Teixeira.

1963

Enquanto o dinheiro para a produção não sai, cuida de pesquisar o tema e conhecer melhor Elizabeth Teixeira. Ajuda como guia nas filmagens de *Maioria absoluta*, documentário de Leon Hirszman, Em dezembro, há a liberação da verba.

1964

Iniciam-se em Sapé (PB), os preparativos para a filmagem da *Cabra marcado para morrer*. Um conflito entre camponeses e a polícia obriga-o a transferir a filmagem para o Engenho Galiléia, em Pernambuco, onde se organizou a primeira Liga Camponesa no Brasil. Depois de ter filmado pouco mais de uma hora de negativos 35mm, o filme é interrompido pelo golpe militar de 31 de março. O equipamento é apreendido como material subversivo. Coutinho e Elizabeth são os únicos a permanecer em Pernambuco. Coutinho é preso, depois solto, voltando para o Rio. Elizabeth volta para a Paraíba e é presa por quatro meses. Depois, refugia-se no Rio Grande do Norte. A maior parte do negativo, enviado a um laboratório no Rio, é salva. Zelito Viana, À época engenheiro, financia uma pré-montagem do copião. Mais tarde, o copião é guardado por David Neves na casa de seu pai.

1965

Co-roteiriza *A falecida*, de Leon Hirszman.

1966

Participa do longa-metragem *ABC do amor*, coprodução argentina, chilena e brasileira. A parte brasileira seria dirigida por Nelson Pereira dos Santos, mas acaba realizada por Coutinho, que escreve e dirige o episódio *O Pacto*.

1967

Co-roteiriza *Garota de Ipanema*, de Leon Hirszman. Escreve o primeiro tratamento de *Engraçadinha depois dos 30*, da obra de Nelson Rodrigues, que acaba não sendo filmado.

1968

Atua no filme *Câncer*, de Glauber Rocha. Substitui Luiz Carlos Maciel na direção de *O homem que comprou o mundo*, retrabalhando o roteiro em parceria com Armando Costa. Viaja para a Bulgária, onde o filme seria exibido no Festival da Juventude e, a convite, para a Tchecoslováquia, onde assiste à invasão das tropas soviéticas.

1969

Para a Saga Filmes, produtora preocupada em dialogar com o grande público, faz pesquisa sobre o Nordeste: lê o que encontra sobre cangaço, coronelismo, história da região. Viaja pela região do cangaço. Escreve dois argumentos em parceria com Armando com Costa. Um deles resulta no filme *A vingança dos 12*, de Marcos Farias.

1970

Ainda pela Saga, que pretenda realizar quatro filmes na mesma locação e com a mesma equipe, reduzindo custos, dirige *Faustão*. No primeiro dia de filmagem, a equipe, a mesma de *A vingança dos 12*, com salários atrasados, entra em greve. Com dificuldade, o filme é concluído.

1971

A censura pesa e as condições de produção continuam complicadas. Coutinho retorna ao jornalismo como copidesque e, esporadicamente, crítico de cinema no *Caderno B* do *Jornal do Brasil*, onde permanece por quatro anos.

1972

Co-roteiriza, com Antônio Carlos de Brito (Cacaso) e Zelito Viana, *Os condenados*, de Zelito Viana.

1973

Co-roteiriza *Lição de amor*, de Eduardo Escorel.

1975

Ingressa na Rede Globo, onde trabalha no programa *Globo Repórter* até 1984. Atua como redator, editor e diretor. Dos seis programas que dirigiu integralmente, quatro se passam no Nordeste. Retira clandestinamente do laboratório as latas de negativo do *Cabra*. Deposita o material na Cinemateca do MAM com o título *A rosa do campo* (preocupação política).

1976

Dirige *Seis dias de Ouricuri*. O programa, que abordaria a seca em três cidades do Nordeste, acaba concentrando num único local. Dirige *Superstição*.

1977

Dirige *Theodorico*, imperador do sertão.

1979

Dirige *Exu, uma tragédia sertaneja*. É decretada a anistia. Coutinho vai a um festival de cinema em João Pessoa e procura saber notícias de Abraão, um dos filhos de Elizabeth Teixeira. Entra com pedido de financiamento, na Embrafilme, para retomar *Cabra marcado para morrer*.

1980

Dirige *Portinari, o menino de Brodósqui*. Consegue parte do financiamento necessário para a produção de *Cabra*. Com apoio da Cinemateca do MAM (RJ), faz uma cópia em 16mm do material filmado.

1981

Pede a Paulo Gil Soares, diretor do Globo Repórter, duas férias seguidas acumuladas. Nos dois meses seguintes, vai ao Nordeste em busca dos principais integrantes de *Cabra*. Retorna ao Rio para, em seguida, com equipe e equipamentos, rodar a parte principal do filme no Nordeste. A filmagem termina nos últimos dias de férias.

1982/3

Completa, no Rio de Janeiro, as filmagens com os filhos de Elizabeth Teixeira. Conclui o documentário em 16 mm.

1884

Primeira exibição de *Cabra* na Cinemateca do MAM (RJ). Com a ajuda do Banespa, consegue recursos para a ampliação de 16mm para 35mm. O filme faz carreira comercial nacional e internacional, recebendo 12 prêmios em festivais no exterior. Sai do *Globo Repórter*. É responsável pela edição e texto da parte documentária da série *Anarquistas, graças a Deus*, de Walter Avancini, exibida na Rede Globo.

1985

Dirige *Tietê – um rio que pede socorro*, um dos seis episódios da série *Caminhos da Sobrevivência*, coordenada por Washington Novaes e exibida na TV Manchete.

1986

A convite de Claudius Ceccon, é um dos co-fundadores do CECIP (Centro de Criação de Imagem Popular), associação sem fins lucrativos interessada em criar materiais educativos acessíveis a respeito dos direitos e deveres da cidadania.

1987

Com financiamento de um concurso do Ministério da Justiça para vídeos sobre violência, dirige *Santa Maria - duas semanas no morro*.

1988

Roteiriza a série *Noventa anos de cinema – uma aventura brasileira*, de Eduardo Escorel e Roberto Feith, exibida na TV Manchete. É estimulado por Aspásia Camargo, então presidente da FUNARJ, a realizar um longa-metragem sobre a presença do negro na história brasileira, em comemoração ao Centenário da Aboloção. Inicia *O fio da memória*.

1989

Co-dirige, com Sérgio Goldenberg, *Volta Redonda – Memorial da Geve*, média documental realizado para a Diocese de volta Redonda e Piraí.

1990

Dirige *O jogo da dívida*, sobre a dívida externa.

1991

Finaliza *O fio da memória*, co-produzido pelos canais La Sept/Arte (França), TV Espanhola e Channel Four (Inglaterra). A partir da filmagem em um lixão, não utilizada no filme, surge a ideia de *Boca de lixo*.

1992

Dirige *A lei e a vida*, sobre a questão do meio ambiente na nova Constituição Brasileira. Dirige *Boca de lixo*.

1994

Com bolsa da Fundação Vitae, realiza pesquisa para um documentário sobre a ferrovia Madeira-Mamoré. O filme não é realizado. Dirige *os romeiros do Padre Cícero*.

1995

Dirige *Seis histórias*, sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente.

1996

Dirige *Mulheres no front*, sobre a participação da mulher nos movimentos sociais.

1997

Dirige *A casa da cidadania*, sobre o mutirão para a construção de casas em favelas. Realiza para a TVE uma pesquisa de temas para dez programas de TV sobre identidade brasileira. Mesmo não tendo continuidade, a pesquisa dá a Coutinho elementos para concluir que religião era "o grande tema sobre o Brasil". Inicia, a partir da pesquisa da antropóloga Patrícia Guimarães na favela Vila Parque da Cidade, as filmagens de *Santo forte*.

1999

Conclui e lança *Santo forte*. No dia 31 de dezembro, filma, com cinco equipes, o material que resulta no longa *Babilônia 2000*.

2001

Lança *Babilônia 2000*. Dirige *Edifício Master*, a partir de uma ideia de Consuelo Lins.

2002

Lança o longa-metragem *Edifício Master* documentário sobre os habitantes de um grande edifício de Copacabana, RJ, que ganha o Kikito de Ouro de Melhor Documentário no Festival de Gramado e o *Prêmio de Melhor Documentário-Crítica* na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo.

2004

Conclui *Peões*, sobre a trajetória de classe operária do ABC Paulista nas grandes greves, que ganha o Candango de Ouro de Melhor Filme no Festival de Brasília. Consuelo Lins publica, pela editora Zahar, *O documentário de Eduardo Coutinho*.

2005

Filma *O fim e o princípio*, documentário no sertão da Paraíba, que sem premeditações, descobre uma comunidade rural calcada nos princípios da honra, hierarquia e catolicismo popular.

2007

Realiza *Jogo de cena*, documentário feito a partir das histórias de vida de mulheres comuns, encenadas por atrizes como Marília Pera, Andréa Beltrão e Fernanda Torres.

2008-2009

Filma *Moscou*, atualmente em fase de montagem.