



Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ  
Centro de Filosofia e Ciências Humanas - CFCH  
Escola de Comunicação - ECO  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura  
Linha de Tecnologias da Comunicação e Estéticas

***O FIM E O PRINCÍPIO:***  
**O REENCONTRO DE EDUARDO COUTINHO COM O NORDESTE**

**Kamilla Medeiros do Nascimento**

**Rio de Janeiro**  
**2023**

***O FIM E O PRINCÍPIO:***  
**O REENCONTRO DE EDUARDO COUTINHO COM O NORDESTE**

**Kamilla Medeiros do Nascimento**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Consuelo da Luz Lins.

**Rio de Janeiro**

**2023**

## CIP - Catalogação na Publicação

M488f      Medeiros do Nascimento, Kamilla  
              O fim e o princípio: o reencontro de Eduardo  
Coutinho com o Nordeste / Kamilla Medeiros do  
Nascimento. -- Rio de Janeiro, 2023.  
              187 f.

              Orientadora: Consuelo da Luz Lins.  
              Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do  
Rio de Janeiro, Escola da Comunicação, Programa de  
Pós-Graduação em Comunicação, 2023.

              1. Eduardo Coutinho. 2. Cinema brasileiro. 3.  
Documentário. 4. Nordeste. I. da Luz Lins, Consuelo  
, orient. II. Título.



**ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA  
POR KAMILLA MEDEIROS DO NASCIMENTO NA ESCOLA DE COMUNICAÇÃO DA  
UFRJ**

Aos oito dias do mês de março de dois mil e vinte e três, às quatorze horas, por meio de videoconferência, foi apresentada a dissertação de mestrado de Kamilla Medeiros do Nascimento, intitulada: **“O Fim e o Princípio: o reencontro de Eduardo Coutinho com o Nordeste”**, perante a banca examinadora composta por: Consuelo da Luz Lins [orientador(a) e presidente], Cláudia Cardoso Mesquita e Roberta Oliveira Veiga. Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua dissertação:

**X aprovada**          reprovada          aprovada mediante alterações

E, para constar, eu, Thiago Couto, lavrei a presente ata, que segue por mim datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 08 de março de 2023

*Consuelo Lins*

\_\_\_\_\_  
Consuelo da Luz Lins [orientador(a) e presidente]

*Cláudia C Mesquita*

\_\_\_\_\_  
Cláudia Cardoso Mesquita [examinador(a)]

*Roberta Veiga*

\_\_\_\_\_  
Roberta Oliveira Veiga [examinador(a)]

*Kamilla Medeiros*

\_\_\_\_\_  
Kamilla Medeiros do Nascimento [candidato(a)]

*Ao meu amigo Coutinho.  
Aquele que só conheci por filmes  
e histórias que me contaram.*

## AGRADECIMENTOS

À mainha e painho, Francisca e Carlinhos, minha irmã Denise, minha avó Marizete, minhas tias e aos meus amores Piaba, Duque e Tubarão. Estou aqui graças a vocês.

A Eduardo Coutinho que, mesmo sem tê-lo conhecido, levou-me a lugares que nunca imaginei poder estar e a conhecer quem eu não conheceria de outra forma senão com ele.

À Consuelo Lins, minha orientadora, pela paciência e inspiração sem fim, por ter abraçado a ideia da pesquisa desde o começo. Meu mais afetuoso agradecimento.

À banca examinadora, Cláudia Mesquita, Mariana Baltar e Roberta Veiga, pela confiança no rumo da pesquisa. Sempre será uma honra ouvi-las.

A Pedro Emílio (por ter me emprestado o livro “laranjinha” do Coutinho e depois me dá-lo de presente), Mariana Campos, Christiane Pereira, Caio Lívio, Dávila Maria, Tiago Pedro, Caio Ramos e George Ulysses pela amizade sincera em tempos tão tumultuosos.

À Rosa e toda a família Batista (José, Dona Maria, Seu Geraldo), Lize, Antônia, Rita, Zequinha, filhos de Vermelha, Elizabeth Teixeira, Maria José Teixeira, Juliana Elizabeth Teixeira, Anna Rachel de Arruda, Anatilde Targino de Arruda, Lilian Andreia, Marta Cristina Teixeira (mãe e filha), Marinês Altina Teixeira, Iranice Muniz, Alane Lima, Lúcia Guerra, Ayala Rocha e Thamara Duarte pelo meu reencontro com a Paraíba junto ao Coutinho.

A Carlos Alberto Mattos, Rosane Nicolau, Pedro Coutinho e família, João Moreira Salles, Jacques Cheuiche, Liana Maria Aureliano, Maria Hirszman, Eduardo Escorel, Anita Leandro, Mauricio Lissovsky (*in memoriam*), Henrique Antoun, Hernani Heffner, João de Lima Gomes, Fábio Andrade, Raquel Zangrandi, Cristiana Grumbach, Beth Formaggini, Durval Muniz Albuquerque Jr, Zelito Viana, Vladimir Carvalho e Milton Ohata por todo apoio e inspiração nestes últimos anos.

À Luana Bulcão, Roni Filgueiras, Mariana Costa, Bruno Fabri, Augusto Bozz, Sayd Mansur, Pedro Félix, Nicholas Andueza, Caio Bortolotti, Annádia Brito, Lucas Murari, Fátima Tomaz e Filippo Pitanga pela parceria durante os dois anos de mestrado na ECO-PÓS.

À Carolina Oliveira, Lívia Cabrera, Karla Holanda, Patrícia Machado, Luíza Alvim, Marcelo Ribeiro e Eduardo Valente pelas trocas e admiração dentro da Socine.

A Thiago Couto, Jorgina da Silva Costa e toda coordenação da ECO-PÓS pelo apoio durante a pandemia, certamente, não poderia deixar de agradecê-los.

À CAPES por ter proporcionado a minha bolsa de mestrado. Viva a Educação pública!

A quem mais ler isto: pela companhia, carinho, paciência e alguns puxões de orelha, meu muito obrigada. Espero que a leitura seja como um passeio por Araçás. *Boa viagem.*

*Eu acredito que eu acredito que é preciso acreditar em quem acredita no mundo.*

**Eduardo Coutinho<sup>1</sup>**

---

<sup>1</sup> Trecho da entrevista concedida em 2003 a Claudio M. Valentinetti para *O cinema segundo Eduardo Coutinho* (ver referências bibliográficas).

## RESUMO

Entre junho e agosto de 2004, Eduardo Coutinho (1933-2014) viaja até os confins da Paraíba para reencontrar a região que deu origem à sua vida como documentarista. Cansado de filmar nos grandes centros urbanos e com pesquisa de personagens, queria voltar para o interior rural e reencontrar aqueles que julgava serem os melhores contadores de histórias: homens e mulheres, trabalhadores do campo, moradores de pequenos povoados no nordeste brasileiro. Foi então que partiu em busca do sertão sem saber se ainda haveria algum resquício do que ele encontrou quando lá esteve em 1962 pela primeira vez. Esta pesquisa apresenta o contexto desses encontros com o Nordeste a partir do filme *O fim e o princípio* (2005), entrecruzando o seu processo de realização com a análise fílmica das cenas e dos elementos presentes no método do cineasta.

Palavras-chave: Eduardo Coutinho, Cinema brasileiro, Documentário brasileiro, Nordeste, O fim e o princípio.

## **ABSTRACT**

The end and the beginning: Eduardo Coutinho's reunion with the Northeast.

Between June and August 2004, Eduardo Coutinho (1933-2014) traveled to the confines of Paraíba to rediscover the region that gave rise to his life as a documentary filmmaker. Tired of filming in large urban centers and researching characters, he wanted to go back to the rural interior and find those he thought were the best storytellers: men and women, field workers, residents of small villages in northeastern Brazil. It was then that he left in search of the sertão without knowing if there would still be any remnants of what he found when he was there in 1962 for the first time. This research presents the context of these encounters with the Northeast from the film *The end and the beginning* (2005), intertwining its production process with the film analysis of the scenes and elements present in the filmmaker's method.

Eduardo Coutinho, Brazilian cinema, Brazilian documentary, Northeast, *The end and the beginning*.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Araçás, São João do Rio do Peixe, Paraíba, 5 de junho de 2022.	13
Figura 2: Divulgação do debate sobre O fim e o princípio (2005).	17
Figura 3: Debate sobre O fim e o princípio (2005).	18
Figura 4: Rosa em Araçás no dia da minha visita.	21
Figura 5: Capa do livro Sete faces de Eduardo Coutinho.	22
Figura 6: Dedicatória de Cristiana Grumbach para Rosa no livro Morte e vida severina.	24
Figura 7: Mosaico de diversas cenas de Aruanda (1959), de Linduarte Noronha; et al.	30
Figura 8: Mosaico de cenas de Cabra marcado para morrer (1964), O pacto (1966), O homem que comprou o mundo (1968) e Faustão (1970).	32
Figura 9: Díptico de Seis dias de Ouricuri (1976), primeiro documentário de Eduardo Coutinho.	35
Figura 10: Mosaico de cenas de Superstição (1976), O pistoleiro de Serra Talhada (1977), Theodorico, o imperador do sertão (1978) e Exu, uma tragédia sertaneja (1979).	36
Figura 11: Díptico de Theodorico, o imperador do sertão (1978).	37
Figura 12: Díptico de Cabra marcado para morrer (1964-84).	38
Figura 13: Mosaico de cenas de Santa Marta – duas semanas no morro (1987), Volta Redonda – memorial da greve (1989), O fio da memória (1988-1991) e Boca de lixo (1992).	39
Figura 14: Díptico de Os romeiros do Padre Cícero (1994).	40
Figura 15: Díptico de Mulheres no Front (1996).	41
Figura 16: Díptico de Santo forte (1999).	42
Figura 17: Díptico de Peões (2004).	45
Figura 18: Díptico de Cabra marcado para morrer (1964-84).	55
Figura 19: Pilão.	57
Figura 20: Cadeiras de Rita e Zequinha.	58
Figura 21: Mosaico de Leocádio na janela em O fim e o princípio (2005).	61
Figura 22: Díptico de Maria Borges e Nato em O fim e o princípio (2005).	63
Figura 23: Díptico de Dona Maria Rezadeira em Superstição (1976).	64
Figura 24: Díptico de Chico Moisés em O fim e o princípio (2005).	65
Figura 25: Mosaico de cenas de O fim e o princípio que mostram a presença da TV, rádio e literatura, escrita.	67
Figura 26: O cavalo e a parabólica em O fim e o princípio (2005).	68
Figura 27: Mosaico de cartelas com títulos de filmes de Eduardo Coutinho.	71
Figura 28: Díptico Assis de O fim e o princípio e Geraldo de Peões.	73
Figura 29: Mosaico da sequência final de Santo forte (1999).	75
Figura 30: Díptico Dona Lídia Santo forte (1999).	76
Figura 31: Homem sertanejo e o seu celular.	78
Figura 32: Rosa na casa da família Amador enquanto me mostrava o lugar onde Dona Lica estava sentada quando foi filmada.	79
Figura 33: Rosa, a mediadora do filme junto à sua família.	80
Figura 34: Zefinha, Mariquinha e Assis.	81
Figura 35: Rita, Zequinha e Leocádio.	82
Figura 36: Vigário, Antônia e Maria Borges.	83
Figura 37: Família Amador, Zeca, Lica e Lica.	84
Figura 38: Dôra, Vermelha e Nato.	85
Figura 39: Neném Grande, Zé de Sousa e Chico Moisés.	86
Figura 40: Díptico de cenas iniciais do filme.	89
Figura 41: Díptico de cenas iniciais do filme.	91
Figura 42: Díptico de cenas da chegada em Araçás.	92
Figura 43: Apresentações na casa de Rosa.	93
Figura 44: Mosaico de cenas de diversos filmes de Eduardo Coutinho.	94
Figura 45: Díptico de Rosa com a família e quadro Operários de Tarsila do Amaral.	95
Figura 46: Díptico de Coutinho e Rosa.	97
Figura 47: Díptico de Cristiana Grumbach e Rosa.	98
Figura 48: Rosa e Dona Zefinha.	99
Figura 49: Cena de Seis dias de Ouricuri (1976).	100

Figura 50: Cena de Dona Roza e Rosa.	101
Figura 51: Cena de Coutinho e Rosa.	102
Figura 52: Cena de José e Rosa.	103
Figura 53: Díptico de Rosa desenhando o mapa de Araçás.	105
Figura 54: Rosa em sua motocicleta.	107
Figura 55: Díptico da sequência da preparação do almoço.	108
Figura 56: Mosaico de Dona Zefinha fiando algodão.	110
Figura 57: Mosaico de Rosa entrando na casa de Mariquinha.	111
Figura 58: Mosaico de Rosa entrando na casa de Mariquinha.	112
Figura 59: Mariquinha surge das sombras como uma “visagem”.	113
Figura 60: Mariquinha e Rosa.	115
Figura 61: Mariquinha e Rosa.	116
Figura 62: Díptico de Mariquinha.	117
Figura 63: Mosaico da sequência do primeiro contato entre Mariquinha e Eduardo Coutinho.	118
Figura 64: Mariquinha.	119
Figura 65: Mosaico de cenas Mariquinha.	120
Figura 66: Mariquinha toca em Coutinho.	121
Figura 67: Mariquinha e Coutinho.	123
Figura 68: O retrato de Coutinho e Mariquinha ao lado do retrato de família.	123
Figura 69: Mosaico Assis e Rosa..	124
Figura 70: Mosaico de cenas de filmes. O país de São Saruê (1971), Vidas Secas (1963), Aruanda (1959) e Cabra marcado para morrer (1964-84).	125
Figura 71: Mosaico de cenas da procissão.	126
Figura 72: Mosaico de Rita, Zequinha e Rosa.	127
Figura 73: Díptico de Rita e Zequinha.	131
Figura 74: Mosaico de Geraldo e a boiada.	132
Figura 75: Mosaico de Vermelha.	133
Figura 76: Vermelha era como Dona Francisca Geralda de Abreu era conhecida em Araçás.	134
Figura 77: Mosaico da sombra da árvore.	136
Figura 78: Mosaico de Leocádio.	137
Figura 79 : Mosaico de cenas da chegada da equipe na casa de Leocádio.	138
Figura 80: Díptico de Leocádio.	139
Figura 81: Díptico de Elizabeth Teixeira e Cida recebem Coutinho à soleira da janela.	141
Figura 82: Mosaico de cenas da despedida de Leocádio.	143
Figura 83: Mosaico do carro de som.	145
Figura 84: Mosaico de Lice.	146
Figura 85: Díptico de Lice e Rosa.	147
Figura 86: Mosaico de Coutinho, Rosa e Lice ao se reunirem para começar a conversa.	149
Figura 87: Mosaico das colagens nas paredes da casa de Lice em 2022.	151
Figura 88: Mosaico de Lice em 2022.	154
Figura 89: Díptico de Zeca Amador.	155
Figura 90: A cadeira onde Coutinho talvez tenha sentado.	157
Figura 91: Mosaico de Antônia. As demais fotos são da nossa visita em 2022.	158
Figura 92: Mosaico de Rosa chegando na casa de Vigário e Antônia.	159
Figura 93: Díptico de Vigário.	161
Figura 94: Mosaico de Antônia e Vigário. Ela, enfim, vai até onde estavam conversando.	162
Figura 95: Mosaico com cenas de Antônia, Rosa e Coutinho na despedida do filme.	164
Figura 96: Mosaico de Antônia em sua despedida do filme.	165
Figura 97: Díptico de Theodorico, o imperador do sertão (1978), do Globo Repórter.	166
Figura 98: Mosaico da cerca da casa da família Amador.	167
Figura 99: Cartela com o título do filme.	168
Figura 100: Mosaico de fotos com a família Batista em Araçás.	169
Figura 101: Cena de Dona Maria, Rosa e família comem a sobremesa após o almoço em família.	170
Figura 102: Mosaico com frames da última sequência pós almoço.	171
Figura 103: Mosaico da despedida de Assis.	174

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> - Quando tudo principia	<b>13</b>
Um fiapo de história: o percurso da pesquisa	<b>14</b>
Viagem à Araçás: o retorno ao local do “crime” quase 20 anos depois	<b>20</b>
<b>Capítulo I</b> - Nordeste é uma ficção	<b>24</b>
Encontro marcado para a vida toda: Eduardo Coutinho e suas viagens pelo Nordeste	<b>25</b>
A velha e o pilão: uma ideia fixa de Nordeste	<b>47</b>
<b>Capítulo II</b> - As palavras	<b>58</b>
Narrador de narrações: a fábula encontrada longe da cidade grande	<b>59</b>
O mapa e a chave da prisão: o método <i>coutiniano</i> desafiado?	<b>69</b>
<b>Capítulo III</b> - Réquiem sertanejo: portas e janelas se abrem para a prosa	<b>79</b>
Na soleira da casa de Rosa	<b>80</b>
Mariquinha	<b>111</b>
Assis	<b>124</b>
Rita e Zequinha	<b>127</b>
Vermelha	<b>133</b>
Leocádio	<b>137</b>
Lice	<b>146</b>
Antônia	<b>158</b>
<b>Considerações finais</b> - A história continua	<b>168</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>175</b>
Anexo A - Lista de personagens	<b>179</b>
Anexo B - Fotos dos bastidores	<b>180</b>
Anexo C - Filmografia completa	<b>186</b>

## INTRODUÇÃO

*Quando tudo principia*



Figura 1: Araçás, São João do Rio do Peixe, Paraíba, 5 de junho de 2022.

## Um fiapo de história: o percurso da pesquisa

Voltemos um pouco no tempo. Fortaleza, início de 2018. Durante uma semana de aulas sobre documentário brasileiro ministradas pela cineasta carioca Beth Formaggini, tive um encontro implacável com o que viria a ser meu tema de pesquisa ao escutar em sala de aula que, para Eduardo Coutinho<sup>2</sup>, quando o acaso aparece no filme, ele vira destino. "Se você trabalha bem, o acaso trabalha a seu favor", parafraseando aqui a Beth, que, por sua vez, parafraseia o Coutinho. Desde então fui colecionando pequenos acasos que hoje ecoam no que me dedico a pesquisar. Eis que em março de 2019 uma dessas sincronicidades irrompe em pleno carnaval. Há quem tivesse viajado, quem pulasse nas ruas e quem ficasse em casa como eu. Ironicamente, exato um ano depois, estaríamos em quarentena. Mainha tinha voltado de viagem da Paraíba naquela semana trazendo consigo minha avó. Estávamos reunidas, muita chuva e ventilador ligado porque estava muito, mas muito quente. Era fim de tarde e achei por bem ficar conversando e tomando café com bolachas – sim, ser brasileira é essa contradição mesmo. Decidi, então, fazer uma sessão de cineclube improvisada e soltei: "Vó, vou mostrar aquele filme pra senhora! Aquele da Elizabeth Teixeira. Mainha, venha ver também!." Era *Cabra marcado para morrer*<sup>3</sup>. Ficamos ali. Assistindo. Envolvidas. O sol se virou para o outro lado e a nossa sala escureceu, tal qual a de cinema. Só a luz da tela pequena brilhava naquele fim de sábado crepuscular. As caixinhas de som fizeram o seu trabalho e aquelas vozes do passado preencheram a nossa casa. Foi por volta de 22 minutos de filme que minha avó apontou o dedo para aquela imagem na nossa frente e disse que reconhecia um dos doze filhos de Elizabeth, o Abraão. Contou-me que ele foi seu vizinho – moravam quase na mesma rua – no início da década de 1980 lá em Patos, nossa cidade natal no sertão da Paraíba. Ali perto da rua do beco, ela disse. Algumas tias minhas brincaram com os netos de Elizabeth e João Pedro, os filhos de Abraão. Mainha disse que por ser a filha mais velha, já mocinha, não brincava mais com os pequenos. Não era de se estranhar a lembrança: além de tudo isso, Abraão era jornalista na cidade e, entre os mais antigos, muitos se recordam de sua personalidade forte. Foram muitas as pausas no filme, aqui e acolá mais lembranças daquela época iam sendo ditas, histórias que os filmes não contam. Numa delas, minha avó enfatizou

---

<sup>2</sup> Cineasta brasileiro nascido a 11 de maio de 1933 em São Paulo e radicado no Rio de Janeiro, onde viveu até morrer em 02 de fevereiro de 2014.

<sup>3</sup> Longa-metragem documentário dirigido por Eduardo Coutinho, iniciado em 1964, interrompido pela ditadura civil-militar e somente finalizado em 1984 com o início da reabertura política no país. O enredo tem como ponto de partida o assassinato do líder camponês paraibano, João Pedro Teixeira, em 2 de abril de 1962. A equipe do filme encontra a viúva, Elizabeth Teixeira e seus filhos e filhas, para tentar contar a história da luta camponesa contra o latifúndio e a perseguição da ditadura.

bem a relação com o *Cabra*: o assassinato de Margarida Maria Alves, em 1983, símbolo da luta das mulheres no movimento camponês e presidente do Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Alagoa Grande, também na Paraíba. Mais uma que fora marcada para morrer pelos interesses latifundiários da região. Naquele fim de tarde, o acaso virou destino. Mesmo de forma indireta, puxando um fiapinho de uma tapeçaria muito maior, senti-me próxima das vidas de Elizabeth e de Coutinho, senti-me mais próxima do Cinema também. A própria Elizabeth, em um trecho do livro de memórias organizado por Ayala Rocha<sup>4</sup>, diz o seguinte:

“(...) Por coincidência, nesses mesmos dias, Eduardo Coutinho procurou o jornalista João Manoel de Carvalho para ter notícias minhas. Com a anistia, estava querendo dar continuidade ao filme que havia sido interrompido, como sabemos, em 1964, com o golpe militar. Com o endereço fornecido pelo João Manoel, o Eduardo seguiu imediatamente para Patos, para conversar com Abraão. Em Patos, encontrou o Abraão e o Carlos, em preparativos para irem para São Rafael, ao meu encontro. Coutinho decidiu chegar junto com os meus filhos.” (TEIXEIRA apud ROCHA, 2016: 203).

No primeiro terço do filme, Coutinho narra esse encontro inesperado entre eles, após longos 17 anos. Noutro livro de memórias<sup>5</sup>, esse organizado por professoras da UnB e UFPB, Lourdes Bandeira, Neide Miele e Rosa Godoy, Elizabeth diz que pouco tempo depois, em 3 de março de 1981, mudou-se para Patos e por lá ficou até 1985. Minha família foi vizinha deles a partir de 1982/83. É extremamente provável e comovente que minha avó, meu avô, mainha e minhas cinco tias tenham cruzado o caminho de Elizabeth. Ainda em 2019, lanço-me ao desafio de tentar pela primeira vez a seleção de mestrado da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Naquela mesma época, concomitantemente, baseei-me numa experiência cineclubista, e a partir dela tive a oportunidade de organizar uma mostra de filmes e debates sob essa mesma temática dos acasos. Ambos, mostra e projeto, possuíam o mesmo título: *Acasos, memórias & destinos no documentário brasileiro: um encontro entre Eduardo Coutinho e João Moreira Salles*, sendo este último um reflexo do que consegui apurar das discussões após os filmes. Pude exercitar uma espécie de método prático para testar se minha hipótese ainda incipiente teria fôlego acadêmico. Pois bem, o projeto incitava o acaso como fio condutor do que se pretendia investigar a partir de dois documentários brasileiros: *O fim e o princípio* (2005) de Eduardo Coutinho e *No Intenso Agora* (2017) de João Moreira Salles. Filmes que traçam caminhos

---

<sup>4</sup> Advogada, cofundadora ao lado de Vanderley Caixe do Centro de Defesa dos Direitos Humanos - Assessoria e Educação Popular em 1981, em João Pessoa. Teve papel decisivo no trabalho com mulheres camponesas e, nesse processo, ouvindo durante meses Elizabeth, nasceu o livro *Elizabeth Teixeira: mulher da terra*, tendo a sua primeira edição lançada em 2009.

<sup>5</sup> O livro *Eu marcharei na tua luta! A vida de Elizabeth Teixeira* foi publicado em 1997, sendo gestado desde 1985, após um encontro comemorativo do Dia Internacional da Mulher, com a presença de Elizabeth.

diferentes, o primeiro pelo encontro na entrevista e o segundo pelo encontro com os arquivos de família. Estava interessada em entender quais poderiam ser as pontes de acesso para o acaso encontradas nos documentários ou quais os acasos por trás das câmeras e microfones que não vemos na montagem cinematográfica. Essas são algumas questões que eu apontava no meu primeiro projeto, como uma espécie de convite aos caminhos do risco do real (COMOLLI, 2008), do controle, do real inesperado na linguagem do documentário. O meu objetivo até aquele momento se concentrava, talvez ingenuamente, em investigar, desconfiar e fabular o real em cena e em seus arquivos através do acaso. No entanto, eu já estava preocupada em não cometer o deslize de cair no interesse voyeurista dos segredos dos filmes, como alertam Cláudia Mesquita e Leandro Saraiva (2013), e de tampouco, esgotar os sentidos possíveis de interpretações do acaso. Também estava levando em conta o que Cezar Migliorin (2010) dizia sobre o documentário ser um lugar de indefinição, então, no caso do meu antigo projeto, seria mais interessante pensar sobre os acessos às histórias dos processos, muitas vezes invisíveis ao espectador. Historicizar os processos criativos pelas entrevistas, não meramente ilustrar a pesquisa com elas em algum anexo. Incorporá-las à uma espécie de metalinguagem em respeito aos encontros dos filmes a serem analisados. Assim, havia dois objetivos marcados: o do ensaio a partir do encontro com as imagens e o da entrevista com o realizador, no caso, com João Moreira Salles, no sentido de ter acesso ao processo ou da memória desse processo de feitura de um filme. Em outras palavras, a hipótese era de que havia duas camadas a serem reviradas nesse tecido fílmico. A primeira, a do acaso aparente ao espectador em quadro, aquele que pelo encontro com as imagens produz sentidos possíveis de interpretações. A segunda, e mais interessante, é de que os acasos também operam na feitura do processo, e não somente no que se refere às gravações e à dispensa de pesquisa e roteiro, sobretudo, nas escolhas da montagem, seja nas entrevistas ou materiais de arquivo. Interessava, pois, a busca, a memória sobre o acaso. Tentar de alguma forma, ainda que fugidia, voltar através da entrevista “ao momento” do inesperado ou fracassar nisso.

E de fato, ironicamente, o projeto submetido à seleção de 2019 amargou o fracasso de não ser selecionado. Porém, e não por acaso, no início de 2020, fomos surpreendidos com a pandemia de Covid-19, o que me proporcionou, bem ou mal, uma revisão das expectativas sobre o futuro da pesquisa e das possibilidades de dar continuidade aos meus estudos na pós-graduação. Talvez, se eu tivesse logrado ser selecionada naquele momento, a pesquisa teria sofrido de forma ainda mais drástica. Bom, dando seguimento ao percurso pelo qual o meu interesse pelo acaso na pesquisa se desenvolveu. De forma similar ao que já tinha sido feito para o primeiro projeto, resolvi, mais uma vez, testar um novo caminho, uma nova

hipótese para aquele que seria meu novo projeto de pesquisa a partir da curadoria cineclubista. Saltando um pouco no tempo, entre junho e agosto de 2020, em plena pandemia, dedico-me a organizar uma mostra intitulada *Fabulações no Real*, com oito sessões virtuais, distribuídas entre os meses de setembro a dezembro daquele ano. Houve, assim, a abertura para convidar pesquisadores e cineastas de todo Brasil para debater os filmes que eu imaginava até então estarem no meu corpus de pesquisa. Foram debatidos doze filmes brasileiros lançados entre 2020 e 1974, longas e curtas-metragens: *Partida* (2020) de Caco Ciocler; *Lembro Mais dos Corvos* (2018) de Gustavo Vinagre; *Ruim é ter que trabalhar* (2015), *Aluguel: o filme* (2015) e *Filme de domingo* (2020) de Lincoln Péricles; *A falta que me faz* (2009) de Marília Rocha; *Girimunho* (2012) de Clarissa Campolina; *O fim e o princípio* (2005) de Eduardo Coutinho; *Pajeú* (2020) e *Retratos de uma paisagem* (2012) de Pedro Diógenes; *O Fim do sem Fim* (2001) de Cao Guimarães, Beto Magalhães e Lucas Bambozzi; e *Iracema, uma transa amazônica* (1974) de Jorge Bodanzky e Orlando Senna.



Figura 2: Divulgação do debate sobre *O fim e o princípio* (2005).

O próprio processo de curadoria e de reflexão pelos debates trata de evidenciar e questionar o que cada filme traz em si mesmo e em comparação aos outros. Tentei ali, portanto, uma espécie de constelação fílmica como indica o método desenvolvido pela pesquisadora Mariana Souto. De pronto, tal organização do material, mesmo disposto em sessões de debates intercaladas, seria interessante para pensarmos sobre as possibilidades interpretativas pelo contato entre filmes reunidos por um critério que escapa à mera comparação usual, tal qual a relação que se estabelece num encontro com uma personagem, o processo de “conversa” e “troca” com os filmes é tão importante quanto o resultado das análises (SOUTO, 2020). O próprio processo de curadoria e de reflexão pelos debates trata de evidenciar e questionar o que cada filme traz em si mesmo e em comparação aos outros.

Naquele momento, quis apostar no potencial que o debate levantaria, por isso das participações nas conversas, podemos destacar as falas de Jacques Cheuiche, Cláudia Mesquita, Carlos Alberto Mattos, Cao Guimarães e Consuelo Lins, convidadas e convidados que foram importantes para o amadurecimento do que viria a ser a minha pesquisa atual. Na imagem a seguir, uma captura de tela da transmissão do debate<sup>6</sup> sobre *O fim e o princípio*, temos de cima para baixo: Jacques Cheuiche<sup>7</sup>, esta pesquisadora, Cláudia Mesquita<sup>8</sup> e Carlos Alberto Mattos<sup>9</sup>. Ao centro, uma foto still das gravações, provavelmente no momento da visita de Mariquinha; nela, de costas ao lado da porta, podemos ver Rosa, mediadora do documentário e moradora da região.

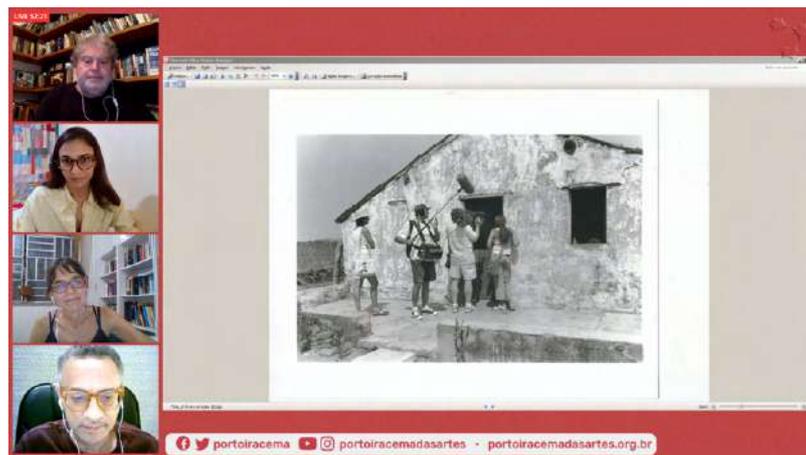


Figura 3: Debate sobre *O fim e o princípio* (2005).

Cheuiche, diretor de fotografia dos filmes da segunda fase da obra de Coutinho, disse-nos o seguinte ao vivo, reforçando mais o meu interesse:

Eu acho que *O fim e o princípio* é o filme que mais chegou perto da identidade dele, sabe? Da identidade interior. Ele tem uma vida no Nordeste. Todos os trabalhos, o casamento, o filme melhor... Cabra [Marcado para Morrer]... Ele usou o Nordeste como locação na maioria dos trabalhos. Então quando a gente voltou pra Araçás, a gente entrou numa zona de conforto. (...) Pra mim é o melhor filme que eu fiz com ele, com certeza. Hoje eu sei. (CHEUICHE apud MEDEIROS, 2022, p. 224).

<sup>6</sup> Debate na íntegra no canal do YouTube da Escola Porto Iracema das Artes, de Fortaleza. Disponível em: <[https://youtu.be/KV78pzB\\_4JM](https://youtu.be/KV78pzB_4JM)>. Acesso em: 20 de jul. 2022.

<sup>7</sup> Diretor de fotografia de vários longas-metragens de Eduardo Coutinho referentes à última fase da obra do cineasta. Uma parceria de quase 15 anos desde *Babilônia 2000* (2000) e até *Últimas Conversas* (2015).

<sup>8</sup> Pesquisadora em cinema e professora do Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais. Em 2008, publicou o livro *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*, em coautoria com Consuelo Lins.

<sup>9</sup> Crítico e curador de cinema, lançou em 2018 o livro *Sete faces de Eduardo Coutinho* e em 2019, a exposição *Ocupação Coutinho* no Itaú Cultural, em São Paulo, e em 2020 no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro.

Após a conversa, de novo o acaso. Descobri que Rosa havia assistido ao debate e que nos deixou um recado atencioso nos comentários do debate<sup>10</sup> que ficou gravado no YouTube. Segue um trecho do que ela escreveu:

(...) Estou feliz em rever o Jacques colocando cada detalhe do decorrer da produção do filme, parece até que estou vivendo aquele momento agora. Foi único em poder participar e contribuir com esse momento. Apesar de não entender sobre o assunto, estabeleceu-se uma certa sintonia comigo e a equipe em especial de Coutinho. É interessante tudo o que Jacques fala, a relação do Coutinho e a Mariquinha foi forte, no dia da despedida ela chorou e ele demonstrou uma certa tristeza, ela ficou com aquela foto com ele e tinha muita satisfação em falar às pessoas sobre ele. (...) O Coutinho com aquele jeito de se aproximar das pessoas, de ouvir, falar, demonstrando simplicidade no vestir, enfim ... conquistou a todos. Coutinho estabeleceu uma certa amizade comigo e os personagens, pois sempre em final e início de ano sempre ligava para desejar feliz natal e ano novo, pra mim, minha família e os demais da comunidade. Ele sempre perguntava por cada um. Quem morreu, quem tava vivo. (...)

Situações luminosas como essa me levam a pensar o cineclube como uma espécie de laboratório, onde podemos fazer as nossas experiências com os objetos de estudo. Pude observar, mais uma vez, o protagonismo da fabulação e do acaso nos processos criativos das obras preteridas, especialmente, quando se tocava no nome de Eduardo Coutinho. Em 2021, a pesquisa ganha novos recortes graças ao exercício de curadoria, cujas reflexões me ajudaram a redefinir a problemática da pesquisa. De partida, o projeto foi intitulado de *Fabulações e Acasos no Nordeste - o documentário brasileiro viaja para o sertão*. A proposta seria continuar com dois filmes que eu já tinha levado ao debate pelo cineclube, que seriam *O fim do sem fim* (2001) e *O fim e o princípio* (2005), adicionando mais dois filmes, o *Sertão de acrílico azul piscina* (2004) e *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009) ambos dirigidos por Karim Aïnouz e Marcelo Gomes. A diferença entre eles está na origem de seus realizadores, a primeira dupla de filmes de autoria de pessoas de fora do Nordeste e a segunda dupla de filmes assinada por dois nordestinos. De forma geral, são histórias centradas em deslocamentos, em conversas, em encontros e em observações do cotidiano e das histórias de vida de pessoas comuns, tendo como locação, em especial, o sertão nordestino, no qual encontramos personagens carismáticas, paisagens rústicas e poéticas que estampam as narrativas dessas viagens cinematográficas. O objetivo geral era o de atualizar tais questões do real, do acaso e da fabulação no documentário brasileiro contemporâneo sobre o Nordeste.

---

<sup>10</sup> Ibid.

## Viagem à Araçás: o retorno ao local do “crime” quase 20 anos depois<sup>11</sup>

Chegamos a 2022 e a pesquisa novamente se transformou. O recorte visava dar os contornos da relação de Eduardo Coutinho e o Nordeste, tendo em *O fim e o princípio* (2005) a chance de analisar como esse processo se deu até aquele momento. A escolha foi completamente intencional, mas, ao mesmo tempo, uma aposta. Por todo apreço já disposto através dos relatos feitos nas linhas passadas, compreendi que ficar apenas com a obra de Eduardo Coutinho já seria de grande valia para o exercício da pesquisa de mestrado. Nestes últimos quatro anos, encontramos-nos em um contexto político tremendamente sufocante para quem exerce o trabalho e a vontade de acreditar na educação e na pesquisa no nosso país, com cortes vertiginosos das verbas nas agências de fomento e com perseguições de cunho ideológico - estupidamente antidemocráticas - mas, ainda assim, e sobretudo por isso, precisamos fazer frente ao absurdo que nos assombra. Portanto, iniciar o trabalho por essas páginas que narram o percurso de uma pesquisa e os contextos pelos quais ela atravessou, parece-me bastante pertinente. A partir disso, será possível localizar os pontos de interesse da minha pesquisa de outrora e a de agora.

Passados tantos meses desde aquela pequena interação no comentário que a Rosa, a já referida personagem de *O fim e o princípio*, deixou no debate gravado no YouTube, enfim entrei em contato com ela em maio de 2022. Eu sabia que ir até Araçás, na Paraíba, onde o filme havia sido gravado não era algo impossível, bastava pegar um ônibus e descer. Protelei o tanto que pude por conta da pandemia de Covid-19, mas a pesquisa já não podia mais esperar. Por telefone combinamos a minha ida. Nesse meio tempo, descobri que não havia ônibus todos os dias saindo de Fortaleza com destino direto a São João do Rio do Peixe. Eu tinha apenas o final de semana para a minha aventura dar certo, então, foi tudo muito rápido, do momento em que ela topou me receber até o desembarque na rodoviária. Sendo assim, precisei descer na cidade vizinha, Cajazeiras, e de lá pegar uma carona com a própria Rosa e seu irmão, José, que, gentilmente, foram me buscar. A graça é que não fui reconhecida de imediato porque além da máscara tampando o rosto, o cabelo estava curtíssimo. Rosa lembrava da minha versão de cabelos compridos da época em que ela assistiu a conversa que tive com Jacques, Cláudia e Carlinhos. Cerca de 30 minutos depois, eu devia estar fazendo o mesmo trajeto que a equipe do filme deve ter feito para entrar na cidade. Ainda no carro,

---

<sup>11</sup> Era costureiro Eduardo Coutinho comentar que não voltava ao “local do crime”, ou seja, ao local onde havia gravado algum filme e, por consequência, quase nunca tomava iniciativa de reencontrar as suas personagens, com raríssimas exceções como veremos no decorrer deste trabalho (MEDEIROS, 2022, p. 228).

olhando a estrada pela janela, senti o turbilhão de emoções que estava represado desde que iniciei o mestrado. Estava ali em campo fazendo o meu próprio *road movie* só que acadêmico e um tanto afetivo. No caminho até a casa de Rosa, quase deu pra escutar a voz do Coutinho ecoando sua narração inicial: “Viemos à Paraíba para tentar fazer em quatro semanas um filme sem nenhum tipo de pesquisa prévia. Nenhum tema em particular, nenhuma locação em particular. Queremos achar uma comunidade rural de que a gente goste, que nos aceite (...)”.



Figura 4: Rosa em Araçás no dia da minha visita.

Sem qualquer consciência disso, fui avisada por ela de que cheguei mais ou menos na mesma época que o pessoal do filme de 2004, praticamente, 18 anos depois. Como cheguei muito cedo à minha primeira parada em São João do Rio do Peixe, tirei algumas horas de sono na casa de Rosa. Era 5 de junho, um domingo de sol após uma noite de chuva. O dia amanheceu e ela já tinha planejado tudo, disse quem ainda estava vivo e, para o meu espanto, era mais do que eu imaginava: o casal Rita e Zequinha, Lice, a última dos três irmãos Amador e Antônia, viúva de Vigário. Logo cedo seguimos para Araçás, uns 20 minutos até lá de carro. O que seria só mais um domingo em família, para mim foi especial. Tentava lembrar das sequências e dos planos na minha cabeça enquanto o carro avançava na estrada de terra, quando José me avisa que estávamos chegando na casa de seus pais, Maria e Geraldo, que também estão no filme. Como veremos mais adiante no capítulo das análises, a cena da van fazendo a curva e Coutinho dizendo que não tinha telefonado avisando da visita, saltou na lembrança. Tenho a plena consciência de que só no ato da escrita desta dissertação pude compreender que passei por um processo de semelhante abertura processual na pesquisa em comparação com a liberdade. Apesar de inicialmente o objetivo apontar para a relação entre o cineasta e a região Nordeste, é verdadeiro afirmar que somente após passados meses depois da viagem de campo, pude encontrar o caminho aberto para a escrita. Limitações à parte, essa

deambulação tem relação direta com o próprio método *coutiniano*, do qual iremos falar detidamente nas páginas seguintes, mas antecipando um pouco o tema, podemos dizer que tive duas mediações nessa viagem: Rosa e Coutinho. Ela por ser naturalmente comunicativa e costureira de encontros. Foi fácil perceber a sorte que tiveram ao tê-la como guia nas gravações. Por onde passava, abria os caminhos. Bastava subir na garupa da moto e Rosa me levava. Ele [Coutinho] por estar conosco de outra forma. Sua foto estampa a capa do livro *Sete faces de Eduardo Coutinho*, lançado em 2019 por Carlos Alberto Mattos. Pegava emprestada a sua face para se fazer presente entre nós. Fazia assim, sacava o livro da mochila e o mostrava para refrescar a memória dos mais antigos. E deu certo, mas essa história fica para ser contada num outro capítulo.

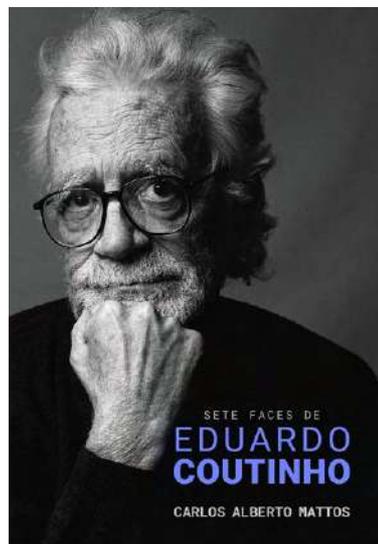


Figura 5: Capa do livro *Sete faces de Eduardo Coutinho*.

Estruturalmente, esta pesquisa se vale, sobretudo, da revisão bibliográfica que envolve toda sorte de produções sobre vida e obra de Eduardo Coutinho. Para tanto, foi feita uma seleção de livros, artigos e entrevistas que pudessem dialogar com os demais autores presentes nas discussões engendradas nos capítulos. Desta forma, o *Capítulo I - Nordeste é uma ficção* é sub dividido em duas partes, a primeira *Encontro marcado para a vida toda: Eduardo Coutinho e suas viagens pelo Nordeste* trata de apresentar quem foi o cineasta, o contexto no qual estava implicado desde o começo da sua trajetória quando saiu do Brasil e foi estudar na França, passando pelo seu retorno ao país em plena efervescência política dos anos 1960 no cinema brasileiro, o que o levou ao seu primeiro encontro com o Nordeste através do filme *Cabra marcado para morrer* (1964-84). Enfim, haverá um panorama de suas idas e vindas pela região na toada dos seus filmes para TV e cinema produzidos no Nordeste.

A segunda parte deste capítulo *A velha e o pilão: uma ideia fixa de Nordeste*, tratará sobre o conceito regionalista e suas problemáticas de representação no cinema, especialmente, no cinema documentário brasileiro. Autores como Durval Muniz Albuquerque Jr., Mariana Baltar, Djacir Menezes, Nísia Trindade Lima, etc, irão compor um quadro breve de discussões críticas acerca do imaginário nordestino construído/inventado desde o período colonial e suas implicações, muitas vezes, referentes à cultura. O cinema seria em grande medida um dos responsáveis por reforçar certos aspectos estereotipados do que viria a ser Nordeste. Por certo levantar esse debate em relação a Eduardo Coutinho se faz importante porque apesar desta pesquisa não apontar o filme a ser analisado como um exemplo de cinema interessado em estereótipos, contudo, o diretor sugere nesta obra uma certa nostalgia ao querer voltar a um Nordeste rural e arcaico que ele conheceu em suas viagens anteriores. A intenção, então, será tentar apresentar possibilidades de leituras do porquê isso pode ter acontecido.

Seguindo em frente, teremos o *Capítulo II - As palavras*, igualmente dividido em duas partes, sendo a primeira o *Narrador de narrações: a fábula encontrada longe da cidade grande*, cuja pauta será trabalhar os conceitos de narração em Walter Benjamin e fabulação em Gilles Deleuze. O cruzamento de ambos os filósofos potencializa o que o próprio Coutinho buscava em suas personagens: bons narradores, carismáticos, fabuladores a falar da vida. Esses aspectos estarão presentes até o fim desta pesquisa tendo em vista que Coutinho era leitor de Benjamin e o tinha como influência em seus trabalhos. Já em *O mapa e a chave da prisão: o método coutiniano desafiado?*, como o próprio título sugere, será levado em consideração as transformações no estilo do diretor desde os seus primeiros documentários de quando trabalhou no Globo Repórter nos anos 1970 até *O fim e o princípio* (2005). Seu método era apelidado de “prisão” e justamente no filme a ser analisado houve uma tentativa de mudança de coordenadas metodológicas e o encerramento de alguns desses procedimentos, dando fim a uma fase de sua obra naquele momento. Finalmente, o *Capítulo III - Réquiem sertanejo: portas e janelas se abrem para a prosa*, partirá dos encontros com as personagens de *O fim e o princípio* em dois tipos de movimentos metodológicos: a partir do filme em si e de suas aparições nas cenas e a partir da minha viagem até Araçás em junho de 2022. O atravessamento entre ambos fará parte da análise fílmica aliado ao contexto de produção. Portanto, cada personagem iluminará questões trabalhadas no cinema de Eduardo Coutinho até então. Algo que estará muito presente nesta dissertação será a “voz” do próprio diretor, ele será evocado em citações por se tratar de um de seus filmes mais pessoais e também como forma de compor uma interlocução com ele. Esta pesquisa é uma espécie de reencontro com Araçás quase vinte anos depois.

## CAPÍTULO I

### *Nordeste é uma ficção*

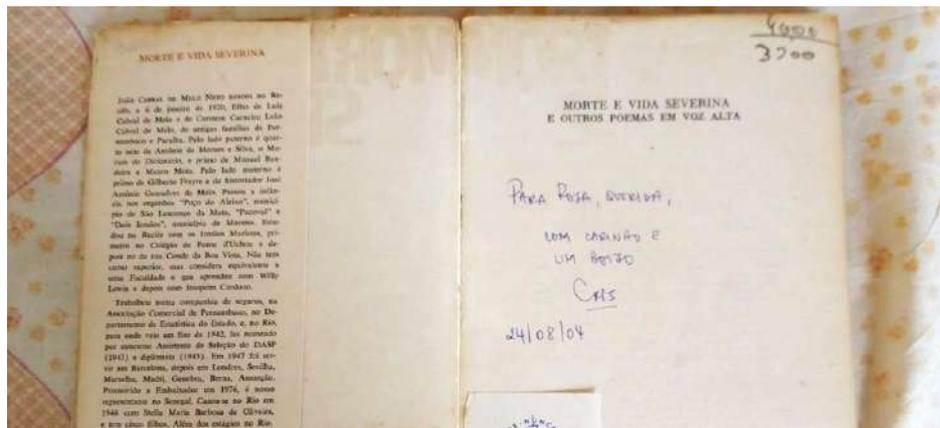


Figura 6: Dedicatória de Cristiana Grumbach para Rosa no livro *Morte e vida severina*.

“Nordeste é uma ficção  
 Nordeste nunca houve  
 Não eu não sou do lugar  
 Dos esquecidos  
 Não sou da nação  
 Dos condenados  
 Não sou do sertão  
 Dos ofendidos  
 Você sabe bem  
 Conheço o meu lugar”

**Belchior**<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Trecho da canção *Conheço o meu lugar*, composta pelo cearense Belchior, lançada em 1979.

## **Encontro marcado para a vida toda: Eduardo Coutinho e suas viagens pelo Nordeste**

Eduardo de Oliveira Coutinho, nasceu a 11 de maio de 1933 em São Paulo, mais tarde mudando de cidade e radicando-se no Rio de Janeiro a partir dos anos 1960, onde viveu até morrer no dia 2 de fevereiro de 2014. Segundo Mattos (2019) e o próprio Coutinho (2012), sua origem é de uma família quatrocentona paulista, de longínqua ascendência aristocrática, sendo sua mãe Maria Carolina de Souza Queiroz, dona de casa, e seu pai Alberto de Oliveira Coutinho, engenheiro. Tinha dois irmãos, sendo ele o do meio entre Jorge e Heloísa de Oliveira Coutinho. Mais tarde, seus pais se separaram quando ele tinha 11 ou 12 anos e ganharia a meia-irmã Silvia Cristina, do segundo casamento do pai. Sua infância e juventude foram marcadas pela cinefilia, assistia uma variedade de filmes desde os lançamentos de *Hollywood*, do *Walt Disney*, chanchadas brasileiras e, mais tarde, após a Segunda Guerra Mundial, lançou-se ao cinema neorrealista italiano e às vanguardas francesas. Segundo Ohata (2013, p. 8), em conversa com a irmã mais velha do diretor, soube que na família havia uma influência muito forte sobre ele, sua tia materna Vitalina, ou tia Talina, como era chamada. Dela, Coutinho provavelmente herdou o hábito de acumular cadernos onde anotava fichas técnicas e colava anúncios de jornal e críticas de cinema. Encantava-se com o talento da tia quando ela contava sobre os filmes que crianças assim como ele ainda não podiam assistir. “Estaria aqui uma das raízes do interesse de Coutinho pela fabulação alheia?” (Ibidem). É muito provável que sim.

Já crescido, em 1952, decidiu entrar para a Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo - USP já que naquela época era via de regra fazer direito, medicina ou engenharia se quisesse alcançar algum status social e dinheiro. Todavia, o caminho escolhido não foi seguido à risca por muito tempo, no ano seguinte ficou relapso com os estudos e abandonou o curso. Muitos anos depois, seu filho mais velho, Pedro, formou-se em direito. Ainda segundo Mattos (2019), seu gosto pelo cinema, no entanto, seguia firme com idas às sessões de cineclubes como as do Clube de Cinema de São Paulo e da Fimoteca do Museu de Arte Moderna (embriões da Cinemateca Brasileira). Por isso não foi por acaso que no ano de 1954 participou de eventos ligados ao que mais lhe interessava, como o Seminário de Cinema do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP e outros cursos que fez pelo caminho. Mas os seus primeiros trabalhos na vida contariam com a sua proeza com textos. Trabalhou na função de revisor e de autor de glossários para livros numa editora, depois redator e copidesque (revisor) de uma revista. Pois bem, nesse entremeio da adolescência e fase adulta, Coutinho se mostrou fascinado pelo cinema, pelo teatro, pela literatura e pela

rádio, mas foi através da televisão que sua vida mudaria para sempre. Em 1957, participou diversas vezes de edições do programa de auditório *O dobro ou nada*, da TV Record, onde receberia uma avalanche de perguntas sobre Charles Chaplin para ganhar os prêmios em dinheiro. Sua proeza não estava só nos textos, mas na sua memória incrível, por isso escolheu uma figura tão famosa do cinema para decorar tudo o que pudesse sobre. Dessa aventura, conseguiu angariar algo como 2 mil dólares na época. Com o dinheiro no bolso, partiu para a Europa para passar o que deveria ser apenas uma temporada, mas acabou ficando, o dinheiro foi acabando e numa dada ocasião, um amigo seu lhe inscreveu para uma bolsa de estudos no *Institut des Hautes Études Cinématographiques* - Idhec de Paris, um dos centros de estudos cinematográficos mais prestigiados da época, onde passou dois anos. Nesse ritmo, obteve a sua formação em cinema com alguns curtas-metragens realizados, outros inacabados nesse contexto estudantil (ver filmografia completa no Anexo C). Seu retorno ao Brasil se deu no final de 1960 e um ano depois decidiu, enfim, mudar-se para solo carioca e se afastar de São Paulo de vez. Como pontua Mattos, “o candidato a cineasta começava a se avizinhar da esquerda cultural, primeiro pelo teatro. Passou a visitar o Rio de Janeiro com frequência, onde solidificou uma amizade instantânea com Leon Hirszman. Queria estar perto do Cinema Novo, o que significava estar no Rio” (2019, p. 44).

O contato entre Eduardo Coutinho e o Nordeste remonta, justamente, à década de 1960, quando recém chegado da França. Participou marginalmente do Cinema Novo, primeiro por meio de projetos didáticos ligados à esquerda estudantil ao se envolver com o pessoal do Centro Popular de Cultura - CPC da União Nacional dos Estudantes - UNE, por onde pôde pisar em terras nordestinas pela primeira vez. Há entrevistas como a que ele concedeu a José Marinho de Oliveira, em 1976, onde expressava abertamente o seu interesse pela região desde o início da carreira no cinema e depois como jornalista pelo Globo Repórter. Em um trecho da conversa, é dito que realmente se interessa em filmar o Nordeste, dentre vários motivos, um deles por ser “(...) de São Paulo, onde a cultura está muito mais descaracterizada, devido à presença da imigração e da indústria que matou quase todo tipo de cultura popular autêntica” (COUTINHO apud MARINHO, 2013, p. 206). Em *O fim e o princípio: Entre o mundo e a cena*, Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, atribuem esse interesse especial pelo sertão quando comentam que Coutinho conheceu o Nordeste com o cinema (2014, p. 55). Decerto ele já tinha uma expectativa do que podia encontrar graças às suas vastas leituras, desde Celso Furtado a João Cabral de Melo Neto, passando por Guimarães Rosa e por Rachel de Queiroz. “A literatura veio antes do cinema”, quem relatou isso a mim durante uma conversa por

telefone foi Liana Maria Aureliano<sup>13</sup>, economista e grande amiga de Coutinho. O romance regionalista *O Quinze*<sup>14</sup> (1930) da cearense Rachel de Queiroz foi lido por ele ainda em 1961 (BRAGANÇA, 2008, p. 186), e anos depois essa leitura teria feito uma diferença no início da sua vida como documentarista, chegaremos lá em breve. Enquanto isso, fiquemos com o contexto no qual os Centros Populares de Cultura espalhados pelo Brasil se articulavam:

O CPC havia sido criado em 1961 por lideranças estudantis, artistas e intelectuais de esquerda para levar música, filmes, esquetes de teatro de rua e palestras ao meio popular. Entre os autores figuravam, além de Lyra e Assis, Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa, Antonio Carlos Fontoura, Carlos Estevam Martins, Moacir Félix, Augusto Boal, Arnaldo Jabor, Nelson Xavier e Ferreira Gullar, alguns deles ligados ao Teatro de Arena. Ao mesmo tempo, lutava-se por reivindicações dos próprios estudantes, como a participação de um terço nos conselhos universitários com direito a voz e voto. Essas pautas, embora independentes, identificavam-se em grande medida com o programa de reformas de base encampado pelo governo João Goulart. Entre elas, a universitária, que visava ampliar o acesso às faculdades e descolonizar o ensino. Em 1962, a UNE decidiu estender sua ação para além de suas bases por meio da UNE Volante, caravanas de estudantes e artistas ligados ao CPC enviadas a diversas capitais do país. Eram apresentados filmes e peças, vendiam-se livros e discos, promoviam-se debates sobre arte popular e eram feitos contatos com estudantes e líderes operários e camponeses, bem como fomentava-se a criação de CPCs nas cidades visitadas. Nos debates, discutiam-se a reforma universitária e os rumos do desenvolvimento do país, assim como a miséria que assolava as populações rurais e as periferias urbanas era denunciada. O cenário parecia propício à tão almejada aliança da intelectualidade com as classes do trabalho braçal (MATTOS, 2022, p. 10-11).

Devido a essa proximidade de Coutinho com figuras centrais do CPC, ele foi convocado a ser documentarista oficial da primeira UNE Volante. Era a oportunidade que o jovem cineasta estava esperando para percorrer um Brasil que mal conhecia para além de seus limites Rio-São Paulo, sua estadia na Europa também havia retardado esse encontro. A ideia dessa caravana era ousada e possuía proporções continentais já que resolveram que iriam registrar e fazer um documentário sobre a realidade do país naquele ponto da história. O título do pretendido filme seria *Isto é Brasil*, indo de estado em estado em viagens curtas porque não havia nem tempo, nem dinheiro suficientes. Coutinho se interessou em ir junto e foi então que em meados de abril de 1962, quando já com seus 29 anos, tem o seu primeiro encontro

<sup>13</sup> Há um belíssimo texto de Eduardo Escorel, de 2019, intitulado *Eduardo Coutinho, encontros amorosos*, publicado na revista piauí, em que ele cita um sonho que Liana lhe contou após um ano da morte de Coutinho. Descobrimos que eu e ela compartilhamos o mesmo local de nascimento: Patos, a mesma cidade no sertão paraibano que Coutinho havia visitado na época em que redescobriu Elizabeth Teixeira.

<sup>14</sup> Sendo seu primeiro romance publicado, Rachel de Queiroz em uma narrativa simples com forte teor social, retrata a realidade dos retirantes nordestinos quando a região foi atingida por uma grande seca em 1915. O impacto da obra é tamanha, já que foi lançado apenas dois anos depois de *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida (1887-1980), o pioneiro que veio a definir o ciclo do romance nordestino. Além dele e de Rachel, Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Lins do Rego comporiam esse grupo. Muitas dessas obras influenciaram, inclusive, filmes do Cinema Novo, como foi o caso da adaptação de *Vidas Secas* de Graciliano por Nelson Pereira dos Santos, em 1963, também sob o tema das secas e da sobrevivência.

fatídico com Elizabeth Teixeira durante um ato público em Sapé, na Paraíba, pouco tempo após a morte de seu esposo João Pedro Teixeira, um dos líderes da Liga Camponesa de Sapé<sup>15</sup>, assassinado por ordem de latifundiários locais em razão de organização popular dos agricultores da região e de sua força de liderança. A recém viúva impressionou com o seu discurso perante a multidão de pessoas protestando contra a violência cometida, deixando o cineasta estupefocado com o que presenciava. Desde então, Coutinho colocou em marcha um projeto de filme que ele quisesse mesmo fazer, que seria *Cabra marcado para morrer*, cuja história trágica e injusta de João Pedro e de sua família seria contada a partir das memórias de Elizabeth. “Já no início de 1963, ele voltava à Paraíba por três meses para pesquisar o assunto e ouvir longamente os relatos de Elizabeth sobre as relações do casal com a Liga de Sapé. Tomava notas em seus indefectíveis caderninhos de espiral” (Ibid, p. 16).

Como bem aponta Tolentino (2001), a maioria dos estudos sobre cinema brasileiro observa que a partir dos anos de 1950 houve a busca pela construção de um cinema industrial e uma linguagem cinematográfica que tivesse "caráter nacional". Por sua vez, Altmann (2004) verifica a continuidade e transformação dessa ideia na década de 1960, onde haveria uma tentativa na construção de uma identidade nacional, embebida de críticas sociais, econômicas e culturais que visavam a conscientização política dos setores mais populares do Brasil. Digamos, assim, que havia o desejo de “redescobrir” o nosso país como forma de instrumento revolucionário. É, pois, nesse contexto de efervescência intelectual que diversos grupos envolvidos com o cinema se deslocam até o Nordeste (mas no país em geral também) com a premissa de que a região guardava traços “naturalmente” brasileiros, o que serviria de palco para suas tramas, fossem documentários ou ficções. Para Muylaert (2020), tais questões trabalhadas na geração cinemanovista, da qual Coutinho fazia parte, ainda que de forma marginal, e problemáticas referentes ao documentário na época, estarão presentes em sua obra. Mais adiante, ele próprio faria uma autocrítica sobre esse período, discordando de certas abordagens que passaram a lhe incomodar e o fez se afastar, mais ainda, do grupo.

---

<sup>15</sup> “Influenciados pela experiência das Ligas Camponesas do Engenho Galiléia, os camponeses João Pedro Teixeira, João Alfredo Dias ("Nego Fuba") e de Pedro Inácio de Araújo ("Pedro Fazendeiro"), fundaram em 1958, a Associação dos Lavradores e Trabalhadores Agrícolas de Sapé. As Ligas Camponesas de Sapé, como ficaria conhecida a associação, tinham como objetivos iniciais prestar assistência social aos arrendatários e pequenos proprietários rurais e defender seus direitos”. Disponível em: <<http://memorialdademocracia.com.br/conflitos/pb>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

Desde 2006, a sede da antiga Liga de Sapé virou sede da “ONG Memorial das Ligas Camponesas, um coletivo formado por Trabalhadores e Trabalhadoras do Campo, com a efetiva colaboração de agentes pastorais (principalmente da CPT), de militantes de movimentos sociais populares do campo, de professores e estudantes extensionistas ligados à UFPB e de outros profissionais comprometidos com a causa camponesa”. Disponível em: <<https://www.ligascamponesas.org.br/>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

Eu acho que tem até uma autocrítica ao Cinema Novo e um pensamento sobre o autoritarismo do CPC. Afinal, o que é a vanguarda revolucionária? É o cara que sabe, que vem da classe média. O povo é o copo vazio, que você enche com o seu saber. Tem um lado ótimo: a tentativa de fazer um *Prolektkult*. Mas tem esse lado autoritário. No Cinema Novo você tinha uma onipotência, para o bem e para o mal, no sentido de que o cinema poderia mudar o mundo (COUTINHO apud MATTOS, 2019, pg 319).

Baltar (2004) assinala a importância de obras como *Aruanda (1959)*, documentário dirigido pelo paraibano Linduarte Noronha, realizado na Paraíba, sobre a vida difícil de descendentes de escravos negros que viviam em um quilombo na Serra do Talhado. O filme inaugura uma nova abordagem ancorada na crítica social, inspirando, assim, uma nova geração por sua temática regional e estética, com uma fotografia contrastante do preto&branco perante a luz forte do semiárido. Abraçados pelo entusiasmo da mudança, jovens realizadores do então Cinema Novo, como Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman, Paulo César Saraceni, Luiz Carlos Barreto, Carlos Diegues, Ruy Guerra, Orlando Senna, entre outros, incluindo Coutinho até certo ponto, reuniram-se em prol de sua causa artística e social. Entre algumas produções dessa época, os filmes *Vidas Secas (1963)*, *Os Fuzis (1963)* e o prestigiado *Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964)*. Haveria ainda experiências como as da Caravana Farkas<sup>16</sup> (1964-1980) com uma ampla produção de documentários sobre o Nordeste e no Nordeste com os filmes *Memórias do cangaço (1964)*, *Viramundo (1965)*, *Visão de Juazeiro (1970)* e *Beste (1970)*, entre outros; iniciativa encabeçada pelo produtor Thomaz Farkas, que contava com a participação de cineastas também iniciantes da mesma geração como Geraldo Sarno, Sérgio Muniz, Eduardo Escorel, Maurice Capovilla, Paulo Gil Soares, etc. Os que fizeram parte da ala do cinema nos Centros Populares de Cultura espalhados pelo país também participaram desses outros movimentos, então, alguns desses nomes se repetem. Coutinho, em entrevista a Valentinetti, comentou o seguinte sobre o percurso que uma certa “escola de documentário” traçou no Brasil, pelo menos desde os anos de 1920, a partir dessas experiências:

No Brasil, antes do Cinema Novo, havia pioneiros como Humberto Mauro. Com o começo do Cinema Novo, principalmente com *Aruanda*, de Linduarte Noronha, *O Porto das Caixas*, de Saraceni, *O poeta do Castelo*, de Joaquim Pedro de Andrade e outros, mais tarde com a Caravana Farkas, Geraldo Sarno, Vladimir Carvalho, entre outros, criou-se uma escola, escola em sentido não acadêmico; mas, enfim, existe um cinema de quarenta anos de documentário no Brasil - e por isso é que me permiti fazer documentário (2003, p. 63).

---

<sup>16</sup> Os filmes estão disponíveis no site <<https://www.thomazfarkas.com/filmes/>>. Acesso em: 28 jan. 2023.



Figura 7: Mosaico de diversas cenas de *Aruanda* (1959), de Linduarte Noronha; *Romeiros da Guia* (1962) de Vladimir Carvalho e João Ramiro Mello; *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos; *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha; *Memória do cangaço* (1964) de Paulo Gil Soares; *Viramundo* (1965) de Geraldo Sarno; *Beste* (1970) de Sérgio Muniz; *Visão de Juazeiro* (1970) de Eduardo Escorel.

Voltamos ao ano de 1963, quando Coutinho retorna à Paraíba para reencontrar Elizabeth Teixeira, agora líder da Liga Camponesa de Sapé. Os preparativos para o filme de *Cabra marcado para morrer*, que inicialmente seria uma ficção na qual Elizabeth interpretaria a si mesma, seguem a todo vapor. Na ocasião da viagem, o próprio Linduarte Noronha, sabendo de sua passagem por João Pessoa, publicou a 17 de janeiro em sua coluna de cinema no jornal *A União*, o artigo intitulado *UNE procura camponeses*. “A certa altura, escrevia Linduarte: Coutinho e sua equipe procuram o homem da terra, o herói diário da luta pela sobrevivência; o lavrador que reivindica, no momento, o que lhe é de direito e inegável. A saga pela terra-mãe. O grito de desespero de milhões de espoliados, de famintos de enxadas

nos ombros, sonâmbulos de fome e cansaço” (MATTOS, 2022, p. 16). Com essa ideia na cabeça, Coutinho estava alinhado ao que sua geração buscava no momento. Talvez fosse melhor dizer que essa busca provém da idealização do que se pensava por Nordeste como um Brasil profundo? Coutinho confessa essa vontade de reencontrar o Brasil em entrevista que concedeu em 1998 à Ana Maria Galano, dizendo que ao voltar da França tinha vontade de ir pro interior. Portanto, uma genealogia de uma brasilidade, onde ainda era possível encontrar uma certa originalidade não maculada pela modernidade das grandes cidades. Porém, o seu intento demoraria pelo menos 20 anos para ser finalizado. Após mais de um ano de preparação de roteiro, de produção e passados vários percalços, por uma coincidência trágica, o que deveria ter sido o primeiro longa-metragem do diretor, teve suas filmagens interrompidas pela deflagração do golpe civil-militar de 1964 na manhã do dia 1º de abril. Elizabeth precisou fugir e se esconder para não acabar morta no processo por todo envolvimento com o movimento camponês e Coutinho precisou parar com o filme e procurar um novo trabalho. Um grande abismo se abriu entre eles desde então e um hiato até que pudessem se reencontrar novamente para finalizar o filme e um ciclo da vida manchado pela ditadura, entre os anos de 1964 até a reabertura política em 1985.

Embora fosse contemporâneo da fase inicial do Cinema Novo, o projeto do primeiro *Cabra* se distanciava do padrão cinemanovista por não conter uma proposta de inovação estética ou de linguagem. Apontava, ao contrário, para um estilo clássico, com o tempero neorrealista de ser encenado com atores não profissionais e em locações condizentes com os fatos narrados (mas não exatamente fiéis aos acontecimentos) (Ibid, p. 19).

É provável que a relação com o Nordeste, em especial, com o sertão, tenha se intensificado em grande medida com as buscas por sua protagonista de *Cabra marcado para morrer* em meio aos longos anos de ditadura militar. Sobre essa passagem<sup>17</sup>, já vimos que a própria Elizabeth Teixeira comenta que por força do destino, coincidentemente, Coutinho lhe aparece em São Rafael, no Rio Grande do Norte, para onde ela havia fugido e se exilado sob o nome de Marta Maria da Costa. Em suas palavras, ela diz que quando ele começou a falar, tomou um susto: “Eduardo Coutinho continuou insistindo em dar prosseguimento imediatamente às filmagens de ‘*Cabra marcado para morrer*’. Ele me explicou que havia conseguido encontrar uma cópia das filmagens que havíamos feito e que agora seria ligeirinho” (ROCHA, 2016, p. 207).

---

<sup>17</sup> Voltar para a página 13.

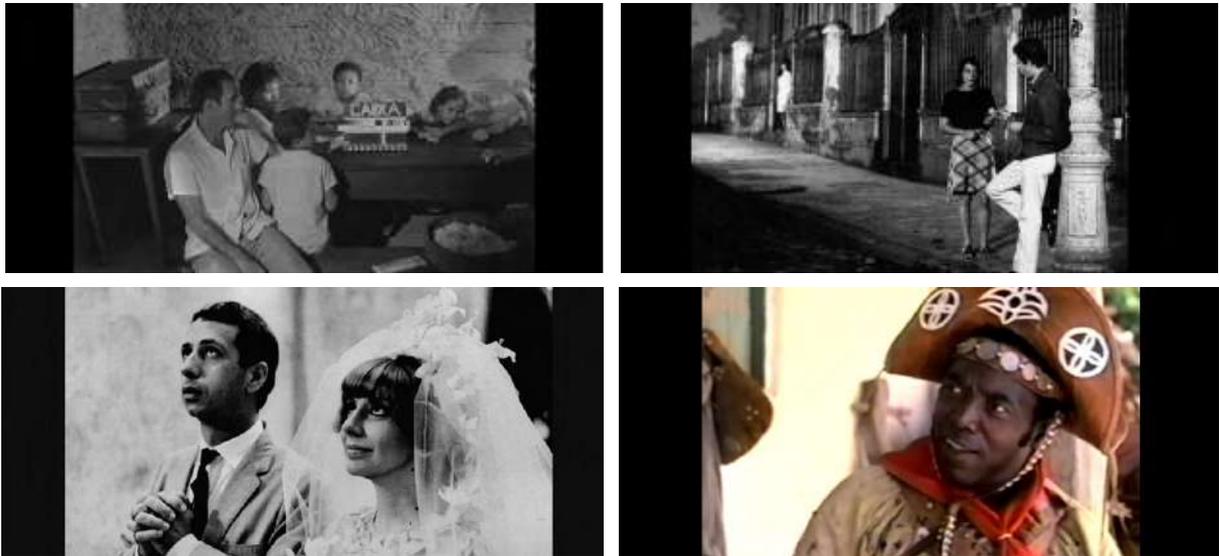


Figura 8: Mosaico de cenas de *Cabra marcado para morrer* (1964), *O pacto* (1966), *O homem que comprou o mundo* (1968) e *Faustão* (1970).

Com a dispersão de todos envolvidos na produção de *Cabra marcado*, de acordo com Lins (2004), ao longo das décadas de 1960 e 1970, Coutinho trabalhou em vários projetos alheios, como roteirista em *A falecida* (1965) de Leon Hirszman, *Os Condenados* (1973) de Zelito Viana, *Lição de Amor* (1975) de Eduardo Escorel e *Dona Flor e seus dois Maridos* (1976) de Bruno Barreto. Chegou a dirigir também outros filmes de ficção, além do interrompido pelo golpe, ei-los: *O Pacto*, um dos três episódios do longa-metragem *ABC do Amor* (1966), uma coprodução entre Argentina, Brasil e Chile; os longas-metragens *O homem que comprou o mundo* (1968) e *Faustão* (1970), sua derradeira investida no mundo da ficção. Desses trabalhos, podemos destacar o seu vínculo, outra vez, com Leon Hirszman através da sua produtora Saga Filmes, donde realizou *Faustão*, com alguma inspiração na obra de Shakespeare para se falar de luta de classes e da relação pai e filho no contexto do cangaço. O filme foi um fiasco de bilheteria, já era findado o tempo em que filmes sobre cangaceiros faziam sucesso com o público. Da parceria com Zelito Viana, produtor da Mapa Filmes, fez *O homem que comprou o mundo* e finalizou *Cabra marcado para morrer* apenas em 1984. Foi dito anteriormente que Eduardo Coutinho se distanciava mais e mais das tendências do cinema brasileiro naquele momento, mais precisamente, do cinema novista. Por onde andaria novas experiências acerca do apelo social e estético como faziam seus contemporâneos? Sobre isso, Mattos (2019) revela que passados os primeiros anos do movimento, a transição para os anos 1970 marca o momento em que o Cinema Novo iniciou um processo de autocrítica. Por várias razões, uma delas sendo o fracasso aparente em conscientizar a grande

massa do povo brasileiro sobre os mais desmedidos flagelos que sofriam e o papel do cinema de indicar o caminho certo a seguir para a transformação do tecido social. Sim, os próprios intelectuais perceberam esses conflitos na abordagem e na expectativa de diálogo maior com o público-alvo (o povo), o que segundo o autor, seria expresso devidamente por Glauber Rocha em *Terra em transe* (1967) ao debater as contradições do populismo e das soluções políticas e culturais que não vêm tão fácil assim. Quem alcançaria uma melhor ponte entre os intelectuais e o povo, seria Joaquim Pedro de Andrade, dois anos mais tarde, com *Macunaíma* (1969), o anti-herói preguiçoso e sem caráter, baseado no romance de Mário de Andrade. É nessa esteira que *O homem que comprou o mundo* foi lançado em 1968, em um tom de comédia popular, uma sátira de um país fictício, o País Reserva 17, uma nação que lutava para sair do status do subdesenvolvimento. O filme rodado em preto e branco na contramão dos filmes de seus colegas, também não fez sucesso nas bilheteiras dos cinemas. Cansado e frustrado, o diretor decide mudar de rumo. Na virada para os anos de 1970, a vida de Coutinho sofreria mudanças que marcariam o seu lado pessoal, íntimo e a sua carreira no cinema. Como dito, o dissabor de crítica e bilheteria de seus dois últimos filmes de ficção só confirmaram o que ele já sabia: cinema com grandes produções a nível industrial não era de fato a sua praia. Embora depois viesse a reconhecer a importância de ter passado pela ficção ao obter experiências em dirigir atores e a ter a noção dramaturgica da cena. Isso, sem dúvidas, o ajudaria no seu próximo trabalho no jornalismo. Numa conversa com Felipe Bragança, em 2008, Coutinho rememora essa época e sintetiza o que estava em jogo no contexto do começo de sua carreira e o que evitaria reproduzir adiante.

Parar de se julgar superior ao outro porque você não tem fé, porque o outro é isso, porque o outro é alienado, nem ficar tentando justificar isso, sabe? Nem uma coisa nem outra: nem uma visão ideológica de menosprezo pelo chamado popular, que era forte no CPC, e nas entrelinhas também no Cinema Novo, e que eu acho que tenha ajudado a combater... Nem o outro lado, ingênuo, com a ideia de povo como uma coisa angelical a ser protegida. Tudo é o maldito paternalismo, inclusive nos mais sofisticados e bem-intencionados programas da Tv Globo. E acho que se escreve pouco sobre isso (COUTINHO apud BRAGANÇA, 2008, p. 206).

De forma complementar, para Carlos Alberto Mattos, confessou o seguinte:

Eu nunca fui militante da “arte pela arte” nem muito menos do CPC, essa coisa sectária. Na realidade, eu não tinha agenda nenhuma, esse é o problema. Não tinha agenda estética ou existencial para nada. Eu era agendado. Que agenda é essa de um cara que fez um filme [O pacto] porque o Nelson Pereira dos Santos não pôde viajar para o Chile? Que fez outro filme [O homem que comprou o mundo] porque Luiz Carlos Maciel brigou com a produção? Que fez um filme de cangaço [Faustão] porque a Saga Filmes queria fazer filmes de cangaço? Ora, eu não sabia o que queria

fazer. A gente vivia morto de fome para na sexta-feira ter o dinheiro para passar o fim de semana. Era uma loucura... Por que eu não pensei em procurar o [Thomaz] Farkas e fazer documentário? Nunca passou pela minha cabeça. Bem, eu não tinha iniciativa. Nesse sentido, meu primeiro filme foi o *Cabra*, e ponto final (COUTINHO apud MATTOS, 2019, p. 312).

Com os pensamentos a mil, saído de seu último longa-metragem, *Faustão*, filmado em Pernambuco, conhece aquela que viria a ser a sua esposa, Maria das Dores de Oliveira, que havia trabalhado na produção local do filme. Após trocas de cartas, ainda naquele ano de 1970, Coutinho a traz para viver no Rio de Janeiro junto a ele, onde se casaram e tiveram dois filhos, Pedro e Daniel. Com o peso da responsabilidade de provir a família que se formou, suas desventuras por trabalhos menores ou que demorassem muito no trato da produção e no pagamento, estavam dadas por encerradas. Foi nesse período que voltou a ser revisor de textos numa revista, mas por pouco tempo, para logo em seguida lançar seus comentários e críticas sobre o cinema *hollywoodiano* em geral no *Jornal do Brasil* entre agosto de 1973 e dezembro de 1974 - é possível ler boa parte desses textos publicados no livro *Eduardo Coutinho*, organizado por Milton Ohata, em 2013 (ver bibliografia). Passado esse tempo, em agosto de 1975, recebeu a indicação para trabalhar na equipe de Paulo Gil Soares (lembramos da Caravana Farkas) no programa *Globo Repórter* da TV Globo. O salário era bom para sustentar a ele, mulher e filhos, então, isso foi o suficiente para aceitar o trabalho, apesar do sabido apoio da emissora à ditadura militar, o que gerou comentários espinhosos de seus antigos colegas cinemanovistas em face de tal “contradição” de Coutinho ao aceitar o convite. Dessa nova fase, um valoroso relato do cineasta Walter Lima Júnior pode nos ajudar a compreender como foi importante a passagem de Coutinho pela televisão no objetivo de retomar contato com o Nordeste a fim de tentar reencontrar Elizabeth Teixeira:

Reencontro Coutinho no *Globo Repórter*, onde ele ainda trabalha e onde reaprendemos a pensar a produção cinematográfica com a cumplicidade criativa do real. O Cinema não mais como o inacessível altar de sacrifícios, mas como instrumento do cotidiano de trabalho, ferramenta sagrada de comunicação ampla, sem o peso do compromisso com a repercussão grupal. Cinema de todo dia, como deve ter sido para os pioneiros que constituíram a sua linguagem. (...) Por seu turno, Coutinho começa a visitar assiduamente a mesma região onde filmara *Cabra Marcado* em 1964. Nesses arredores faz um bom número de documentários de alta qualidade e é assim que recomeça a pensar numa forma de produzir o filme (LIMA JÚNIOR, 1984, p.32).

Aliando o seu dever de trabalhar e o seu desejo de continuar a saga de Elizabeth, Coutinho ficou na emissora até a finalização do filme quando foi lançado em 1984. Nesse intervalo de tempo, de acordo com Lins (2004), ele desempenhava diversas funções lá dentro,

na redação, na montagem e não somente na direção, fazia de tudo um pouco como um funcionário que ganhava o seu salário mensalmente. Sua estreia na direção de um documentário aconteceria em 1976 no Globo Repórter. Isso porque, apesar da experiência anterior interrompida de *Cabra marcado*, de fato, podemos dizer que tecnicamente o seu primeiro documentário lançado foi *Seis dias de Ouricuri*, sobre os efeitos causados pela estiagem no semiárido no interior de Pernambuco. Depois ainda viria a dirigir na Globo: *Superstição* (1976), *O pistoleiro de Serra Talhada* (1977), *Theodorico, o imperador do sertão* (1978), *Exu, uma tragédia sertaneja* (1979) e *O menino de Brodósqui* (1980). Com exceção deste último, todos os programas que ele dirigiu seguiram rumo às temáticas nordestinas características daquela época pela mídia, para citar alguns tópicos abordados: a seca, a fome, o banditismo, a fé, a vassalagem imposta pelos grandes latifundiários. Como observa Esther Hamburger (2013), a iniciativa de Paulo Gil Soares no comando do Globo Repórter, trouxe para o Brasil as primeiras tentativas de cinema direto<sup>18</sup> à televisão. Além do diretor, a equipe de filmagem era pequena, composta de um responsável pela imagem e outro pelo som direto. A autora destaca ainda a importância da experiência da televisão para Coutinho, por exemplo quando em *Ouricuri* “(...) é possível também entrever o diretor em cena precursora da presença que se tornaria intrínseca ao trabalho, de perfil, sentado em um poltrona de frente para o padre da cidade, com quem conversava” (Ibid, p. 415). Como veremos, nosso diretor apreciava conversar (sua forma de designar as entrevistas), normalmente, mas nem sempre, com o corpo em repouso numa cadeira e a uma justa distância do outro. Naquela época seus filmes alcançaram uma audiência nunca antes vista, como observa Lins (2004), ao dizer que isso não voltaria a se repetir mesmo quando ele já tivesse se tornado um documentarista consagrado. A TV aberta lhe serviu tanto como escola, como vitrine ao país inteiro.



Figura 9: Díptico de *Seis dias de Ouricuri* (1976), primeiro documentário de Eduardo Coutinho.

<sup>18</sup> Segundo Consuelo Lins, o cinema direto revolucionou porque “(...) a opção foi eliminar todo e qualquer off e reduzir ao mínimo possível a intervenção da equipe na filmagem — que devia ser a mesma provocada por ‘uma mosca na parede’. As técnicas do ‘direto’, então recém-inventadas — câmeras mais leves e um sistema de gravação de som sincronizado com a imagem —, favoreceram essas filmagens de ‘observação’, e o plano-seqüência (sem cortes), sincronizado com o som (diálogos, conversas, sons ambientes), tornou-se o elemento estético central desse movimento. (LINS, 2004, p. 70).



Figura 10: Mosaico de cenas de *Superstição* (1976), *O pistoleiro de Serra Talhada* (1977), *Theodorico, o imperador do sertão* (1978) e *Exu, uma tragédia sertaneja* (1979).

*Ouricuri* marcaria também o início de novas escolhas estéticas e éticas no que estava se moldando com o passar do tempo para vir a ser método que Coutinho desenvolveu filme após filme. A começar pela limitação da locação única, ele escolheu ficar na cidade de Ouricuri, como atesta o título, por apenas 6 dias. O universo do filme seria filmado nesse espaço de tempo e nada mais, o que lhe interessava desde já era o presente da filmagem e do encontro (falaremos mais sobre isso no próximo capítulo). Foi na Globo e em meio a toda repressão política da época que, surpreendentemente, Coutinho teve as condições de retomar o diálogo com o Nordeste. Sua carga de trabalho na redação e na montagem dos programas, o tornou um diretor de documentários no final das contas. “Não fazia filmes sempre. Fazia um ou dois filmes por ano. Na Globo fiz os primeiros documentários na vida, já velho, com quinze anos de profissão. Comecei no cinema em 1961. Mas a primeira vez que fiz som direto na vida foi na TV Globo” (COUTINHO apud OLIVEIRA, 2013, p. 191). Em 22 de agosto de 1978, foi ao ar *Theodorico, o imperador do sertão*, o programa era centrado no personagem que dá título ao documentário, o “major” Theodorico Bezerra, ex-deputado federal e vice-governador, além de presidente do Partido Social Democrático (PSD) do Rio Grande do Norte. Na altura de seus 75 anos, ainda exercia domínio total sobre suas terras e as famílias que ali moravam e trabalhavam. O diretor viajou até a fazenda de Irapuru, a 100 quilômetros da capital Natal, para traçar o seu perfil. Coutinho confirmou a Valentinetti (2003) que este havia sido o seu melhor trabalho enquanto esteve no Globo Repórter, ali dava continuidade à lapidação do seu estilo. Algo raro na televisão, o filme possuía planos longos e narração do

próprio major que falava diretamente à câmera, muitas vezes, intrometendo-se nas entrevistas com os seus empregados da fazenda, o que fez Coutinho passar o comando a ele como entrevistador. Acabou que isso transpassou a quem assistisse as relações de poder intrínsecas entre patrão e empregado, explicitando tal autoritarismo velado nos olhos opacos e resabiados dos moradores, embora eles mesmos também forjassem sorrisos amarelos para o que Coutinho chamou de “proprietário de almas” (Ibid, p. 52). Coronelismo puro e esmagador e, ao mesmo tempo, revelador de uma personagem tão carismática como Theodorico poderia ser para o filme. Um grande narrador de si. Coutinho não voltaria mais a abordar personagens públicos diretamente, seria ele o primeiro e o último.



Figura 11: Díptico de *Theodorico, o imperador do sertão* (1978).

Nos filmes posteriores de Coutinho, veremos uma radicalização gradual dessa postura cinematográfica. Mas é Theodorico que inaugura tal movimento ético na obra do cineasta. É esse movimento que permite aos personagens desenvolver suas visões de mundo no limite da capacidade de convencer, com uma intervenção pequena por parte do diretor; pequena, pontual e absolutamente necessária para que o personagem aprofunde o seu pensamento (LINS, 2004, p. 26).

Concomitantemente, continuava com a sua obsessão nas buscas por Elizabeth Teixeira nas suas andanças, sobretudo, entre Paraíba, Pernambuco e Rio Grande do Norte. Ele dizia que no começo isso foi inconsciente, mas que com o tempo serviu como uma espécie de treino voluntário para quando voltasse ao *Cabra*. “Fui aprendendo a linguagem peculiar do Nordeste. Era um vestibular para o *Cabra*, mas também tem o seguinte: eu sempre disse que se me derem um tema de merda – escovar os dentes, por exemplo – no Nordeste, será melhor do que fazer um grande tema em São Paulo ou no Paraná. A riqueza oral do Nordeste, ou mesmo de certos lugares de Minas Gerais, é espantosa” (COUTINHO apud MATTOS, 2019, p. 316). Como que prevendo que isso pudesse acontecer de fato, em 1979, com a declaração da anistia política no Brasil, Coutinho foi participar de um festival de cinema na Paraíba, onde acabou conseguindo uma pista de onde estaria um dos filhos de Elizabeth, Abraão. Como já mencionado na introdução deste trabalho, apenas em 1981 o reencontro foi possível.



Figura 12: Díptico de *Cabra marcado para morrer* (1964-84).

“É um filme pelo qual eu ressuscitei” (COUTINHO apud VALENTINETTI, 2003, p. 42), diria ele sobre retomar a história do filme junto à Elizabeth. Bem dizendo, era também a ressurreição dela e da família em meio às feridas causadas pela distância e pelo trauma. Vida pessoal e obra se misturam aqui, e de certa forma, guardadas as diferenças de contexto, também em *O fim e o princípio* (2005), mas isso é assunto para depois. As gravações do novo *Cabra marcado para morrer* ocorreram em 1981-82, entre Rio Grande do Norte, Paraíba, São Paulo, Rio de Janeiro e Cuba, em busca das personagens. A montagem se daria nesse meio tempo usando as próprias instalações do Globo Repórter<sup>19</sup>, clandestinamente, num primeiro momento, depois com a aprovação de seus superiores, ou quase isso. O editor responsável seria Eduardo Escorel. Enquanto que no *Cabra* de 1964, o projeto do CPC encarnava o tom pedagógico daquele tempo, como já mencionado, ancorado no que acreditavam ser cultura popular; no *Cabra* de 1984, por outro lado, a realidade dura dos anos de ditadura mostrava que o povo contava a sua própria história através das suas lembranças e da esperança por dias melhores, sem que lhes dissessem como fazê-la. Escuta atenta essa que Coutinho aprendeu, sobretudo, quando se aproximava das pessoas nos seus primeiros anos como documentarista na televisão. “A minha retirada da ficção para o documentário foi uma forma de me livrar de meus preconceitos, de minhas utopias, e dialogar com o outro no mesmo nível, movido pela curiosidade ou pelo afeto. É como uma disposição extraordinária de estar vazio” (COUTINHO apud MATTOS, 2019, p. 108). O sucesso de crítica e de público da tão aguardada ressurreição de Coutinho, enfim, trouxe novos ares à sua vida, mas que não duraram muito tempo. Definindo o filme, assim, como um “sol frio”, algo grandioso, mas que jamais se repetiria na sua carreira de maneira tão singular e arrebatadora. O contexto, as pessoas envolvidas, tudo remetia a um recorte específico do Brasil e da vida dessas pessoas. Para o bem delas próprias, que nada daquilo voltasse a se repetir. Definitivamente. As memórias ficaram registradas no filme, que até hoje se mostra resplandescente.

<sup>19</sup> Coutinho rememora esse período no documentário *Coutinho repórter* (2010) de Rená Tardin.

Por recorte da pesquisa, não irei tratar das obras que se seguiram imediatamente após *Cabra marcado*. O foco está sempre nos títulos que envolvam o Nordeste para fins de comparação com o filme destacado nesta pesquisa. Citarei os títulos para constar e prosseguirmos na linha do tempo: *Tietê – um rio que pede socorro* (1986), *Santa Marta – duas semanas no morro* (1987), *Volta Redonda – memorial da greve* (1989, codireção de Sérgio Goldenberg), *O jogo da dívida: quem deve a quem?* (1989), *O fio da memória* (1988-1991), *A lei e a vida* (1992) e *Boca de lixo* (1992). Posto isso, o filme seguinte que traz Coutinho de volta ao Nordeste é *Os romeiros do Padre Cícero* (1994), desta vez contando com uma nova parceria na produção, o Centro de Criação de Imagem Popular - CECIP, uma organização da sociedade civil, que desde 1986 se dedica ao trabalho de base cidadã pelas vias da educação e da comunicação no Rio de Janeiro. O seu fundador, Claudius Ceccon, como pontuado por Mattos (2019), conhecia Coutinho desde a época da finalização de *Cabra*. Uma parceria que seria o seu refúgio após o vácuo deixado pelo sucesso do filme.

O período do Cecip, com algumas exceções, tende a ser tomado como algo menor em sua carreira, o que constitui um erro grosseiro. Na verdade, o contato regular com as pessoas por trás dos temas desses filmes foi determinante para a contínua depuração de seu estilo e a consolidação de sua personalidade de documentarista. (...) Nesse período de documentários de cunho social, ambientalista e antropológico, Coutinho realizou dez trabalhos de metragens entre trinta e sessenta minutos, alguns dos quais ele desestimulava que fossem incluídos em sua filmografia. Outros figuram entre os que ele mais se orgulhava, como *Santa Marta – duas semanas no morro* e *Boca de lixo*. Paralelamente, entre 1988 e 1991, dirigiu o longa-metragem *O fio da memória*, sobre história, cultura e identidade dos negros no Brasil (MATTOS, 2019, p. 136-137).



Figura 13: Mosaico de cenas de *Santa Marta – duas semanas no morro* (1987), *Volta Redonda – memorial da greve* (1989), *O fio da memória* (1988-1991) e *Boca de lixo* (1992).

*Os romeiros do Padre Cícero* é um desses documentários que Coutinho não ficou satisfeito com o resultado. Havia sido firmada uma parceria entre o CECIP e o canal de televisão alemã ZDF para que o filme fosse realizado. A premissa principal seria acompanhar uma família saída de Alagoas em direção a Juazeiro do Norte, no Ceará, para as romarias anuais ao santuário de Padre Cícero Romão Batista (1844-1934), figura mítica do catolicismo popular nordestino, o qual completaria 150 anos de nascimento naquele ano de 1994. Diversos fatores, sobretudo orçamentários, impediram Coutinho de acompanhar as filmagens dos romeiros da forma como desejava. Em parte, isso revela o contexto nacional da época, o início dos anos 1990. De acordo com Lins e Mesquita (2008), foi marcado por uma crise do setor com a extinção da Embrafilme<sup>20</sup>. Por se tratar de uma realização encomendada ao público estrangeiro, o filme ganhou tons de reportagem panorâmica e didática, mas sem que o diretor caísse em preconceitos acerca da fé alheia, colocando-se como um narrador respeitoso a descrever os acontecimentos. Vale ressaltar que essa temática já havia sido abordada por outros cineastas, inclusive, à época da Caravana Farkas, como o já citado *Visões de Juazeiro* de Eduardo Scorel e *Viva Cariri* de Geraldo Sarno, ambos de 1970. A tal “redescoberta” do Nordeste brasileiro pelo cinema que via *Padim Ciço*, os romeiros, o cangaço e toda sorte de cultura popular da região como figuras recorrentes não eram exclusividade dos cineastas sudestinos ou radicados por lá, no Ceará, por exemplo, Rosemberg Cariry também teria papel importante nessa construção de imaginário com os filmes *O caldeirão da Santa Cruz do Deserto* (1986), *A saga do guerreiro aluminoso* (1993), *Corisco e Dadá* (1996) e *Juazeiro, a nova Jerusalém* (1999). “Seja como for, por seu trânsito constante entre o sagrado e o cotidiano, esse documentário tem o valor de aproximá-lo da grande revelação de *Santo forte*, chave de entrada para o trecho mais maduro e admirável do seu itinerário” (Ibid, p. 172).



Figura 14: Díptico de *Os romeiros do Padre Cícero* (1994).

<sup>20</sup> Empresa Brasileira de Filmes S.A. foi uma empresa de economia mista estatal brasileira produtora e distribuidora cinematográfica vinculada ao Ministério da Educação e Cultura. Criada em 1969, teve papel fundamental em fomentar a produção e difusão do cinema brasileiro nas décadas de 1970 e 1980, sobretudo durante a ditadura militar (1964-1985). Foi extinta em 1990 pelo programa de pelo Programa Nacional de Desestatização - PND do governo de Fernando Collor de Mello (1990-1992).

Antes de entrarmos no assunto do filme que iria reviver Coutinho, é preciso citar *Mulheres no front* (1996). O CECIP conseguiu mais um fomento estrangeiro, desta vez com fundos das Nações Unidas (UNIFEM/UNICEF/FNUAP), e chamou Coutinho para realizar um filme sobre o impacto das mulheres na liderança comunitária em três lugares do Brasil: Recife, Rio de Janeiro e Porto Alegre. Por recorte da pesquisa, como já dito, ficaremos com a participação de Maria da Penha, moradora do Jardim Uchôa, Bairro de Areias, na capital pernambucana. Os encontros entre ela e o diretor se deram em dois aspectos: o público, ela enquanto figura política em contato com a comunidade que a elegeu; e o privado, em sua casa, ao lado do marido e no conforto de uma cadeira. Diferenças que podem ser notadas no discurso e nos gestos em cada situação. A fabulação de si em evidência. Enquanto que em *Cabra marcado* tínhamos Elizabeth como símbolo da luta camponesa, uma mulher e uma mãe, que fez sacrifícios pelo que acreditava; com Maria, temos a continuidade e transformação, ao mesmo tempo, desses valores alinhados aos problemas urbanos de uma comunidade que carecia atenção do Estado quanto à moradia, saneamento básico, educação, etc. Aliás, o começo do filme nos conta que a ocupação dessa área havia pertencido a um antigo engenho, coisa muito comum à zona da mata no ciclo açucareiro colonial.



Figura 15: Díptico de *Mulheres no Front* (1996).

De acordo com Lins, em meados do ano de 1997, “Coutinho encontrou-se com o crítico de cinema José Carlos Avellar, então diretor da RioFilme, e falou do projeto de filmar trajetórias religiosas em uma favela do Rio de Janeiro” (2004, p. 97). Estava ensaiando o que seria a sua segunda ressurreição no cinema e por tabela na vida, já que ambas se retroalimentavam nele. Suas insatisfações acumuladas pelo menos desde 1992 o levaram a se reinventar formal e eticamente ao decidir primar pelo momento da conversa em um novo filme, subtraindo, assim, sempre que julgava melhor tomadas meramente ilustrativas ou aquelas em que se comprovasse algum discurso ideológico, o que aos poucos foi sumindo de vez de seu repertório como veremos. Sim, ele ousaria fazer um documentário onde pessoas comuns apenas falassem, sem narração e sem os famosos depoimentos de especialistas. Na

verdade, a progressão desse estilo foi sendo lapidado desde seus filmes anteriores como *Santa Marta* e *Boca de lixó*, nos quais a delimitação do espaço e da duração das filmagens já estavam impostas. Podemos lembrar ainda de *Superstição*, um de seus filmes da época do Globo Repórter, o qual falava dos costumes, lendas e visagens do povo do interior nordestino; sem esquecer da influência temática de *Os romeiros de padre Cícero* sob Coutinho, que tinha se impressionado com a intensidade e a maneira como se relacionavam à figura do *Padim*. Todavia foi em *Santo forte* que vários aspectos foram aperfeiçoados. Se faz necessário, assim, pontuar essa transição na obra do diretor para que possamos ir adiante. T tamanha sua significância que é possível afirmar que não fosse esse filme, Coutinho provavelmente não teria se reinventado e se tornado o que conhecemos hoje como nosso maior documentarista, sem lugar a exageros. Ou pelo menos, não teria se reinventado da forma como foi.



Figura 16: Díptico de *Santo forte* (1999).

Sendo assim, o tema da fé já rondava seus filmes há um bom tempo, de forma direta ou indireta. Mattos (2019) salienta que, de certa forma, Coutinho já se preparava para fazer *Santo forte* desde o *Cabra*. Como já dito, a culminância de um processo longo e cheio de instabilidades. Muylaert (2022), por sua vez, observa que a trajetória do cineasta foi marcada por sua permanência no documentário desde os anos 1970, coisa rara no cinema brasileiro. Segunda a autora, no entanto, essa constância não era sinônimo de terreno firme isento de lacunas, entre altos e baixos, como já pudemos observar no intervalo entre 1984 e 1999, quando esteve fora das salas de cinema. “Oscilações que se assemelham às vividas pelo próprio cinema brasileiro no mesmo período” (Ibid, p. 49). A sinopse do filme no site do CECIP diz o seguinte: “Intensas experiências religiosas entre os moradores da favela Vila Parque da Cidade, zona sul do Rio”. Essa premissa surgiu, na verdade, de um projeto inacabado do que deveria ter sido uma série intitulada *Identidades brasileiras* para a finada TV Educativa. A experiência religiosa que havia sido vista no Nordeste, seria revelada, então, numa comunidade do Rio de Janeiro. A proposta original era a de compor um extenso mosaico a partir da fé dos brasileiros, o que desde o princípio não agradava o diretor por ser

um recorte amplo demais para um país de dimensões continentais como o nosso. De todo jeito, a pesquisa pregressa serviu como base para o desenvolvimento de *Santo forte*, na qual cerca de oitenta moradores do Vila Parque da Cidade foram envolvidos, cinquenta gravaram depoimentos em vídeo e, na triagem do diretor, sobraram quinze para entrevistar, ficando apenas onze personagens no corte final da montagem. Em resumo, Coutinho não se interessava em mapear a fé daquelas pessoas, nem a verdadeira face da comunidade, mas o encontro que se daria entre diferentes. Não só socialmente, mas também nas crenças, Coutinho se dizia, segundo Mattos (2019), um “materialista mágico”, não tinha credo definido, mas respeitava quem tivesse, fosse de qualquer tipo. Vale dizer também que desde 1995 a parceria com a montadora Jordana Berg havia se firmado e que duraria quase duas décadas. Uma das características de seu estilo era justamente o de cultivar uma mesma equipe o máximo que pudesse e estreitar os laços de confiança, já que boa parte da equipe se repetiria em outros filmes como Cristiana Grumbach, Valéria Ferro, Bruno Fernandes, além da própria Jordana, etc. O fotógrafo que iria assumir a sua câmera dali em diante seria Jacques Cheuiche, mas apenas a partir de *Babilônia 2000*, seu filme seguinte. Soma-se a alteridade do filme, o que Lins (2004) chamou de minimalismo estético ao se apegar nas falas das personagens, nas imagens de entidades, nos espaços vazios que reverberam a eloquência inaudível da fé e do misterioso invisível. Coutinho, no entanto, lamentaria não ter sido mais radical.

Coutinho: Em Santo Forte usei umas pombas-giras, umas imagens de santo e tal, que são imagens que eu não usaria mais. Isso é um pecado mortal para mim agora, porque são inserts, filmados um mês depois em outro lugar. Como também uma mulher que aparece no filme e diz: ‘Ah, porque eu me adoro e tem milhares de retratos meus pela casa toda e tal’. E lembro que alguém reclamou porque eu não mostrei os retratos. Não mostrei os retratos porque não mostrei. Então não tem nenhum retrato. Não tem, não tem. O cara que imagine isso (NADER, 2017, p. 75).

No embalo da finalização de *Santo forte*, Coutinho parecia ter resgatado sua autoestima e já estava animado planejando um novo projeto: filmar a virada do milênio, na noite do dia 31 de dezembro de 1999, no morro do Babilônia, na zona sul do Rio de Janeiro. Por isso o título do filme seria *Babilônia 2000*, simples e direto como os títulos de seus filmes costumam ser, inclusive, remetendo não raras vezes à duração das filmagens. Só que como quase tudo na vida do diretor até aquele momento não vinha da maneira mais fácil, os preparativos para a gravação não estavam ocorrendo bem, os recursos ainda eram inexistentes, o que tornava tudo mais complicado e contra o relógio. Mas, segundo consta Lins (2004) e Mattos (2019), naquela altura, graças ao contato estabelecido entre Coutinho e o cineasta João Moreira Salles a propósito de um debate sobre *Santo forte* e *Notícias de uma*

*guerra particular* (1997), de Salles e Kátia Lund e, posteriormente, à mediação do produtor Donald Ranvaud, foi possível se desenhar uma associação entre a produtora VideoFilmes e o CECIP para coprodução de *Babilônia 2000*. Sobre essa parceria, Claudius Ceccon escreve:

No final dos anos 90, numa experiência inédita, o CECIP co-produziu Santo Forte e Babilônia 2000, dois documentários de Coutinho que foram para as telas do circuito comercial. O sistema de distribuição brasileiro não favorece o documentário. Vencendo essa barreira, esses dois filmes chamaram a atenção. Ali se iniciou uma nova fase, em que Coutinho é “redescoberto”. A parceria com João Moreira Salles, da VideoFilmes, dá a Coutinho condições indispensáveis para alçar voos mais ousados, começando com *Edifício Master* e continuando com uma série de documentários inovadores. Coutinho vira unanimidade nacional. É convidado a um sem número de festivais, livros são publicados sobre sua obra, e, fato que ele considerou bizarro, recebe um convite para ser membro da Academia do Oscar. Esse convite só foi respondido porque resgatamos da cesta de lixo a carta que ele havia jogado fora e o convencemos a aceitar. O que ele fez, muito a contragosto, resmungando contra a mediocridade dos filmes que lhe pediam para julgar.<sup>21</sup>

Uma vez que a parceria com a VideoFilmes deu certo, o trabalho seguinte do diretor viria com *Edifício Master* (2002). Não iremos nos demorar aqui, então, vejamos, Consuelo Lins foi quem lavrou a ideia do projeto a Coutinho em 2001: conversar com os moradores de um prédio de classe média. Já a responsável por encontrar o prédio que intitula o filme foi a pesquisadora Eliska Altmann. Por ter residido lá um tempo antes, sugeriu que fosse esse lugar. Coincidentemente, Mattos (2019) revela que o próprio Coutinho também tinha morado por ali em 1965. O diretor, enfim, se interessou e seguiu para a etapa das pesquisas. Colocava em prática ali naqueles pequenos apartamentos mais um teste à herança de *Santo forte*: o local restrito, o tempo de filmagem determinado e o dispositivo da conversa. Mas sem tema, dessa vez as histórias de vida, os casos cotidianos, as ocupações de trabalho, os amores, as famílias, as solidões, tudo isso é o que costuraria o tom do filme, um emaranhado de perfis em seus microcosmos domésticos. A equipe alugou um apartamento, o 608<sup>22</sup>, como base de produção. Hospedados ali por 3 semanas, mais de setenta pessoas foram visitadas pela equipe de pesquisa, dessas apenas 37 conversas foram filmadas e 25 ficaram na montagem final. “Coutinho nos oferece um retrato espiritual de Copacabana, sem que suas câmeras mostrem uma única imagem externa do bairro” (Ibid, p. 201). Seguindo o fluxo do tempo, vamos avançar até o ano de 2002, direto para as eleições presidenciais, onde despontavam figuras como Luiz Inácio Lula da Silva, pernambucano migrante, ex-metalúrgico do ABC paulista e

<sup>21</sup> Texto completo *Tempo com Coutinho*, de 2015.

Disponível em: <<https://cecip.org.br/site/tempo-com-coutinho/>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

<sup>22</sup> A produtora Beth Formagini nos bastidores de *Edifício Master* gravou o meta documentário *Apartamento 608* sobre o filme, e por consequência, sobre o método de Coutinho naquele momento.

Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=z3OA\\_n4U4HM](https://www.youtube.com/watch?v=z3OA_n4U4HM)>. Acesso em: 28 jan. 2023.

líder sindical. Sem dúvidas, a campanha eleitoral mais emocionante e memorável desde a redemocratização brasileira, talvez empatando em nível de importância com a campanha decisiva de 2022, na qual Lula saiu vitorioso em segundo turno para cumprir o seu terceiro mandato como presidente do Brasil. Esse seria o contexto para que *Peões* (2004) fosse gestado entre setembro e outubro de 2002, com cerca de um mês de filmagens, o que significou gravar nas vésperas do primeiro turno das eleições e no dia exato do segundo turno, quando Lula foi eleito. Para isso, foram filmadas conversas com 37 pessoas, em grande parte de origem nordestina, das quais 21 ficaram na montagem final como personagens. Coutinho também precisou voltar atrás em certos aspectos do seu estilo de filmar, como usar material de arquivo de outros filmes sobre as greves<sup>23</sup>, voltar a ter um tema (no caso, os operários) e filmar em lugares diversos (entre Nordeste e Sudeste). O título se deve de novo à forma direta que seus filmes se apresentavam. Uma única palavra ou duas, algumas sílabas, isto é Coutinho. A premissa partiria de uma pergunta simples: Que fim levaram os peões do ABC? A tese do diretor e portanto do filme era a de que Lula só chegou aonde chegou devido ao seu passado como peão e ao apoio de seus companheiros dos tempos de luta sindical durante as grandes greves de 1979 e 1980 no complexo industrial do ABC paulista. As circunstâncias lhe trouxeram um presente que há muito gostaria de ter posto em prática: “o de investigar o destino individual de gente comum que aparece nos registros de grandes eventos de massa” (MATTOS, 2019, p. 216).



Figura 17: Díptico de *Peões* (2004).

Isso nos leva novamente ao Nordeste tendo em vista um número alto de migrantes rumo ao Sudeste naquele período, em especial, à São Paulo em busca de oportunidades de trabalho, a maioria como operários de fábricas. Mattos (2019) traça alguns comparativos entre *Peões* e *Cabra marcado para morrer*, onde passado e presente se cruzam atravessados pelas memórias coletivas de trabalhadores do campo e da metrópole. Para o autor, a geração dos

<sup>23</sup> *ABC da greve* (1979-90), de Leon Hirszman, *Linha de montagem* (1981) e *Greve de março* (1979), de Renato Tapajós, *Greve!* (1979) e *Trabalhadores: presente!* (1979), de João Batista de Andrade, e reportagens de TV onde Lula aparecesse. Muitos operários também foram ou se reconheceram por essas imagens.

filhos de Elizabeth Teixeira podia muito bem pertencer à mesma geração dos migrantes nordestinos que se tornaram operários em São Paulo, como foi o caso de Dona Socorro, que anos depois voltou ao Ceará, para a cidade de Várzea Alegre, por onde o filme inicia a sua jornada. “É preciso levar em conta, ainda, que *Cabra* evocava a história de um líder vencido e morto, enquanto *Peões* recordava a de um líder vivo e vitorioso” (2019, p. 218). *Peões*, mesmo que não foque nisso, revela como os migrantes participaram da nova configuração sociopolítica no Brasil. É notável a admiração de Coutinho por experiências contadas à luz da memória e da elaboração de si em cena. Mais tarde me deparei com esta entrevista a seguir concedida por Coutinho a Valentinetti (2003). Parece que o desejo de encontrar boas histórias contadas por quem as sabe narrar, fabular, realmente o encantava. Em seguida, ele narra essas narrações em seus filmes. Uma tal confiança na força da oralidade. Coutinho sobre isso:

(...) eu fui conhecer o Nordeste por conta do “Cabra”. Acabou sendo um negócio meio por acaso, eu acabei fazendo o “Cabra”, fazendo o “Theodorico”, outros “Globo Repórter”, não voltei mais para filmar, só voltei em 81 para continuar o “Cabra”. Eu tenho vontade mesmo de fazer ainda um filme no Nordeste, e talvez eu faça, não sei ainda, não tenho ainda certeza. Mas gostaria de escolher um rincão perdido no sertão, escolher ao acaso, pelo mapa, e fazer um filme sobre nada: não vou fazer pesquisa, chego lá e faço: as pessoas falam sobre a vida. O que é vai entrar? Tudo: migração, vida, morte, religião. Não tem um tema: como o “Master” já não tem, esse também não vai ter. E seria agradável, seria um filme que vai depender dessa capacidade de fabulação que ninguém no Brasil tem mais que o sertanejo. (COUTINHO apud VALENTINETTI, 2003, p. 53).

Com base no que foi exposto até o momento, seria possível especular uma certa nostalgia do diretor em voltar à região? Como vimos, entre as décadas de 1960 e 2010, ou seja, no conjunto de sua obra, o interesse pelo Nordeste, sobretudo o sertão do país pode ser notado a partir de várias idas e vindas, fossem eles documentários em sua maioria ou mesmo ficção, fossem para o cinema ou para a televisão através dos já citados: *Cabra marcado para morrer* (1964-84), *Faustão* (1970), *Seis dias de Ouricuri* (1976), *Superstição* (1976), *O pistoleiro de Serra Talhada* (1977), *Theodorico, o imperador do sertão* (1978), *Exu, uma tragédia sertaneja* (1979), *Os romeiros de Padre Cícero* (1994), *Mulheres no front* (1996), *Peões* (2004), *O fim e o princípio* (2005). O seu último aceno ao Nordeste se deu pouco antes de sua morte, em 2013, ao voltar à Paraíba e Pernambuco para gravar os extras do DVD de *Cabra marcado*, intitulados *A família de Elizabeth Teixeira* (2014) e *Sobreviventes de Galileia* (2014). Um encontro marcado para a vida toda, de fato. A partir de agora iremos tentar entender um pouco do processo que levou Eduardo Coutinho a querer partir sem rumo até a Paraíba em busca de encontrar histórias bem contadas por narradores que ele julgava estarem ameaçados de extinção na virada do novo milênio. Isso culminaria em *O fim e o princípio*.

## A velha e o pilão: uma ideia fixa de Nordeste

No final do livro *O documentário de Eduardo Coutinho – televisão, cinema e vídeo*, escrito por Consuelo Lins<sup>24</sup> (2004), é possível encontrar duas páginas e meia intituladas de *Projetos*, aspas do próprio Coutinho durante uma conversa com a pesquisadora, numa espécie de posfácio, a falar acerca de uma ideia para um novo filme. Muito ressonante com o que ele já havia dito em entrevista a Claudio Valentineti. Com base nesse comentário, gostaria de levar isso em consideração mais adiante no texto, em algumas reflexões sobre a nostalgia de um certo tipo de Nordeste nos filmes de Eduardo Coutinho.

Qual a razão para querer fazer agora um filme em um distrito rural do Nordeste? Porque eu quero fazer o contrário da cidade grande. Cidade grande é Peões, Master, Babilônia - tudo isso é cidade grande. Agora eu quero voltar para o campo, mas sem tema. Uma vila rural que mal tenha televisão. O meu prazer seria encontrar um núcleo geográfico e fazer um filme inteiramente neste lugar, sem pesquisa e com uma equipe mínima, quatro ou cinco pessoas. Não há por que ter um tema. O que é a vida em uma vila? E por que no sertão nordestino? Porque lá a invenção verbal é muito forte. O lugar no Brasil onde se inventa melhor é no sertão. Qual é o risco? Pode não dar filme, ficar em vídeo ou ser um média-metragem. (...) De repente vai parar em uma cidadezinha e erra, porque o objeto pode não ser bom. Não é fácil em uma vila dessas as pessoas aceitarem uma equipe. Se há pesquisa, pode-se preparar, escolher antes. Mas chegar com a câmera para filmar é diferente. Acho que podia dar uns telefonemas antes para cidades próximas, ver se tem hotel, estrada de terra, checar uma ou duas cidades com os seus distritos e tentar obter o mínimo de informação. O resto é mapa, mas os mapas não dizem nada. Só no campo você acha a locação (...) Não é que a pesquisa não seja necessária. É que, em um lugar que é longe, primeiro, você diminui o custo; e segundo, parte para a surpresa total. É o acaso mesmo. Mas o negócio é que você já está no campo, tem um prazo de filmagem, e nesse prazo tem que descobrir as pessoas, criar o filme e filmar. Pode dar certo ou não (COUTINHO apud LINS, 2004, p. 189-90).

Chama a atenção como o nosso diretor fala de um imaginário popular sertanejo, das poéticas que exalam das expressões culturais, enfim, sobre os sertanejos e sua potência em fabular e em narrar histórias de si e dos outros. Será que podemos continuar a fazer essa mesma leitura homogênea de uma região que contempla nove estados do país? Quem suscita esta questão é o historiador paraibano Durval Muniz Albuquerque Júnior ao questionar sobre tal ideia de imaginário nordestino e suas representações no livro *A Invenção do Nordeste e outras artes* (2011). O autor aborda de forma crítica o conceito criado da região, um conceito de homogeneidade imagética e discursiva muitas vezes reproduzido pelos meios de comunicação fora e dentro da região e que reduzem toda a pluralidade étnica, cultural, social e

---

<sup>24</sup> Pesquisadora, cineasta e professora emérita do Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Trabalhou com Eduardo Coutinho em duas oportunidades, nos filmes *Babilônia 2000* e *Edifício Master*. Dirigiu *Lectures* (2005), *Leituras Cariocas* (2009) e *Babás* (2010).

econômica dessa população a uma única representação. Diante disso é fundamental fazer a crítica. No entanto, vale dizer que de acordo com o autor (2011, p. 83) tal conceito foi criado aqui mesmo no Nordeste, por suas elites econômicas e intelectuais no início na década de 1910 com a criação da Inspetoria de Obras Contra as Secas (IOCS), em 21 de outubro de 1909. De forma paradoxal, tal iniciativa visava a manutenção de privilégios de uma classe em decadência e que buscava alguma forma de manter relações de poder com o restante do país. Nesse momento, houve a invenção de um espaço regional ligado à seca, à tradição e ao passado (arcaico) e à tentativa de manutenção dos privilégios das elites locais decadentes.

A partir disso se inicia a difusão de um conjunto de imagens negativas ou ultrapassadas sobre o Nordeste e que até hoje persistem, tendo como exemplo as do cinema. É interessante destacar isso e notarmos que mesmo os filmes que não ferem e nem buscam imagens negativas e estereotipadas a priori do Nordeste, também podem cair no senso comum do conceito do regionalismo quando atribuem a capacidade fabuladora, sem pestanejar, a uma ideia, mais ou menos, homogeneizadora de cultura regional. A tão falada tradição nordestina também seria uma invenção moderna e que seria necessária ressignificar essa romantização do conceito de regionalismo ao questionar e modificar esse imaginário a partir das artes. No capítulo do livro intitulado *Espaços da saudade*, o autor comenta sobre a contribuição da obra de Ariano Suassuna para essa invenção, tomando o exemplo do impacto da peça teatral do *Auto da Compadecida* (1955), sucesso estrondoso à nível nacional na época e ainda hoje, sobretudo com o filme homônimo lançado em 2000. Diante disso, Muniz (2011, p. 188), reforça que a obra de Ariano dará “uma visibilidade do Nordeste, que o toma como uma região feudal, medievalizada, contraposta ao Sul, a região capitalista do país”. E ele continua essa leitura nos dizendo que o sertão na obra de Suassuna surge “(...) como este espaço ainda sagrado, místico, que lembra a sociedade de corte e cavalaria. Sertão dos profetas, dos peregrinos, (...) Sertão em que todos são iguais diante de Deus” (Ibid, p. 188). Há uma dita oposição da tradição popular saudosista, do passado mítico, da ingenuidade do camponês ao que se considera novo, moderno, urbano, industrial e burguês (Ibid, p. 194).

Em *O outro Nordeste* do cearense Djacir Menezes, publicado, originalmente, em 1937 como o volume número 5 da importante *Coleção Documentos Brasileiros* da Editora José Olympio, encontramos já naquela época uma reflexão muito crítica sobre os contornos problemáticos do que estava se desenhando enquanto Nordeste para o restante do Brasil. Como o próprio autor comenta no prefácio da primeira edição, o seu livro se contrapunha ao *Nordeste* de Gilberto Freyre, esse publicado no mesmo ano e na mesma coleção, no volume anterior. Na verdade, a sugestão para o título foi ideia vinda diretamente de Freyre, que

segundo Menezes, “pintava com saudosas tintas de excelente escritor o Nordeste açucareiro e pernambucano, gordo e escravocrata” (2018, p. 19). Melhor dizendo, um Nordeste úmido da zona da mata, dos engenhos, dos latifúndios e casas grandes em decadência. E então, temos o outro, o semiárido das caatingas, dos vaqueiros e do pastoril. Havia ainda um terceiro Nordeste, “(...) o das praias baixas e arenosas, marcado pela presença de pescadores e uma frágil agricultura de subsistência” (ARCANJO apud MENEZES, 2018, p. 76). Sem lugar a dúvidas, passado quase um século desde essa publicação, os aspectos econômicos, sociais e culturais da região, aliás, do Brasil por completo, transformaram-se em vários sentidos. Ao que toca esta pesquisa, o pensamento de Djacir Menezes nos suscita a preocupação que devemos ter enquanto cientistas sociais no exercício das análises do processo civilizatório nacional, tendo como base, no caso do autor, o materialismo histórico ao falar das “classes proprietárias, das bases sociais do coronelismo, da decadência do patriarcalismo e da emergência dos movimentos sociais contestadores da ordem rural brasileira” (Ibidem, p. 86).

De acordo com Nísia Trindade Lima (2013), em seu livro *Um sertão chamado Brasil*, a ideia de sertão no imaginário nacional vem se desenhando desde o período colonial e, em grande parte, isso foi sendo elaborado pelos diários de viajantes, missionários e cronistas - como podemos ver no caso de *O Turista Aprendiz* de Mário de Andrade e a influência sobre Eduardo Coutinho. A partir desses discursos que contrastavam a colonização da costa e a do interior, foi-se construindo um sentido espacial no qual o sertão seria antítese do litoral quando é percebido como “(...) o território do vazio, o domínio do desconhecido, o espaço ainda não preenchido pela colonização” (MADER apud LIMA, 2013, p. 104). A autora pontua ainda algo que nos é caro para esta pesquisa quando chama atenção para a tendência ao longo dos séculos de naturalizar o sertão como um espaço físico dado, fixo e naturalmente delimitado pela geografia. Essa leitura é perigosa ao desconsiderar todos os fatores simbólicos e cambiantes destacados pelos autores aqui já mencionados. Soma-se a essa discussão, a pesquisadora Mariana Baltar que em sua dissertação de mestrado *Todos os Nordeste - apagamentos e permanências do imaginário no documentário contemporâneo*, defendida em 2003, mesma época em que Coutinho estava pensando na ideia do que viria ser o seu novo projeto de filme. Este trabalho também questionava como as análises filmicas, sobretudo, as de documentários contemporâneos, podem operar “um diálogo que se articula a partir da permanência como um certo sentido/discurso sobre nordeste que, em alguma medida, o desqualifica em função de uma política assistencialista e de um discurso da estereotipia” (BALTAR, 2003, p. 5).

Em certo sentido, mas não totalizante e nem desmerecedor, acredito que haja certa semelhança idealizada em *O fim e o princípio*, ao notarmos, primeiramente, a escolha de Eduardo Coutinho em voltar à Paraíba, especificamente, até ao semiárido, num pequeno sítio afastado da cidade grande. Em 2003, as gravações do documentário *Peões* (2004), décimo longa-metragem, estão concluídas. Como sabemos, as filmagens aconteceram entre setembro e outubro de 2002, durante a campanha eleitoral para as eleições presidenciais daquele ano. O filme é uma busca pelos operários que fizeram parte das grandes greves trabalhistas de 1979 e 1980 no ABC paulista à época em que Luiz Inácio Lula da Silva despontava como figura política no país. Naquele momento, o produtor João Moreira Salles<sup>25</sup> indagou Coutinho sobre que filme ele gostaria de fazer em seguida. A sua intenção, sem dúvidas, era a de voltar para o ambiente rural e por afeição escolheu viajar à Paraíba. Ao que parece, a vontade de viajar até o Nordeste despertou no cineasta como um eco, uma reverberação da experiência do *Cabra*.

Partindo de informações oficiais do filme encontradas em um livreto<sup>26</sup> destinado à divulgação para a imprensa, é possível encontrar uma passagem sobre a origem do filme que relata esse antigo desejo de Eduardo Coutinho em gravar no sertão nordestino com a câmera na mão e nenhum tema aparente. A ideia partiria do grau zero do documentário pelo simples ato de buscar personagens que contem as suas histórias de vida. Quem faz uma análise muito interessante entre *Cabra* e *Peões* é o pesquisador Mateus Araújo (2013) ao colocar os contextos de ambos os filmes em paralelo. Observa-se que “nas pontas” de cada momento histórico, 1964-84 e 2002, houve acontecimentos extremos na base social, política, econômica, enfim, que levaram o cinema brasileiro a propor novas formas filmicas e se reinventar (discursivas, estéticas, éticas, etc). Numa ponta, tivemos o período de reabertura política e a redemocratização do país, passados longos anos de ditadura militar que interromperam o filme e o fluxo da vida da nação. Numa outra, o encerramento de uma era política marcada pela crise gerada pelo governo de Fernando Collor e pelos dois mandatos do então presidente Fernando Henrique Cardoso. Para o autor, Coutinho a exemplo de sua percepção, soube costurar essas linhas soltas da história através da busca por pessoas que pudessem contar suas memórias particulares e ao mesmo tempo formassem um mosaico.

---

<sup>25</sup> Documentarista, jornalista e amigo de Eduardo Coutinho, cujo contato se deu a partir do final da década de 1990. Produziu os filmes da última fase da obra de Coutinho pela produtora VideoFilmes, fundada por ele e Walter Salles. Dentre os filmes, estão: *Babilônia 2000* (2000), *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004), *O Fim e o Princípio* (2005), *Jogo de Cena* (2007), *Moscú* (2009), *Um dia na vida* (2010), *As Canções* (2011), *A família de Elizabeth Teixeira* (2014), *Sobreviventes de Galileia* (2014) e *Últimas Conversas* (2015).

<sup>26</sup> Na época, o material de imprensa (Press Book) do filme foi preparado por Carlos Alberto Mattos e isso é citado no seu livro *Sete faces de Eduardo Coutinho* (2019), na página 227. Em 2006, a mesma sinopse é usada na contracapa do DVD do filme lançado pela VideoFilmes.

Em certo sentido, os dois filmes concorrem para organizar um pouco a dispersão do campo cinematográfico em que nasceram. *Cabra* atualiza a seu modo, particularizando-o e colocando-o em novo patamar, um impulso de reatar passado e presente perceptível em parte do melhor cinema brasileiro moderno. Vinte anos depois, na esteira de *Cabra*, *Peões* parece inaugurar no Brasil um novo ciclo de filmes preocupados com reatar os fios das meadas. (...) preocupados em reativar memórias e práticas coletivas ameaçadas de cair no esquecimento (ARAÚJO, 2013, p. 434-435).

Com isso, talvez possamos supor que *O fim e o princípio* (2005) herdou de *Peões* e de *Cabra* essa vontade de reorganização e de reatar os fios de histórias que estivessem se perdendo, veremos como logo adiante. Coutinho, no entanto, advertiu que não estava interessado nas ruínas do passado, mas nas construções imaginárias elaboradas no presente através das experiências rememoradas pelas personagens (MATTOS, 2019). Não era disso que se tratava para Coutinho, apesar de que como veremos, nem sempre é possível se desvencilhar de certos imaginários fixos sobre alguma coisa que nos afeta intimamente. Isso contrasta com uma certa “filosofia” de uma nostalgia salvadora que supostamente teria sua origem no seio da cultura popular, do sonho revolucionário marxista e messiânico comum aos filmes dos anos 1960 a 1980, como já comentado. O conceito de modelo sociológico trabalhado por Jean-Claude Bernardet em seu livro *Cineastas e imagens do povo*, parte da análise de diversos filmes dessa época que lançaram mão de recursos generalizantes às falas do povo, onde histórias particulares e contrárias ao coletivo não tinham peso perante a história comum. Melhor dizendo, o autor explica que enquanto os entrevistados eram a “voz da experiência”, ao falarem “de suas vivências, nunca generalizam, nunca tiram conclusões” (2003, p. 16) remetendo sempre a si mesmos e às suas experiências em tons e sotaques variados. Já o narrador ou locutor em seu tom altivo era tido como a “voz do saber”, cuja função era a de elaborar um discurso pedagógico a partir das falas dos entrevistados como se fossem “amostras” que exemplificam o que o filme tem por dizer, somando-se a isso informações técnicas e analíticas. Generalizando, assim, aquelas experiências individuais em termos até caricaturais. “Esse processo de ‘limpeza do real’ transforma o personagem em um ‘tipo sociológico’ - o camponês, o operário qualificado, o favelado, do qual estão excluídos os traços singulares de sua história” (LINS, p. 71).

Pelo menos desde sua entrada no Globo Repórter, em 1975, Coutinho já devia ter percebido a armadilha que era cair na sedução do olhar exótico ao querer tratar do Nordeste nas artes. Em uma entrevista<sup>27</sup> extensa e fascinante concedida em 1976 a José Marinho de Oliveira, o então documentarista e funcionário da TV Globo, expôs como encarava o desejo

<sup>27</sup> *Exercícios para Cabra marcado para morrer*, à propósito da série *Depoimentos Cinema Brasileiro*, sob o tema Nordeste, coordenada por Maria Rita Galvão, professora de cinema da USP.

de filmar na região. Arcaico, normalmente é o adjetivo que o diretor usava quando se referia à região como um todo. “Mas existem casos como o meu, e há outros provavelmente, de pessoas que são de São Paulo, que não têm nada a ver, da cidade menos brasileira do país, e que vão filmar no Nordeste, o arcaico” (COUTINHO apud OLIVEIRA, 2013, p. 205). Demonstrava que compreendia o seu lugar de partida ao questionar os cineastas contemporâneos a ele que faziam filmes equivocados com uma abordagem distorcida, vindo tudo de fora. Ele comenta da sua vivência desde 1962 quando vai à Sapé pela primeira vez, das leituras muitas que fez sobre costumes, folclore, misticismo, sobre a pesquisa de campo que foram os seis meses que morou em Recife em determinado momento e, confessa que sim, continuava com uma visão de alguém de fora, mas pelo menos de alguém que sabia onde estava pisando. Procurava assistir aos filmes produzidos de dentro, como os de Vladimir Carvalho<sup>28</sup> que para ele eram de valor extraordinário. Coutinho acreditava na completude de abordagens e de visões que se encontrassem no caminho do cinema. “Embora o mais importante seja o de dentro, acho importante também um ponto de vista como o meu, entende? Desde que você faça porque tenha uma simpatia, uma ligação de amor com o tema. E isso me leve a fazer uma coisa que também é útil” (Ibidem). Ele lista os muitos aspectos que o motivaram a conhecer o arcaico em contraste com o moderno dos centros urbanos:

Mesmo em Recife, já uma cidade industrial tentando imitar São Paulo miserável, praticamente de mocambos, terrível, uma São Paulo com desemprego muito maior que o da própria São Paulo, mesmo lá há uma riqueza de linguagem que reflete a visão do mundo e de tudo, e que é uma coisa extraordinária, principalmente em termos de cinema. Cinema não é escrever um ensaio, cinema é apreensão, cinema é pesquisa de campo, é gente que fala, entende? É gente que tem modo de viver, de se vestir e tal. Então lá se conservam ainda traços muito brasileiros, muito menos influenciados pelas modas estrangeiras, pela tecnologia estrangeira, então é uma coisa muito mais “pura”. E acho que é isso que atrai qualquer paulista, qualquer sulista. Mas procuro não cair na armadilha em que outros caem, atraídos por esse exótico. No começo eu sentia esse exotismo. Hoje não mais. Para mim hoje é tranquilo ver uma feira, gente vendendo folhetos, cantadores. (...) Então, acho que estou em condições de fazer coisas relativamente honestas e fiéis sobre o tema. (...) O Nordeste te atrai pelo contraste. Não só porque a riqueza cultural que existe ali é algo que tem que ser preservado, registrado, para mostrar até que ponto o Brasil tem que incorporar isso em sua cultura, compreende? Por exemplo, acho até bom quando vou ao campo e tem uma festa de rock, não um forró. Interesse-me por mostrar isso, mostrar até quando isso deforma, mostrar as coisas acontecendo. Não quero ser um observador de museu. (...) Você tem lá segmentos de atraso, de modo de produção, de cultura. Estudá-los é importante porque é a história do Brasil processada ao vivo, entende? (Ibid, p. 206-207).

<sup>28</sup> Cineasta paraibano, nascido em 1935, teve papel fundamental na consolidação de uma escola de documentários no Brasil. Além de dirigir diversos filmes como *Romeiros da Guia* (1962), *O País de São Saruê* (1971), *A Pedra da Riqueza* (1976), *O Evangelho Segundo Teotônio* (1984), *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1991), etc. Também trabalhou em *Aruanda* (1959) e *Cabra marcado para morrer* (1964). José Marinho de Oliveira perfila Vladimir em seu livro *Dos homens e das pedras: o ciclo do cinema documentário paraibano (1959-1979)*, ver bibliografia.

De volta ao processo do filme, o crítico de cinema e curador, Carlos Alberto Mattos, cita em seu livro *Sete faces de Eduardo Coutinho* (2019) que em agosto de 2003, com a intenção de fazer um novo filme logo após *Peões*, Coutinho havia redigido um roteiro “falso”<sup>29</sup> sob o título de *O fim e o princípio*, servindo apenas para fins de registro na Biblioteca Nacional, portanto, antes do processo de produção. Em 2004, o projeto desse roteiro foi contemplado pela Lei de Incentivo à Cultura e Lei do Audiovisual do Ministério da Cultura do então primeiro mandato do governo de Luiz Inácio Lula da Silva, no qual tínhamos Gilberto Gil como ministro da Cultura. Assim, Coutinho foi um dos cineastas convidados<sup>30</sup> a ter seu projeto patrocinado pelo Programa Petrobras Cultural, o que possibilitou a sua execução, como é ilustrado nas cartelas iniciais do filme. Mais a frente, nesse mesmo material de imprensa, o texto relata o que se pode ler a seguir.

(...) renovou-se mais uma vez a parceria de Coutinho com a Videofilmes para a realização desse sonho do diretor. Um prêmio da Petrobras garantiu o orçamento básico que incluía quatro semanas de filmagem. Para a viagem, formou-se uma equipe com o diretor, o produtor executivo João Moreira Salles, o cinegrafista Jacques Cheuiche, o técnico de som Bruno Fernandes, a assistente de direção Cristiana Grumbach, a diretora de produção Raquel Freire Zangrandi e o assistente de câmera Ivanildo Jorge da Silva. (PRESS BOOK de *O fim e o princípio*, de 2005).

De certa forma, a questão suscitada por Araújo (2013) ganha mais força sobre o contexto de *O fim e o princípio* também, uma vez que esse filme e *Peões* compartilham o mesmo cenário de renovação política nacional. Não somente porque as iniciativas públicas de fomento à cultura ganham novos ares de expansão, mas e, sobretudo, as transformações sociais que o Brasil passará entre 2002 e 2009, período de intensa articulação para a tentativa de enfrentamento às desigualdades sociais e sendo assim, aos arcaísmos de cunho negativo que teimavam a assolar o país. Bom, acerca do conteúdo do roteiro falso, nele havia a previsão de “uma viagem a estados do Nordeste em busca de personagens – ou seus familiares e descendentes – que tinham aparecido nos registros fotográficos e fílmicos da Missão de Pesquisa Folclórica organizada por Mário de Andrade em 1938” (MATTOS, p. 223). Ainda segundo o autor, o título do filme teve como inspiração a última das crônicas de Mário de Andrade sobre a Paraíba, registrada em seu diário de viagens na data de 5 de fevereiro de

<sup>29</sup> Na capa do roteiro, Coutinho escreve o garrancho “falso” ao lado do título do filme. Sinalizando, assim, que aquele tratamento se trata apenas de algo protocolar para apresentar o projeto do filme ao edital de patrocínio do Programa Petrobras Cultural.

<sup>30</sup> Esta informação pode ser verificada no site Tela Viva, publicada no dia 11 de maio de 2004. Infelizmente, não foi possível encontrar as informações pelos canais oficiais da Petrobras, os mesmos já não estavam disponíveis ao público até este presente momento da pesquisa. Disponível em: <<https://telaviva.com.br/11/05/2004/petrobras-apresenta-resultados-de-seu-programa-cultural/>>. Acesso em: 27 de jan.de 2023.

1929 e publicada em *O Turista Aprendiz*<sup>31</sup>, em 29 de março de 1929. Desse modo, finalizando a série de crônicas para o folhetim Diário Nacional, de São Paulo. Se formos buscar a referência diretamente na fonte, temos a seguir o trecho de onde Coutinho tomou como inspiração para o sentido do título do filme. Inclusive, ele próprio cita esse mesmo trecho na última página de seu roteiro falseado, acrescentando uma última frase: “Assim acaba o livro. E, talvez, também o filme”. Segue abaixo a citação.

(...) Os Cabocolinhos saem pelo Carnaval. Saem quando podem porque em nome dum conceito mesmo idiotissimamente nacional de Civilização, as Prefeituras e as Chefaturas de Polícia fazem o impossível pra eles não saírem, cobrando diz-que até duzentos mil réis a licença. Será possível!... Já os Cabocolinhos saem raramente. Até pra ensaiar dentro de casa, pagam treze paus à Polícia!... Os grupos e as formas de bailados são diversos. Além dos Cabocolinhos, tem os "Índios africanos", tem os "Canindés", os "Caramulinhos", etc. **Mas tudo vai se acabando agora que o Brasil principia...**  
 "- Piramingu!  
 - Sinhô!  
 - Mataram nosso Matroá. (ANDRADE, 2015, p. 357-358)

Destaco do texto acima a linha que diz: “Mas tudo vai se acabando agora que o Brasil principia...”. A que se trata o tudo que vai se acabando? E que Brasil principia? Em 1929, passada uma década do término da I Guerra Mundial, o sistema capitalista neoliberalista entrava em crise com a conhecida “Grande Depressão” da bolsa de valores de Nova York, nos Estados Unidos. Quão grande foi a reverberação disso no mundo, que o impacto foi sentido no nosso país, deixando exportadores em prejuízos exorbitantes. Isso apenas para se ter um contexto externo, mas internamente, o Brasil passava também por seus momentos tumultuados. Em 1929, estávamos à beira do Golpe de Estado de 1930, diante da crise da conhecida política de alternância de poder da república entre São Paulo e Minas Gerais, a famigerada “Política do Café com Leite”. Um ano após escrever esse diário, Mário de Andrade veria o então presidente Washington Luís ser deposto pelo golpe, o impedimento da posse do presidente eleito Júlio Prestes pelo mesmo motivo, assim, dando por encerrado o período que conhecemos hoje como República Velha (1889-1930). Anos mais tarde, o país entraria por longos anos em um regime ditatorial do governo do Estado Novo, instaurado por Getúlio Vargas, de 1937 a 1945. Não é de todo estranho dizer que Andrade estava prevendo o precipício político que o Brasil estava se aproximando e de suas implicações à cultura.

---

<sup>31</sup> *O Turista Aprendiz*, concluído em 1943, mas só editado em livro pela primeira vez em 1976, é um dos mais importantes livros de viagens pelo Brasil. Escrito em forma de diário e com informalidade, humor e elevada percepção para o prosaico e o inusitado, para narrar duas viagens de Mário de Andrade. Sendo a segunda viagem com destino ao Nordeste, iniciada em novembro de 1928 até fevereiro de 1929. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/O\\_turista\\_aprendiz.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/O_turista_aprendiz.pdf)>. Acesso em: 20 de jul. de 2022.

É interessante notar que a força dessas palavras vai ecoar nas motivações encontradas por Coutinho para retornar ao Nordeste. O arcaico e a tradição oral de um povo falante de uma “língua fabular” sob ameaça da modernidade globalizante e de suas engrenagens do tempo que visam invadir as casas e as vidas dos mais diversos rincões. Antes de colocar o pé na estrada, Coutinho também rascunhou uma sinopse para o roteiro sob o título *As palavras*<sup>32</sup>:

Este é um filme sobre a conversação (troca de palavras), a forma mais natural da linguagem, baseada na interação entre dois ou mais interlocutores situados face a face. [...] Escolhi, como locação única, o município de São Rafael, no sertão do Rio Grande do Norte, com 8 mil habitantes e a 210 quilômetros de Natal, onde já filmei (*Cabra marcado para morrer*) e creio conseguir a cumplicidade necessária para uma intervenção desse tipo. No fundo, o filme terá dois temas: o assunto de que se fala, baseado no cotidiano, e as formas linguísticas (e performáticas) em que os personagens (e o diretor) se exprimem na comunicação em tal contexto. (COUTINHO apud MATTOS, 2019, p.224).

Nota-se que mesmo se tratando de um projeto provisório, “falso” como ele próprio dizia, o impulso de retomar um tema/locação que lhe foi tão cara no passado fica evidente. Como a sua ida até São Rafael, no Rio Grande do Norte, onde, enfim, reencontrou Elizabeth após longos e sofridos 17 anos de exílio causado pela perseguição do regime da ditadura. Coutinho descreve como foi o retorno ao Nordeste em sua narração de *Cabra marcado para morrer* (1964-84) por volta de 22 minutos do filme. Mais a frente, veremos alguns paralelismos dessa passagem com o que acontece em *O fim e o princípio* (2005).



Figura 18: Díptico de *Cabra marcado para morrer* (1964-84).

Coutinho: Fomos até a fronteira da Paraíba e entramos no Rio Grande do Norte ainda sem saber exatamente o local para onde estávamos sendo conduzidos. Depois de 4 horas de viagem pegando estradas muito ruins, avistamos uma cidadezinha perdida no sertão às margens do Rio Piranhas. Era São Rafael, um bom refúgio. Situada a uns 300 km de Sapé [PB] e a mais de 500 km de Galileia [PE], a cidade tem menos de 3 mil habitantes e nem mesmo a televisão chegava lá. (...) Elizabeth não esperava a minha chegada.

<sup>32</sup> Anos depois, segundo MATTOS (2019, p. 224), esse título deveria ser herdado pelo até então próximo filme de Eduardo Coutinho, mas com sua morte em 2014, o título foi postergado, dessa vez em definitivo. O seu último e póstumo filme viria a se chamar *Últimas conversas* (2015), finalizado pela montadora Jordana Berg e pelo produtor João Moreira Salles.

A seguir temos um relato de Jacques Cheuiche à época da viagem até a Paraíba na qual Coutinho lhe confia uma visão do que estava procurando, projetando talvez memórias antigas que pudessem ser reencontradas de novo.

(...) Nos trabalhos do Coutinho, todos que eu fiz, foram nove longas em 14 anos, a nossa relação foi sempre muito do fazer. A gente não tinha um diálogo teórico, amplo, etc. Era sempre o quê que a gente tinha que filmar, o quê que precisava ser feito. Eu sempre me encaixei ali e ele me encaixou desse jeito. Claro que a gente conversava muito, mas a nossa conversa, ela ia diretamente ao filmar, sabe? E no *fim e o princípio* não foi diferente. O que aconteceu de diferente no *fim e o princípio* que eu me lembro: eu não participei de nenhuma reunião sobre isso ou aquilo, se era um projeto que virou outro, não. O que aconteceu foi que a gente... ele tava meio... como seria a palavra? Ele não estava feliz com a história de acharem que ele só filmava com pesquisa, com personagens encontrados antes, aí ele ia lá e fazia as perguntas, como foi no *Edifício Master* (2002), como foi na maioria dos outros. E esse filme, a gente foi para a Paraíba sem saber o que ia filmar. Sem saber, a gente não tinha a menor ideia, nada. Eu perguntei uma vez pra ele lá no CECIP, fui lá conversar e ele falou: “Jacques, (...) **eu vejo uma velha e um pilão.**” (...) Era isso que ele via, uma velha e um pilão. Eu falei: “Cara, sim, e daí, a velha e o pilão?”. (...) “A velha e o pilão”. Tá bom. Fomos para a Paraíba, levei o equipamento que eu achei necessário (CHEUICHE apud MEDEIROS, 2022, p. 215).

Para Lins (2004), o cinema de Eduardo Coutinho não busca um mundo pronto para ser filmado, mas um mundo em fluxo, em transformação corrente, nos quais os filmes intensificam esse movimento. Em complemento, o que esta pesquisa vem sugerir é que também é possível apontar em Coutinho, em especial, em *O fim e o princípio*, uma face saudosa do diretor e, ao mesmo tempo, com uma ideia fixa e arcaica sobre o sertão que ele conheceu nos anos 1960 e 1970. A velha e o pilão seriam para Coutinho como uma visão, um lampejo, uma intuição do que ele gostaria de filmar naquele momento. Como se recorresse à sua memória, uma expectativa entremeada com nostalgia e de se encontrar numa zona de conforto. Jeanne Marie Gagnebin em seu livro *História e narração em Walter Benjamin*, explica que o tom nostálgico era muito comum “à maioria dos teóricos do desencantamento do mundo” (2011, p. 55). Veremos nos próximos capítulos através das análises de algumas personagens e de situações filmicas que sim, o mundo filmado por Coutinho estava em plena metamorfose naquele ano de 2004. O Brasil, aquele sertão já não tão arcaico, *princiavam...*

A vontade que eu tenho é finalmente usar o tempo morto, **filmar uma mulher preparando a comida, trabalhando no pilão**, sei lá, e isso durar cinco minutos. Não que eu não pudesse fazer isso na cidade, com momentos repetitivos, que isso também tem. Não é porque estou em uma cidade primitiva, não é isso. É que tenho uma vontade enorme de fazer assim, as pessoas fazendo coisas anódinas mesmo, no pilão, preparando lenha, sem falar. Não se trata de paisagem, é como se fosse uma etnografia do gesto (COUTINHO apud LINS, 2004, p. 190).



Figura 19: Pilão.

*Pilão que foi da minha avó paterna, Marina, conhecida por Dona Nega. Talvez ela fosse a velha que Coutinho estivesse procurando. Meu pai herdou o pilão e hoje ele fica na nossa casa no interior da Paraíba.*

## CAPÍTULO II

### *As palavras*



Figura 20: Cadeiras de Rita e Zequinha.  
Quando saí da casa de Rita e Zequinha me deparei com as cadeiras que o casal se sentou durante a conversa com Coutinho em 2004.

## Narrador de narrações: a fábula encontrada longe da cidade grande

A sinopse<sup>33</sup> oficial do filme que conhecemos hoje como *O fim e o princípio* (2005) sintetiza de maneira ímpar o que diretor pretendia, logrou em realizar e o que eu estava me interessando como pesquisadora: Coutinho no Nordeste, nos rincões do sertão da Paraíba de Elizabeth [e minha também], correndo atrás dos acasos e de gente boa de conversa.

Um filme nascido do zero. Sem pesquisa prévia, sem personagens, locações nem temas definidos, uma equipe de cinema chega ao sertão da Paraíba em busca de pessoas que tenham histórias para contar. No município de São João do Rio do Peixe, o filme descobre o Sítio Araçás, uma comunidade rural onde vivem 86 famílias, a maioria ligada por laços de parentesco. Graças à mediação de uma jovem de Araçás, os moradores – na maioria idosos – contam sua vida, marcada pelo catolicismo popular, pela hierarquia, pelo senso de família e de honra – um mundo em vias de desaparecimento (PRESS BOOK de *O fim e o princípio*, de 2005).

Podemos destacar alguns aspectos que a sinopse nos oferece, tais como o ato de sair em busca de pessoas que tenham histórias para contar - o que coloca Coutinho no papel de “narrador de narrações”, como bem apontou Claudio Valentinetti (2003, p. 10) na entrevista com o diretor em Brasília - e a preocupação esboçada de encontrar essas histórias e seus narradores antes que aquele mundo desaparecesse, algo muito relacionado à noção de um sertão isolado e ao mesmo tempo frágil frente às mudanças tecnológicas e culturais do novo milênio. Nesse sentido, a importância da fabulação e da narração para o nosso diretor se mostra vital para o seu cinema da conversa e do encontro. Talvez isso se deva em parte à influência de Walter Benjamin, o filósofo de cabeceira de Coutinho, como diria Nader (2017).

Há, inclusive, um artigo dedicado inteiramente ao assunto escrito por Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues intitulado *Coutinho, leitor de Benjamin* (ver bibliografia), cuja contribuição se fará presente. Em *O narrador - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, ensaio clássico de 1936, o filósofo alemão discorre sobre o declínio da experiência (*Erfahrung*) da arte de narrar tradicional. Para ele, cada vez mais, estávamos nos aproximando da extinção de quem soubesse contar uma história, porque ela depende da transmissão de experiências, cujas condições para tal já não existiriam na sociedade capitalista moderna. Em poucas linhas já é possível perceber as semelhanças no que Coutinho dizia em suas entrevistas. Uma das causas para essa tragédia estava escancarada: “as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo” (1985, p. 198). Pelo ano em que foi publicada, a reflexão de Benjamin se aproxima, de certa

<sup>33</sup> Consta no *Press Book* consultado no acervo de Eduardo Coutinho no IMS RJ (Código do arquivo de localização: “EC-0891”). Igualmente, encontra-se disponível na contracapa do DVD do filme lançado em 2006.

forma, aos “princípios do fim” de Mário de Andrade. A Europa ainda sofria os estragos da guerra e não muito depois sofreria novamente, portanto, é compreensível a desesperança do autor. Gagnebin ressalta que o filósofo relaciona “as mudanças da produção e da compreensão artísticas a profundas mutações da percepção coletiva e individual” (2011, p. 55), o que excluiria quaisquer leituras que buscassem pelo “elo perdido” de outrora. O que não significava que mesmo o filósofo e Coutinho, por exemplo, não caíssem em tons nostálgicos por vezes, como já mencionado antes, mas que tentariam aguentar firme, como diz a música, “a picada da abelha, daquela velha melada melancolia”. Em outro ensaio, *Experiência e pobreza*, Benjamin inicia com uma fábula:

Nos nossos livros de leitura havia aquela fábula do homem velho que, no leito de morte, revela aos filhos que há um tesouro escondido na sua vinha. Tudo o que tinham a fazer era cavar. Os filhos puseram-se a cavar, mas, do tesouro, nem sombra. Quando o outono chegou, porém, a vinha deu uma colheita como nunca se vira em toda a região. E foi então que os filhos perceberam que o pai lhes legara uma experiência: a benção não está no ouro, mas no trabalho (BENJAMIN, 2022, p. 85).

Antes, haviam as “comunidades”, nas quais as experiências passavam de pessoa a pessoa, ou melhor dizendo, os mais velhos passavam-na sempre aos mais novos. A idade lhes conferia autoridade ao narrar histórias passadas de geração em geração. Perguntaria o autor: “Onde é que se encontram ainda pessoas capazes de contar uma história como deve ser? Haverá ainda moribundos que digam palavras tão perduráveis, que passam como um anel de geração em geração?” (Ibidem). Nesse sentido, a experiência perpassa pela ideia de temporalidade, da qual esperava-se continuidade, supondo uma tradição compartilhada pela narrativa oral, quase sempre. Gagnebin dirá que essas histórias não eram meramente ilustrativas, guardando em si a função prática de orientação, devendo o coletivo escutá-las e segui-las para atingir a verdadeira formação (*Bildung*). O que estaria em jogo nos ensaios seria, portanto, a desorientação das pessoas sem o espírito de comunidade causadas pela pobreza da experiência, tornando-as incapazes de dar e receber conselhos. A partir do século XIX, a modernização se alastrava pelo mundo intensificada pela Revolução Industrial e com isso a perda das referências coletivas ficou cada vez mais evidente e preocupante. “A história de si vai, pouco a pouco, preencher o papel deixado vago pela história comum” (2011, p. 59). Benjamin, então, entende um novo conceito de experiência, não mais vinculado ao *Erfahrung*, mas para o que ele estava chamando de vivência (*Erlebnis*), na qual envia a vida individual e particular a uma interiorização domiciliar e uma quase inescapável solidão. Isso porque os espaços coletivos, lugares de encontro e de partilha, também estarão ameaçados. Voltando ao

*Narrador*, nele Benjamin aponta dois tipos de grupos de narradores arcaicos: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante, sendo o primeiro aquele que sem sair do seu local de origem conhece as tradições, já o segundo é aquele que muito viaja e muito tem a contar sobre o que viu. Nesse sentido, Araçás, pontua Rodrigues (2011), é uma comunidade de matrizes orais, onde muitos trabalham na roça, vinculando-se ao arquétipo camponês. Em *O fim e o princípio*, temos essa relação posta em evidência quando Leocádio, um dos personagens mais interessantes do ponto de vista benjaminiano, reconhece em Coutinho o seu lado “marujo” ao chamá-lo de “chefe das caravelas” - há quem analise isso do ponto de vista colonizador.

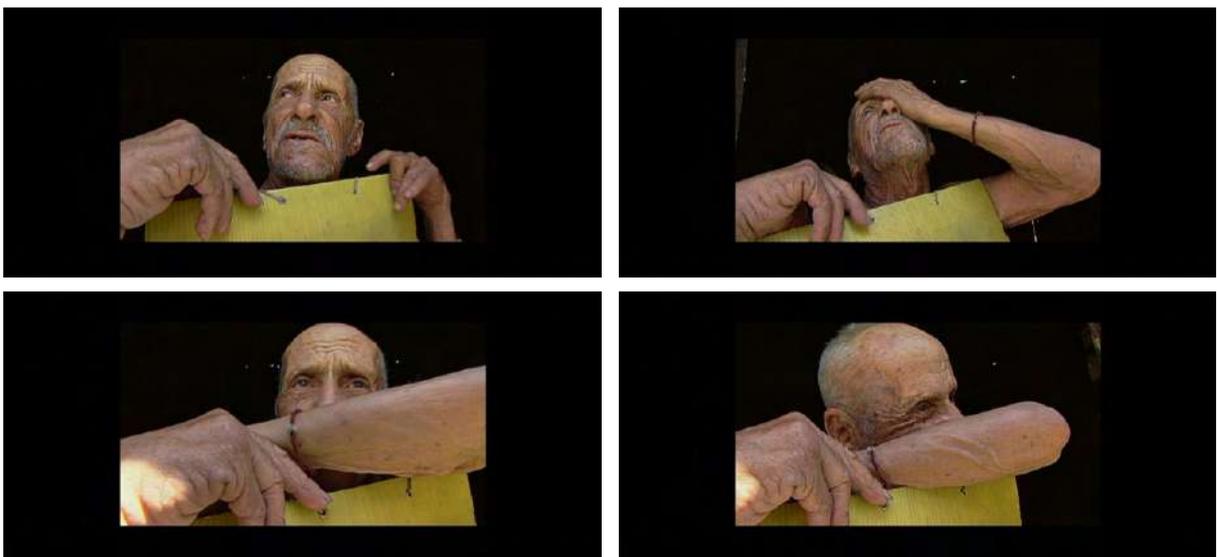


Figura 21: Mosaico de Leocádio na janela em *O fim e o princípio* (2005).

Leocádio: Ixe que é gente! Quantas pessoas são? Que você trabalha?  
 Coutinho: Umas sete, assim...  
 Leocádio: Sete?  
 Coutinho: Tudo do Rio de Janeiro.  
 Leocádio: Quer dizer que o senhor é o chefe da caravela, das caravelas, né?  
 Coutinho: Alguns dizem, mas não sei.  
 Leocádio: O senhor é como Pedro Álvares Cabral quando descobriu o Brasil!

Ambos os tipos de narradores com o passar do tempo se entremeiam nas mais variadas situações, por exemplo, quando os migrantes camponeses viajam pelo país como *peões*, levando consigo a bagagem das suas tradições. Ou quando uma equipe de cinema que vem de longe vai até o suposto sertão isolado do mundo, em busca dos rastros da experiência. Talvez pudéssemos lançar a pergunta: quem está isolado de quem, afinal? A vontade de encontrar histórias partiu justamente do nosso “narrador de narrações”, alguém que sentia falta de ouvir um certo tipo de história da qual ele próprio estava isolado na bolha da grande metrópole.

Coutinho acreditava quando o filósofo dizia que o grande narrador estava em meio ao povo, suas raízes são o povo. Seus filmes podem ser lidos como filmes benjaminianos, como sugere Rodrigues (2011), por sua plena confiança na performance narrativa dos sujeitos filmados. Em Araçás, temos todos esses elementos dispostos em cada casa visitada: carisma, articulação até quando as palavras saem entrecortadas pela língua, olhares agudos, vozes matizadas pelo tempo, provocações, causos e conselhos sobre a vida e sobre a morte. Aliás, a morte é tema recorrente no filme, muito pela idade avançada da maioria das personagens, incluindo aqui o próprio diretor. Parte dele perguntar quem pensa quando vai morrer, quem tem medo desse dia, o quê pensam sobre isso. Ora, para Benjamin, os mais próximos da morte, ou como ele chamava, os agonizantes, eram como os viajantes prestes a embarcar na última viagem e por esse motivo ganhavam suprema autoridade ao contar suas histórias. “Entende-se assim porque a morte de um velho, numa comunidade oral, é considerada uma perda irreparável: quando um idoso falece, morre uma biblioteca inteira” (Ibid).

Dessa forma, as personagens do filme fariam parte desse grupo seletivo de narradores, aliás, o próprio diretor também. Eis uma passagem interessante: “Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens - visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso - assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares” (1985, p. 207). Fico a imaginar como isso poderia ter a ver com a visão da velha e do pilão, que talvez estivesse rondando os pensamentos de Coutinho há um tempo. Como veremos no capítulo das análises, o seu estado de saúde não era o melhor em 2004 e isso interferiu, inclusive, no andamento do filme. Com seus 71 anos, fumante inveterado, o peso da morte devia lhe assombrar como ele próprio confirma a uma das personagens numa conversa. Há até uma pequena coincidência, lamentavelmente certa, que previu a morte de Coutinho dez anos depois. O filme ganha ares de mistério quando tomada a devida atenção.

Coutinho: E o senhor teve filho?

Vigário: Não senhor. A primeira quando eu casei já era de idade. Não houve não.

Coutinho: O senhor tem falta de não ter tido filho ou não? Ou não liga?

Vigário: Rapaz! Eu às vezes imagino, mas vejo quem tem também é desentendido com os fios. Os fios não ajuda. Ainda ontem mesmo saí aí, um boca quente, ou foi um pai ou foi um filho que matou um ao outro, aí a de viver nessa rebolada é quase melhor sem nada né?

A “previsão” de Coutinho, digamos assim, temia a morte da narração como era conhecida no passado, só que na verdade, a tradição narrativa vive até hoje, alerta Gagnebin (2011, p. 58). Para ela, Benjamin, às vezes, é lido de forma apressada e é comum confundir o

que ele diz em *O Narrador* como a pá de cal na comprovação nostálgica da morte da narração. No entanto, o próprio Benjamin também pontua que esse declínio vem de longe e que “nada seria mais tolo que ver nele um sintoma de decadência” (1985, p. 201). Tomando o conselho dado por Gagnebin, se lermos com atenção, o ensaio não tematiza “a harmonia perdida”, muito menos se trata de adquirir uma postura de retomada utópica salvadora da tradição. O que é proposto diz respeito a uma relação que devemos ter com o inacabado, de resistir à tentação de preencher lacunas, saber respeitar a imprevisibilidade do momento presente. Em resumo, o filósofo insistia que devíamos estabelecer uma nova forma de nos relacionarmos com a morte e, portanto, com a finitude dos processos. Benjamin (1985) dizia que era comum a todos os grandes narradores a morte não representar nem um tipo de escândalo. “E se não morreram, vivem até hoje”, diz o conto de fadas.

O fim da narração e o declínio da experiência são inseparáveis, nos diz Benjamin, das transformações profundas que a morte, como processo social, sofreu no decorrer do século XIX, transformações que correspondem ao desaparecimento da antítese tempo-eternidade na percepção cotidiano - e como indicam os ensaios sobre Baudelaire, à substituição dessa antítese pela perseguição incessante pelo novo, a uma redução drástica da experiência do tempo portanto (GAGNEBIN, 2011, p. 64).

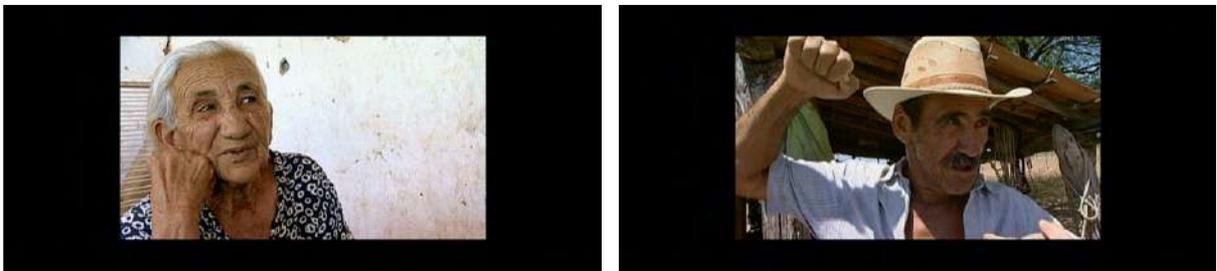


Figura 22: Díptico de Maria Borges e Nato em *O fim e o princípio* (2005).

Coutinho: A senhora tem medo de morrer? Ou não pensa nisso?

Maria Borges: Eu não tenho medo de morrer não. Tenho não sinhô! É no dia que Deus quiser... No dia que Jesus determinar e disser assim: chegou minha hora! Tô pronta! Eu posso me arreceitar com o doutor e ele disser assim: Você não tem jeito, você vai morrer amanhã! Eu não vou pensar não, vou imaginar não! Eu vou rezar pra Deus e esperar a morte chegar.

Coutinho: Daqui um ano a gente volta.

Nato: Vem mesmo?

Coutinho: Com o filme pronto. O senhor vai tá forte aí?

Nato: Se eu não morrer, eu tô vivo! E digo a vocês, que eu prometo: vocês comer um carneiro aqui! Digo a vocês com consciência!

Coutinho: Olhe!

Nato: Viu!

Coutinho: Vou lhe cobrar heim!

Nato: Pode ficar certo! Se eu tiver vivo, e se morrer reze um padre nosso, porque disse que merece rezar quem morre. Vai tomar uísque agora?

De modo complementar, outro filósofo, dessa vez francês, Gilles Deleuze em seu livro *Cinema 2 - A imagem-tempo*, no capítulo *As potências do falso*, também traça a sua ideia de narrativa. Melhor dito, para o autor somente o “artista criador”, o equivalente ao narrador de Benjamin, levaria à potência a metamorfose do verdadeiro. Isto é, uma verdade que não é alcançada, nem encontrada, sequer reproduzida, ela deve ser criada. As imagens que as narrativas criadoras realizam seriam de dois tipos: objetiva (a que a câmera vê, por exemplo) e subjetiva (a que a personagem vê). No cinema, a conexão complexa entre elas seria mais do que comum e a contaminação resultante disso tornaria tudo mais interessante. Sendo assim, a narrativa não buscaria assumir um ideal de veracidade do real em um documentário, como é o caso de *O fim e o princípio*, ao mesmo tempo que também não se tratava de uma oposição direta à ficção. Por que isso? Deleuze afirma que essa ruptura não está entre ficção e realidade, mas, justamente, numa nova forma de narrar, que seria a fabulação ou função fabuladora. Uma proposta que cineastas como Pierre Perrault e Jean Rouch abraçaram em seus filmes, cujas narrativas tentavam se libertar do modelo de verdades preestabelecidas que as ficções carregavam, sobretudo com os seus pontos de vista colonizadores esboçando ideias dominantes. “O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos senhores ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, na medida em que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro” (DELEUZE, 2018, p. 218). Não há lugar a julgamentos, se real ou ficcional, quando as personagens se põe a “ficcional”, quando entram “em flagrante delito de criar lendas” (Ibidem), como é o caso de Dona Maria rezadeira de *Superstição*. Ela narra um dizer popular nordestino que eu sempre ouvi desde criança. Se a [coruja] rasga mortalha passar por cima de sua casa, você tem que se benzer fazendo o sinal da cruz enquanto diz “Ave Maria!” três vezes para afastar o mau agouro que o som do atrito de suas asas pode anunciar.

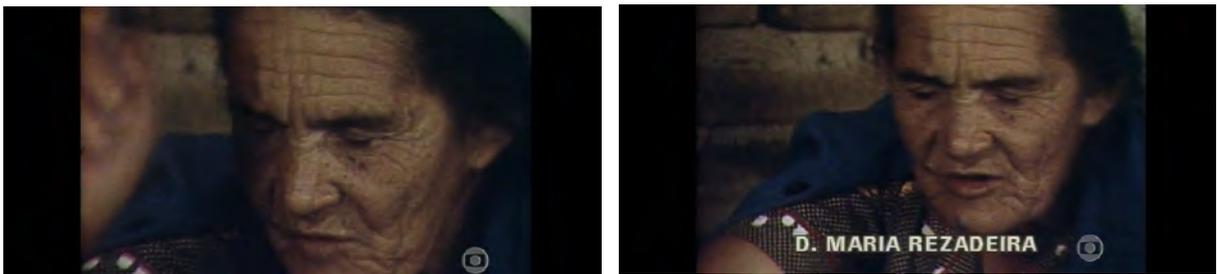


Figura 23: Díptico de Dona Maria Rezadeira em *Superstição* (1976).

Dona Maria rezadeira: A rasga mortalha, aqueles *azuada* que ela tem, quando passa é a cantiga dela própria. Agora quando atravessa uma casa tinindo na asa cortando como uma tesoura, aquela dali são agouro, pode interar três dias que ai passagem naquela casa, de morte.

Como diria Benjamin, uma crença popular que passa de geração em geração (até chegar em mim) e que não deixa de servir como um conselho dos mais velhos também. Lins vem somar a essa ideia de narração quando lembra o que Coutinho costumava dizer sobre a fabulação de personagens ao contarem suas experiências religiosas: “Se me contam uma história extraordinária e com força, para mim é verdade” (2004, p. 103). O que interessava a ele, ao cinema dele, era essa construção imaginária das personagens, falas e gestos reais e ficcionais se misturavam em cena, indo além da falsa premissa de como uma pessoa age “naturalmente” no dia a dia. Em *O fim e o princípio*, Chico Moisés conta um sonho a Coutinho, no sonho ele ia até o inferno. Já *Santo forte e Edifício Master* são tidos para o diretor como os seus documentários mais ficcionais, ele diria:

A religião, em si, é uma construção ficcional. No cotidiano, a mesma coisa. Toda pessoa que passa uma memória para outra forçosamente ficciona, por vários motivos. Esse mundo do imaginário popular brasileiro é o que alimenta a vitalidade da telenovela, e isso bate neles de volta. São mundos que se comunicam. (...) Todo o filme é sobre vida privada. Pouco se fala de Brasil. (COUTINHO apud MATTOS, 2019, p. 332).



Figura 24: Díptico de Chico Moisés em *O fim e o princípio* (2005).

Chico Moisés: É! Tudo é segredo. A gente tem muito segredo na vida. Num tem? Olha! Veja, parece uma brincadeira... Eu já fui no inferno... duas vezes. Mas em sonho! Não vou dizer que foi pessoal não. Porque se tivesse sido pessoal, não achava *rim* não. Porque ainda contava mió, né?

Coutinho: Como é que foi o sonho?

Chico Moisés: É, né bom lá não.

Coutinho: Como é que foi o sonho?

Chico Moisés: O sonho não é bom não. Porque eu ia pra lá, e era por dentro... de pau, pedra, toco, era espinho... Chega lá, quando pensa que não. Chegava lá, quando entrava, cê via o chão, aquele cimento assim, mas sem... da cor de cinza, né? Daquele que quando pisa, vem até o joelho... É fogo puro!

Coutinho: Fogo puro?

Chico Moisés: É vê laborando lá dentro. Não... Eu demorei pouco. Foi, eu demorei, no sonho eu demorei pouco.

Eduardo Coutinho: Mas o senhor não viu o diabo lá não?

Chico Moisés: Ah sim!... Vi, vi, vi. Vi. Só um.

Eduardo Coutinho: Como é que é?

Chico Moisés: ... Nera muito bonito não.

Eduardo Coutinho: Chifre? Ele tinha chifre?

Chico Moisés: Não. Não tinha não. Esse devia ser o chefe, né?

Voltemos à sinopse de *O fim e o princípio*, nela Coutinho evoca “um mundo em vias de desaparecimento”, um mundo ameaçado pela “contaminação” da televisão, por exemplo. Segundo Lins e Mesquita (2011) indicam, seria o analfabetismo a permitir uma relação mais estreita com formas arcaicas de praticar a língua. Não teriam eles outro recurso senão a fala para se comunicar com o mundo? Diria até mais, essa prática não estaria vinculada exclusivamente à voz, isso é algo importante de salientar em *O Narrador* de Benjamin. Para ele, a “alma, o olho e a mão estão assim inscritos no mesmo campo” (1985, p. 220). É da interação entre eles que a narração se expressa no ato, quando se fala, se gesticula e o olho brilha, em flagrante delito de contar lendas, como diria também Deleuze. Em um depoimento gravado para o vídeo *Grande Sertão Veredas: Eduardo Coutinho sobre Guimarães Rosa*<sup>34</sup>, nosso diretor afirma que viajou “sem saber se o rural existe ainda”, o que nos faz entender que para ele havia um certo tipo de hipótese a ser trabalhada. Disse também que quando pensou onde faria o filme pensou no sertão, pelo menos do Piauí a Bahia e parte do norte de Minas Gerais. Acabou escolhendo a Paraíba, como sabemos, por todo seu envolvimento emocional desde *Cabra*. Para ele quem vive nesses lugares fala bem, ou melhor, “falavam bem, já não falam, falavam”. Será mesmo? Gagnebin já sublinhou que a tradição ainda vive, em 2004 Coutinho viu que sim. Enquanto esta pesquisa é escrita ela continua o seu ciclo, pouco a pouco a experiência vai sendo passada, alguns traços perdidos, outros não, como diria Benjamin, a narração tem a ver com a morte e a fabulação é uma maneira da memória se libertar. Veremos como Rosa, a mediadora do filme, uma mulher jovem, estará no cruzamento dessa passagem de gerações e em meio às transformações que o sertão, o Nordeste e o Brasil estavam passando. Depois de quase duas décadas, a experiência de reencontrar algumas das personagens do filme me faz pensar que Coutinho estava sendo muito pessimista. Não só o filme guardaria em parte um pouco dos modos de narrar, mas mais importante ainda, as histórias continuaram. A despeito do que ele próprio disse em 2012: “Ah, *O fim e o princípio!* Nele há muita gente que nem ao menos viu televisão. O único é o último personagem, Chico [Moisés], que é um sujeito extraordinário, absolutamente incrível” (RAMIA, 2013, p. 313). Pedirei licença ao Coutinho para refutar esse seu comentário. Talvez sua memória tenha falhado no momento, mas de todo modo, esta é uma oportunidade para falarmos da presença, mesmo que sutil, da televisão, do rádio, das antenas parabólicas e da escrita nas casas visitadas em Araçás. Ou seja, ali estava presente a convivência entre o dito arcaico e o moderno. Nada estava em estado “puro”. De novo: quem estava isolado de quem? O filme não é exatamente sobre isso, mas essas relações estão impostas nas entrelinhas e vale citá-las.

<sup>34</sup> Disponível em: <<https://youtu.be/BSOQ7wAdSF8>>. Acesso em: 28 jan. 2023.



Figura 25: Mosaico de cenas de *O fim e o princípio* que mostram a presença da TV, rádio e literatura, escrita.

Dona Mariquinha tem uma estante no meio da sala com sua televisão e aparelho de som com duas caixas, na parede pôsteres de bandas “pop” dividem o espaço com imagens de santos e cartazes de candidatos políticos. Assis, também na sala, conversa com Coutinho e atrás de si podemos ver uma estante, o aparelho de televisão está coberto por um plástico como forma de proteção contra a poeira que entra dentro de casa. Como se silenciosamente a sua presença fosse mascarada enquanto a conversa se dava. Também vemos um pano cobrindo a de Chico Moisés, quem, supostamente, seria o único a ter acesso à televisão entre eles. Mas não, haveriam mais, como Leocádio, só que dessa vez dando destaque a sua presença letrada, ele fica satisfeito ao mostrar um almanaque e dizer quais livros já tinha lido, além disso exclama a sua célebre fala sobre existir palavra certa e palavra comum, uma seria aquela do dicionário a outra é palavra ordinária, do mundo. Por sua vez, Dona Maria Borges, que apesar de não mostrar a sua sala, ela diz assim a Coutinho:

Maria Borges: Quando eu quero tar aqui na cadeira eu tô, quando num quero, boto o travesseiro ali no chão. A casa num é... Só é atijolada, *mim* deito... *drumo* é sono! No chão, viu? Aí... Me levanto pra alim assim... Faço um cafezinho e *vu tumá*. Aí vou fazer minha jantinha, de noite chega... À noite vou me deitar e dormir. Tem uma televisão.

Coutinho: Tem uma televisão?

Maria Borges: Tenho. Assisto uma novelazinha.

Coutinho: Gosta de novela?

Maria Borges: Eu gosto de uma novelinha! Eu desapareço tanto! Quando tá a televisão ligada.

Já na casa da família Amador, encontramos uma variedade de livros, papéis, poemas, televisão, aparelho de som, uma lousa rabiscada, fios e fios conectados à energia elétrica, encontramos até um dicionário Aurélio com as palavras certas de Leocádio. Na conversa com Nato vemos apenas o aparelho de som, mas devemos supor que havia também uma televisão escondida do quadro. Enfim, o que isso quer dizer? Quer dizer que nada é o que aparenta ser. O rural que Coutinho foi buscar não estava lá como ele conhecia décadas antes, em 2004 as parabólicas, os postes de energia, o telefone, as motocicletas já estavam lá com os narradores.



Figura 26: O cavalo e a parabólica em *O fim e o princípio* (2005).

## O mapa e a chave da prisão: o método *coutiniano* desafiado?

Em 1985, portanto após a estreia de *Cabra marcado para morrer*, Alex Viany<sup>35</sup>, entrevistaria Coutinho para compor a série de depoimentos para o livro *O Processo do Cinema Novo*, lançado apenas em 1999. Na conversa entre eles, nosso diretor fala sobre a lição que ele conseguiu tirar da época do Cinema Novo, e isso o inclui também. No fundo, eles julgavam o povo, havia uma aura de onipotência daqueles filmes tão politizados e que, mesmo assim, não entendiam o povo. A lição, então, que ele via naquele momento era o de encontrar novos meios para “furar o bloqueio”. O momento, sabemos, era de reabertura política após a ditadura, a crise no cinema era grande, cinemas fechando, custos de produção nas alturas, tudo muito complicado. Ele já estava, de certa forma, prevendo seus próximos passos depois do sucesso do filme quando diz o seguinte: “O desafio hoje é no audiovisual, amanhã teremos de entrar no negócio da televisão, no negócio do vídeo, teremos de entrar em todas” (COUTINHO apud VIANY, 1999, p. 423). No ano seguinte, a convite de Claudius Ceccon, Coutinho seria um dos co-fundadores do CECIP e daria início aos seus trabalhos em vídeo e de cunho mais socioeducativo. Até firmar parceria com a VideoFilmes a partir de *Babilônia 2000* como vimos anteriormente, sua vida teria sido marcada por muitos altos e baixos, e no meio disso, pelo menos, duas “ressurreições” em 1984 e 1999 com o cinema.

Alex: Tem de ser criativo.

Coutinho: Mudar o filme. Tem de mudar os filmes, por isso não quero fazer um filme grande, sabe? Sei que é inútil, antes temos de encontrar novas formas. Essas novas formas tem de ser inventadas, a tarefa é mais difícil porque agora envolve o ministério das comunicações também. E a única maneira é tentar encontrar esta forma com as próprias forças, quer dizer, exigindo coisas do estado, mas contando com as próprias forças, principalmente, senão, não dá pra fazer (Ibidem).

Trago esse trecho da conversa porque acredito que tem a ver com o tópico deste capítulo ao falarmos do método do cineasta. Foi visto até agora como Coutinho se reinventou desde seu percalço no primeiro *Cabra* em 1964 com o CPC, como roteirista e diretor de ficções, nos anos trabalhando como funcionário da Globo, no retorno ao *Cabra* e o sucesso merecido, na passagem pelo CECIP, enfim, até chegarmos na fase de filmes produzidos pela VideoFilmes que apoiou a continuidade de um método talhado, como nos narradores artesãos de Benjamin, e que, filme a filme, foi se retroalimentando de si próprio até o derradeiro *Últimas conversas*. Nader (2017), refere-se a esse período em que Coutinho filmou de 1997 a 2013 como o maior documentário brasileiro de todos os tempos.

---

<sup>35</sup> Cineasta e jornalista considerado pioneiro com a publicação de *Introdução ao Cinema Brasileiro* (1959).

Pegando emprestadas essas palavras, tentarei listar aspectos importantes do método *coutiniano* presentes nesse “filmão”. Alguns deles já foram mencionados brevemente nas páginas anteriores e voltarão à cena no capítulo das análises de *O fim e o princípio*. Bastaria, apenas lembrar, segundo Lins, que a ideia de cinema que Coutinho trabalhava não era estanque, ele mesmo já teve de abrir mão das próprias regras do seu jogo, como o vimos fazer em *Peões* e no próprio *O fim e o princípio*. Desde *Santo forte* as suas limitações auto impostas eram desenhadas com linhas mais criteriosas, foram se aprimorando como uma ciência, onde tentativa e erro são apreendidos para a execução de um experimento. Seus filmes não deixavam de sê-lo. “Será que se eu voltar ao Nordeste ainda existirá o rural que me lembro ter visto e gente que saiba narrar uma boa história?”, lá foi ele para “ver com os olhos e pegar com a mão”<sup>36</sup>. “Sabendo desse risco, o diretor é enfático ao dizer que esta é a sua forma de lidar com o documentário, gerada ao longo de uma vida, boa para ele, e não para todo mundo, e que cinema, de ficção ou documentário, não tem definição” (LINS, 2004, p. 98).

A esse método alguns denominaram como “mandamentos” para Mattos (2019), “minimalismo estético” para Lins (2004) e ainda “gramática mínima ou cinema mínimo” para João Salles<sup>37</sup>. Vale antes dizer que para Coutinho, ele sempre estava fazendo o mesmo filme, só que a cada vez de uma forma diferente, o que nos leva a dizer que, progressivamente, ele “descascava” os excessos de um filme para o outro, mirando sempre no que julgava no processo ser o essencial ao cinema. Em parte, acredito que essa decisão se fortalece quando Coutinho passa a ter uma família para cuidar nos anos 1970. Não podia se envolver em grandes projetos que fossem demandar tempo demais na produção e dinheiro de menos no bolso, a urgência da vida prática aliada à sua personalidade devem ter o levado a falar o que falou a Alex Viany: é preciso tentar encontrar novas formas com as próprias forças. Isso o levou ao que Mattos (2019) chamou de “viver com pouco, filmar com pouco”. Que seria o mesmo que dizer: ser rodeado por uma equipe pequena (pesquisa, produção, assistência de direção, câmera, iluminação, som, motorista), bastariam pelo menos duas cadeiras, uma para ele e a outra para alguém à sua frente falar da vida. A essa postura o próprio Coutinho definiu como sendo a “menos artista possível”. Para Lins (2004), poderíamos falar de uma “arte minimalista” operada a partir de um cálculo de subtração, fosse na pesquisa prévia, no ato da filmagem, nas escolhas definidoras do corte da montagem. Partirei da lista sugerida com os dez “mandamentos” da fase que compreende *Santo forte* (1999) a *Últimas conversas* (2015).

<sup>36</sup> Chico Moisés, um dos personagens, diz isso a Coutinho na sua despedida do filme por volta de 105 minutos.

<sup>37</sup> Masterclass *Como Fazer Cinema com Quase Nada: a Gramática Mínima de Eduardo Coutinho*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LCYKFscdLB0>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

1. Obedecer às “prisões”
2. Interessar-se pelo outro
3. Buscar o momento único
4. Escolher pelo carisma
5. Manter a justa distância
6. Estar vazio diante do interlocutor
7. Proteger o personagem de si mesmo
8. Aceitar as mentiras verdadeiras
9. Criar o presente absoluto
10. Desdramatizar a montagem

Quando ouvimos falar de método em Coutinho, logo as suas “prisões” surgem na ponta da língua. Ele costumava dizer que fazia documentários para não mais escrever roteiros, por isso ele acabou ficando na turma da entrevista, do improvisado, sem cair no drama de onde pôr a câmera. Colocar-se “entre paredes” e criar a sua prisão imaginária e, tão palpável ao mesmo tempo, era a sua maneira de estar livre. O primeiro vislumbre disso lhe apareceu no ano de 1976 durante a gravação de *Seis dias de Ouricuri*. “Nasceram por instinto”, dizia ele (2019, p. 315). Aconteceu que na ocasião da viagem ao Nordeste pelo Globo Repórter para cobrir os efeitos da seca, havia no itinerário de filmagem duas cidades a serem visitadas: Ouricuri em Pernambuco e Irecê na Bahia. Foi nesse momento que decidiu ficar num lugar só e precisou ser assertivo para que isso acontecesse. E deu certo. A locação única, a sua prisão espacial e temporal nasceria ali, naquele momento. “E aí, a coisa começou, quando o cara começou a falar, na minha frente, e não parava mais. Eu acho que ali me deu a vontade de ver onde aquilo ia dar...” (COUTINHO apud BRAGANÇA, 2008, p. 185). Era comum, inclusive, esse recorte estampar nos títulos dos filmes, às vezes com os dois aspectos juntos, noutros casos, apenas um em destaque. *O fim e o princípio* transcendia esse sentido.



Figura 27: Mosaico de cartelas com títulos de filmes de Eduardo Coutinho.

Após os 9 anos que trabalhou na Globo e a partir da finalização de *Cabra* vinte anos depois, o estilo do diretor tomou novos contornos, conceituais e éticos, segundo Esther Hamburger (2013, p 414). A cada filme evoluiu “(...) no sentido de eliminar o filme como representação de algo que lhe antecede e lhe é exterior em favor do filme como acontecimento provocado na própria situação de filmagem, e que se esgota nela”. Lins (2004) corrobora com essa leitura quando diz que não interessa ao filme representar o real, nem seguir as linhas de um roteiro, a sua prisão estabelecida é que servirá como dispositivo fílmico para provocar as situações que levem Coutinho e sua equipe a um determinado lugar, um prédio, uma comunidade no morro, um sítio no sertão e numa curta duração, um dia, 6 dias, algumas semanas, às vezes, até um mês - com a exceção máxima dos anos de *Cabra* e mesmo nele, já havia uma clara preferência em 1964 por focar em uma história, que depois por força do destino se expandiu e ficou entre Sapé, São Rafael, Engenho Galileia, Rio de Janeiro, São Paulo e Cuba. Mesquita e Saraiva (2013), atentam ao fato de que a particularização das escolhas, a começar pela locação única e depois pela triagem dos entrevistados, evita que se caia em critérios tipificados e gerais demais. A escolha de quem será filmado recairá na sua vocação narrativa e no seu carisma. Coutinho (VALENTINETTI, 2003, p. 65) diria que isso se traduz na força que a pessoa expressa com sua presença, uma força que dependeria, e aqui lembramos de Benjamin e Deleuze, dependeria do seu imaginário, das palavras, da voz e o quanto fala, isso ainda na fase de pesquisa, quando havia - em *O fim e o princípio* ele queria se livrar da pesquisa, deixar-se-ia ser levado pelo acaso, mas não foi bem isso que acabou acontecendo, veremos). Quando falamos de personagens carismáticas podemos também pensá-las na esfera dramática. Xavier (2004) percebeu como a entrevista é a forma dramática exclusiva onde havia uma construção radical das personagens, mas também do enfrentamento do diretor com aquele ou aquela à sua frente enquanto são observados pelo aparato do cinema. Um drama à dois, uma valsa de cada vez, Coutinho “bailava” numa dança de cadeiras embaladas por suas conversas. Às vezes, pisavam no seu pé ou ele no de alguém, porque as escolhas são sujeitas a erros. A força dramática, a fabulação de si contam na hora da escolha final dos personagens. Como diria Benjamin: “A alma, o olho e a mão”.

Uma coisa também que o Walter Benjamin disse – e se não disse eu estou roubando, ou é parecido – é o seguinte: todo passado contado é mais intenso que o passado vivido. E isso é uma verdade absoluta. Não há paixão, não há coisa que você tenha vivido que seja mais forte na vida real do que será 20 anos depois, contada. Não tem, é impossível. Porque aí, você acaba com as impurezas, você inventa junto. Depois que se passam dez, vinte anos, aquilo que é trágico adquire uma dimensão grandiosa por ser trágico. Fica épico. E épico é o que é contado (COUTINHO apud NADER, 2017, p.89).

O outro para Coutinho era, essencialmente, o outro de classe social (na grande maioria dos casos), de gênero quando conversava com mulheres (e há muitas mulheres importantes na sua filmografia, a começar por Elizabeth e depois Rosa, em *O fim e o princípio*), etária (seu último filme é onde os extremos se encontram ao falar com adolescentes), enfim, reconhecer a diferença seria o primeiro passo. Essa relação de alteridade também assume a relação de poder que o domínio do aparato audiovisual revela. Nesse sentido, o outro no cinema de Coutinho não é seu semelhante (talvez os velhos de Araçás no que dizia respeito à proximidade com a morte). A partir dessa identificação é que seria possível tentar produzir uma relativa igualdade, fazendo desse contraste o trunfo para a relação que será estabelecida.



Figura 28: Díptico Assis de *O fim e o princípio* e Geraldo de *Peões*.

Assis: Sente menino! Pra cá, rapaz. Pobreza não pega em vocês não!

Geraldo: O senhor já foi peão?

Coutinho: Não.

Seus anos na TV, reforça Hamburger (2013), fez ele querer não ser um “fantasma sem corpo”, isto é, um narrador que fala sem estar presente em cena, mas sim, seria um fantasma “morto e vivo” que media as relações com o outro. Por vezes, com parte ou o corpo todo em cena, bom, isso variava a cada situação. Não só visual, mas sonoramente, Coutinho sempre esteve presente em seus filmes com a sua voz. O crítico Cleber Eduardo<sup>38</sup> escreveu à época do lançamento de *O fim e o princípio* que nesse filme nunca ouvimos tanto a voz de Coutinho. Até a sua respiração de fato era audível, ofegante em certos momentos, provavelmente, devido aos seus problemas respiratórios. De vez em quando é possível ouvir um riso seu contido entre as falas divertidas de algumas personagens. Claro, ele precisava manter a sua pose de diretor diante do entrevistado, mas como observado por Mattos (2019) até “a voz ficou mais terna” enquanto esteve em Araçás. Uma cumplicidade, acredito, regada a uma saudade que ele devia sentir de descobrir “novas” velhas histórias onde sua vida deu um giro.

<sup>38</sup> A crítica completa pode ser lida no site da antiga revista Contracampo. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/77/ofimeoprincipio.htm>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

Ele sentia prazer em descobrir, bom notar isso. Para ele, o impacto de conhecer a personagem apenas no momento em que vão filmar é imprescindível ao tipo de cinema que ele estava disposto a fazer. A equipe de pesquisa seria a responsável por seguir esses “mandamentos” e fazer a triagem inicial para Coutinho, da qual ele julgaria quem teria potencial para virar personagem e então filmar. Na montagem, ele e Jordana Berg, fariam uma segunda bateria de escolhas em potencial. O primeiro encontro, no frescor do momento único se daria “às escuras”, os primeiros movimentos seriam como tatear a superfície do aparente à sua frente. Não por acaso, ele sempre perguntava sobre assuntos que qualquer pessoa poderia dizer alguma coisa: “como foi a infância?”, “e o casamento, foi bom?”, “como é trabalhar nisso?”. Sua tese era que para qualquer pessoa, pelo menos aqui no ocidente, assuntos como origem, família, trabalho, amor, sexo, doença, prazer, dinheiro e morte eram importantes e deles surgem respostas (RAMIA, 2013, p. 316). Ele buscava em sujeitos comuns e anônimos, em suas diversas singularidades e histórias de vida, algo extraordinário e individual, através de provocações das mais universais possíveis. Do macro tentava-se acessar o micro, àquela interseção que todo ser humano já compartilhou e vai compartilhar enquanto estiver por aqui: nascer, viver e morrer. Esse momento único que se repetirá apenas ao dar *replay* no filme é importante porque segue uma questão filosófica, parafraseando o que Heráclito já pregava 500 a.C.: Não podemos banhar-nos duas vezes na mesma personagem porque as histórias renovam-se a cada instante.

Os fatos mudam, dependem do momento, do interlocutor. E, como tudo o que se diz com a palavra, depende do momento em que é falada. Por isso considero que quando estou filmando vivo um momento único, porque a palavra do outro é provocada por minha presença com a câmera, e a experiência narrada não é exatamente igual ao que a pessoa viveu; e ela nunca vai dizer, nem antes nem depois, a mesma coisa (COUTINHO apud LINS; MESQUITA, 2014, p. 51).

Todavia, poucas vezes ele abria pequenas brechas nessas relações passageiras e voltava “ao local do crime” da filmagem. Em *O fim e o princípio* isso aconteceu. No filme, veremos, há três momentos: 1) o da chegada a Araçás e algumas tentativas fracassadas de filmagens, depois haverá uma interrupção; 2) o retorno a Araçás e recomeço das filmagens com personagens definidos; 3) a despedida de Coutinho com algumas personagens que lhe marcaram durante as semanas que esteve lá. Algo extremamente fora da curva no seu modo de lidar com o método. No geral, ele não retomava contato com ninguém depois que terminavam de gravar, quando muito encontrava alguém na estréia dos filmes. Não era seu objetivo se tornar amigo, era uma relação de trabalho também, no final das contas.

Havia ainda um limite ético que devia ser respeitado, o que Mesquita e Saraiva (2013) chamam de recusa do cineasta no interesse “voyeurista nos segredos” do entrevistado. Uma postura em que Coutinho protegia as personagens do que elas pudessem falar durante a filmagem. Às vezes, um comentário ou uma lembrança que possa prejudicá-la na esfera pública era fatalmente cortada na montagem e se fosse possível chamar a atenção ainda no ato da conversa, tentava mantê-la consciente do que estavam fazendo ali. Ele acreditava que o cinema, o documentário, principalmente, não mudava a vida de ninguém, e se mudasse que não fosse para pior. Ficariam apenas a gratidão e a recordação de um momento de troca. Para Lins, tanto por questões éticas como essa e pela própria “natureza” minimalista do método, a montagem do filme seria o momento em que haveria um “segundo corte” dos excessos, respeitando sempre quanto possível o presente da situação filmada. “É um exercício de eliminação que exige um esforço desmesurado e uma postura extremamente ativa e trabalhosa, que pensa, repensa e discute o que está sendo produzido, distante de qualquer passividade ou submissão diante do real” (2004, p. 13). Porém, havia momentos, igualmente, únicos e mágicos de silêncio e contemplação como o que encerra *Santo forte*, onde o invisível opera milagres no cotidiano, dentro de um quarto onde duas crianças dormem o sono dos justos, não necessariamente, produzindo imagens. Jacques Rancière diria que as imagens não são exclusividade do visível, “há um visível que não produz imagens” (2012, p.16). Algo que poderia ser cortado como um "excesso", pode ser mais eloquente do que se alguém falasse. Coutinho sabia ouvir suas personagens e também reconhecer o potencial do vazio do presente. Ele faria o mesmo em *Araçás*.



Figura 29: Mosaico da sequência final de *Santo forte* (1999).

De volta aos segredos, no que dizia respeito aos do filme em si, o jogo já seria diferente. Ao menos desde *Cabra marcado para morrer*, a questão do pagamento do cachê aos entrevistados é exposta durante as filmagens, quando o filho mais velho de Elizabeth Teixeira, Abraão, questiona sobre isso e Coutinho o certifica que o pagamento será feito. Em *Santo forte* uma cena quase inversa acontece quando Dona Lídia diz que não precisa de dinheiro para dar o seu testemunho da palavra de Deus. A assistente de direção Cristiana Grumbach, a mesma que estará ao lado de Coutinho em *O fim e o princípio*, insiste em pagá-la. Duas situações que evidenciam os procedimentos internos do filme ao espectador e até mesmo a quem foi filmado.



Figura 30: Díptico Dona Lídia *Santo forte* (1999).

Cristiana: Isso aqui é o...  
 Lídia: Precisa pagar não, precisa pagar não.  
 Cristiana: Mas a gente faz isso com todos, se a gente não pagar a senhora, eu acho que não é justo. É seu.  
 Lídia: Se você acha assim porque...  
 Cristiana: Eu acho que é mais justo...  
 Lídia: Eu pra dar um testemunho da palavra de Deus não preciso de dinheiro. Eu tenho prazer em dar.  
 Cristiana: Tá certo, mas a gente, como a gente, como a gente é um filme, a gente tá, a gente entrou aqui na casa da senhora.  
 Lídia: Mas esse filme sai quando? mas esse filme vai sair quando?  
 Cristiana: Eu acho que no fim desse ano, em dezembro.  
 Lídia: Eu quero ver, eu quero ver!

Alguns aspectos do método serão melhor abordados no capítulo que se segue. As análises partiram, em grande medida, do reconhecimento do método *coutiniano* posto em prática na construção do filme. Além disso, farei o apontamento de outros aspectos encontrados diante do encontro com as cenas. É justo dizer que *O fim e o princípio* foi o limiar para uma mudança radical no método e na vida pessoal de Eduardo Coutinho, a saúde lhe impôs limitações que ele já não poderia burlar como antes. Para Rodrigues (2011), esse filme reformula a noção de dispositivo da prisão, porque a partir de seu próximo filme *Jogo de cena* (2007), a locação única continuaria no horizonte, mas já não mais externas, não mais

deslocamentos até o Nordeste, por exemplo (com a grande exceção da gravação dos extras de *Cabra marcado* em 2013 na Paraíba). Em Araçás, a priori o seu método seria desafiado (ou a tentativa de) por ele mesmo ao querer viajar sem pesquisa prévia e sem tema aparente. Não só isso muda, como pondera Lins (2013), a relação do espectador com “as regras do jogo” do filme também. Até *O fim e o princípio* era possível “acreditar na verdade” do que se assistiu. Dali em diante, o seu minimalismo chegaria à níveis de uma cerimônia do chá japonês com as subtrações que se seguiram, primeiro na mudança do tipo de locação que passaria a ser em locais fechados no Rio de Janeiro, em galpões e palcos. Seguindo na lógica do próprio dispositivo suscitar relações complexas e ensaísticas entre o real e a ficção, muito além do que estávamos acostumados com seus filmes anteriores. A ideia seria abandonar uma certa busca telúrica pelo povo e o que faria Coutinho deixar de ser visita nas casas alheias para ser ele o anfitrião da vez. Por fim, não irei entrar em mais detalhes sobre o que viria depois a partir daqui. A pesquisa sempre teve o seu destino muito claro: ir até Araçás.

Estamos falando de um minimalismo que pode até ser formalmente redutor, mas é justamente essa contração inicial que dá ao universo fílmico um enorme poder de expansão, big bang que se dá em todas as direções da complexidade humana. (...) O próprio Coutinho me explicou, certa vez, que para exprimir esse “quase tudo” em um meio já tão inflacionado de intenções estéticas, como é o audiovisual contemporâneo, houve em sua vida um momento em que ele entendeu que seria realmente preciso reduzir os seus meios formais a um “quase nada”. E essa redução formal foi tudo menos formalista. (...) Coutinho arriscou e descobriu que era possível fazer filmes com uma simplicidade revolucionária (NADER, 2017, p. 86-87)

Ah! *O fim e o princípio* é uma maravilha: ninguém está pedindo para ser filmado, não tem motivo para ser filmado. Daí eu gosto. Por isso que *Peões* e o negócio do *Babilônia* [*Babilônia 2000*] são filmes que interessam menos. Nada está acontecendo. Nada. Ninguém te pede para você ir lá filmar. Ninguém está a fim. Ninguém quer saber disso. Aí é bacana filmar (COUTINHO, 2012, p. 48).



Figura 31: Homem sertanejo e o seu celular.

*Em dezembro de 2020, enquanto viajava de Fortaleza à Patos, minha cidade natal na Paraíba, fotografei o que eu via pela janela do carro. Quando entramos numa cidadezinha pelo caminho, não lembro mais se estávamos na Paraíba ou ainda no Rio Grande do Norte, avistei essa cena e torci para que alguma foto ficasse boa. Um homem mais velho sentado num banco de frente para a estrada, com seu chapéu de couro de vaqueiro com um celular e fones de ouvido no bolso na camisa de botão. Não poderia simbolizar melhor o que eu gostaria de dizer em palavras.*

### CAPÍTULO III

*Réquiem sertanejo: portas e janelas se abrem para a prosa*



Figura 32: Rosa na casa da família Amador enquanto me mostrava o lugar onde Dona Lica estava sentada quando foi filmada.

## Na soleira da casa de Rosa

De acordo com a decupagem das cenas, temos a seguinte ordem cronológica de aparição das personagens no filme referente aos momentos chave. Descrevo-as abaixo:

- |                            |                          |
|----------------------------|--------------------------|
| 1. Chegada Araçás          | 17. Sombra da árvore     |
| 2. Encontro Rosa + Zefinha | 18. Nato                 |
| 3. Riachão dos Bodes       | 19. Neném Grande         |
| 4. Mapa da Rosa            | 20. Zé de Souza          |
| 5. Dona Mariquinha         | 21. Carro de som         |
| 6. Assis                   | 22. Chico Moisés         |
| 7. Zefinha fia             | 23. Rosa na moto         |
| 8. Rita e Zequinha         | 24. Preparação do almoço |
| 9. Leocádio                | 25. Cerca dos Amadores   |
| 10. Vigário e Antônia      | 26. Volta Nato           |
| 11. Procissão              | 27. Volta Assis          |
| 12. Maria Borges           | 28. Volta Vigário        |
| 13. Família Amador         | 29. Volta Leocádio       |
| 14. Geraldo e boiada       | 30. Volta Mariquinha     |
| 15. Dôra                   | 31. Volta Chico Moisés   |
| 16. Vermelha               | 32. Almoço               |

De uma lista inicial de 86 casas em Araçás, Coutinho conversou com pouco mais de 30 pessoas por indicação de Rosa, das quais 18 ficaram na edição final ou 19 se contarmos com ela própria, que estava sempre presente no processo. A seguir, identificarei cada uma dessas personagens no momento de suas primeiras aparições no filme..



Figura 33: Rosa, a mediadora do filme junto à sua família.



Figura 34: Zefinha, Mariquinha (ela não possui um letreiro com seu nome porque isso é a primeira coisa que responde ao Coutinho “Meu nome é Maria Ambrosina Dantas”) e Assis.

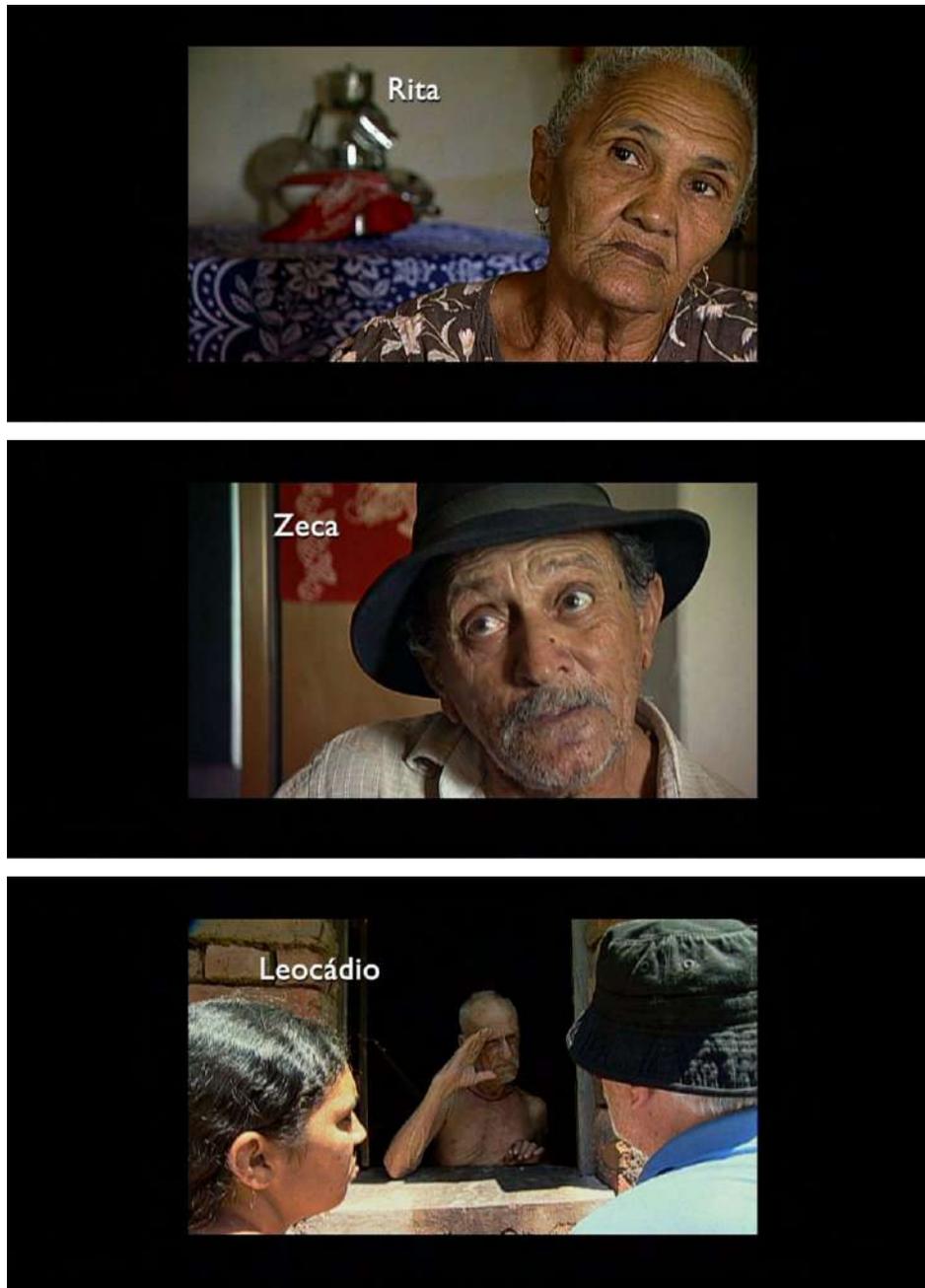


Figura 35: Rita, Zequinha e Leocádio.



Figura 36: Vigário (mesmo caso do nome de Mariquinha), Antônia e Maria Borges.



Figura 37: Família Amador, Zeca, Lice e Lica.



Figura 38: Dôra, Vermelha e Nato.



Figura 39: Neném Grande, Zé de Souza e Chico Moisés.

Inicialmente, cogitei que a análise pudesse ser costurada a partir dos grandes temas trabalhados (namoro/casamento, trabalho, morte, etc) no cinema de Eduardo Coutinho, em seu método da conversa, assim, as personagens seriam encaixadas nessas definições a priori. No entanto, logo percebi que fazer isso ia de encontro com o próprio ímpeto da realização do filme como já foi exposto nas páginas anteriores. Dessa forma, com base na lista de encontros, neste capítulo cada personagem despertará consigo um ou mais elementos que podemos encontrar na obra do diretor até aquele determinado contexto da produção, entre 2004 e 2005. Por critério de recorte do objeto, é claro, não será possível analisar as quase 20 personagens que foram incluídas na montagem final. Como a natureza da pesquisa se vale igualmente do encontro como método de aproximação com o material filmado, a escolha das personagens que serão revisitadas nas análises seguirá por dois caminhos que entrecruzar-se-ão o tempo todo.

De partida, teremos o fluxo das aparições na narrativa, o que engloba a primeira fase das gravações desde a chegada em Araçás, passando pelo encontro inaugural com Rosa e sua família e pelas primeiras tentativas de buscar personagens nos povoados mais afastados da cidade. O mesmo valerá para as cenas de intervalo inseridas entre os blocos de conversas ou sequências anódinas, como o próprio Coutinho expressava o seu desejo de observar o cotidiano nos pequenos momentos de pausa da rotina (LINS, 2004, p. 190). Uma velha a fiar, uma procissão na estrada de terra, a sombra de uma árvore, uma mulher em sua motocicleta, o almoço sendo servido. No material de imprensa mencionado mais cedo, o nosso diretor explica como tomou a decisão de usar essas passagens durante a montagem.

Havia um interesse secundário pelo que estava acontecendo nos dias em que estivemos por lá. Filmei muitas cozinhas, objetos, naturezas mortas, paisagens, etc. Fiz uma projeção como teste e esse material foi execrado. Utilizei, então, somente algumas tomadas de ação que estivessem ligadas a alguma personagem ou ao movimento local.

No segundo caminho a cruzar, traçaremos o próprio percurso da viagem que fiz no dia 5 de junho de 2022. Os encontros com as personagens que estão vivas servirão como ponto de cotejo para a análise entre o que assistimos e a experiência de conhecer a locação e quem ainda vive para contar as histórias de quase duas décadas atrás. Ou seja, desenha-se a oportunidade de refletir sobre uma obra a partir de um corpo que se lançou até o seu objeto de pesquisa, literalmente. Como exposto na introdução, a ideia é aliar a história do processo do filme a uma reflexão dos contextos implicados com a “tradição da análise fílmica (fundada no horizonte semiótico)” (BALTAR, 2002, p.27). Sendo assim, neste segundo caminho, visitaremos *O fim e o princípio* em companhia de Rosa, Rita, Zequinha, Lice e Antônia, além

de contar com as participações especiais de Mariquinha, Leocádio e Vermelha evocadas pelas memórias nas conversas que tive naquele domingo após o almoço em Araçás. Farei alguns breves comentários sobre outras personagens, mas em caráter secundário.

Com toda preparação, Coutinho e a equipe da VideoFilmes, sem pesquisa prévia de personagens e de locações, nem temas necessariamente definidos, partiram do Rio de Janeiro e desembarcaram em João Pessoa no dia 19 de junho de 2004<sup>39</sup>. De lá seguiram para o interior de carro, com uma dica que pegaram folheando um Guia Quatro Rodas e depois um mapa que indicava um bom hotel [Brejo das Freiras] na cidade de São João do Rio do Peixe, mais ou menos, a 500 km de distância da capital paraibana. Portanto, atravessaram praticamente o estado todo, uma vez que o destino se encontrava quase na divisa com o Ceará, próximo a Juazeiro do Norte. Sobre essa longa viagem, Cheuiche compartilha suas lembranças conosco.

E atravessamos, não paramos, não paramos... Paramos para almoçar, paramos pra não sei o quê e fomos indo, fomos indo. Aí em determinado momento, alguém perguntou: "Mas Coutinho, a gente tá indo pra onde?". "Aí, eu me lembrei de uma cidade que eu estive há muitos anos atrás". Que é essa São João do Rio do Peixe. "E eu acho que a gente vai pra lá". A gente chegou de madrugada, era quase meia noite nesse lugar. De manhã, nove da manhã, café e tal. "E aí, vamos filmar o quê?". Sempre essa pergunta, né? "Não sei, não sabemos". Cara, aí a sorte do documentário, aí é a vida, a sorte, a busca, as coisas que acontecem quando você não está esperando, mas que você tá canalizado. Documentário tem muito isso. Se você ficar no desespero – "Ah, preciso encontrar imediatamente..." – não vai encontrar. É igual procurar um grande amor. Você não vai achar assim, porque você precisa encontrar um grande amor, mas se você esperar, quem sabe? (CHEUICHE apud MEDEIROS, 2022, p. 216).

Afeto e sorte andam juntos até no documentário porque o fato é que no dia seguinte, 20 de junho de 2004<sup>40</sup>, quando já hospedados, a diretora de produção, Raquel Zangrandi, em contato com a recepção, tenta descobrir se poderia encontrar alguém da Pastoral da Criança<sup>41</sup> por ali. A sua experiência com documentários anteriores indicava que o pessoal da Pastoral conhecia a geografia do lugar e os recantos mais remotos e humildes. Sobre isso, Cheuiche (Ibidem) acrescenta que foi o atendente da recepção do hotel quem avisou que por ali estava acontecendo um simpósio e que talvez alguém ali pudesse ajudar na busca. Durante a minha visita a Araçás, Rosa relatou-me como se deu essa procura até encontrá-la. Segundo ela, veio justamente de alguém que estava nesse tal simpósio a sugestão do nome dela para o filme. Na época, era professora de alfabetização e voluntária da Pastoral da Criança, ou seja, era uma

<sup>39</sup> A data da viagem também está registrada no Press Book já citado.

<sup>40</sup> Ibidem.

<sup>41</sup> Criada em 1983, é um organismo de ação social da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB). Atua "na organização da comunidade e na capacitação de líderes voluntários que ali vivem e assumem a tarefa de orientar e acompanhar as famílias vizinhas em ações básicas de saúde, educação, nutrição e cidadania." Disponível em: <<https://www.pastoraldacrianca.org.br/quemsomos>>. Acesso em: 28 de jan. de 2023.

figura bastante conhecida na região por seu trabalho social na igreja católica e no campo. Mas o contato não se deu de imediato. Por transitar sempre entre zona rural e urbana, quando precisava ficar na cidade, Rosa ficava hospedada numa casa de apoio de uma amiga. Foi para ela que Zangrandi telefonou e pegou as coordenadas até Araçás, já que Rosa não possuía telefone fixo. No final das contas, tratou-se mesmo de um golpe de sorte encontrar de primeira quem viria a ser fundamental para que o filme ganhasse vida e não fracassasse.



Figura 40: Díptico de cenas iniciais do filme.

Aqui vamos nós. Em um travelling lateral, a estrada em movimento e o ronco do motor são os primeiros elementos apresentados. A paisagem emoldurada pela abertura da janela da van em que a equipe viaja, estampa um céu azul ensolarado, algumas poucas nuvens, terras áridas e cercas de arame dividindo as pedras do asfalto. Apenas um único motoqueiro atravessa a imagem ao passar zunindo pelo plano do outro lado da pista, remetendo que estamos longe do trânsito da cidade. Longe ao fundo, uma vegetação nem muito seca, nem muito verde corta o horizonte quase plano. O letreiro indica que estamos em “São João do Rio do Peixe, sertão da Paraíba”, ouvimos a voz de Coutinho narrar a aventura.

Vimos 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, 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 torne essa procura de uma locação, de um tema, e sobretudo, de personagens (...).

A câmera, então, desliza da vista da janela para mergulhar na penumbra do interior do veículo, revelando Coutinho ao lado do motorista. Ao ver isso, tenho a sensação como se estivéssemos dentro de uma sala de cinema: está escuro, há pessoas nas cadeiras ao lado e à nossa frente a “tela” do parabrisa nos ilumina com a luz do sol sendo rebatida por tudo quanto é superfície do lado de fora. Assistimos juntos ao “filme” que o filme está se arriscando a encontrar. E sim, quando digo que estamos juntos, refiro-me ao que o autor francês Jean-Louis Comolli nos diz sobre a participação vital de quem assiste, como “(...) um espectador incluído no processo de constituição do espetáculo, agindo sobre ele pelo interior, não apenas por receber e perceber, membrana sensível, mas por vibrar, à sua maneira singular” (2008, p. 161). Estamos [e não estamos] dentro do carro. Seguimos viagem, fazemos parte do processo e iremos descobrir a história ao passo que o próprio Coutinho também irá. A premissa do que assistimos pelo parabrisa segue o que Mesquita e Lins (2004, p. 51) dizem sobre como *O fim e o princípio* conta a sua própria aventura estrada afora ao sabor dos riscos que se apresentam no caminho, não como uma realidade já definida, mas em estado bruto misterioso que pode ou não aceitar o desejo de quem sai à procura de boas histórias. É certo também dizer que a montagem fílmica produz a edição final e organiza esses acontecimentos numa narrativa e é sobre essas escolhas do diretor e da montadora [Jordana Berg] que estamos falando afinal.

Ou melhor dito nas palavras de Comolli (2010), “a montagem parte desse material filmado como o roteiro-filmagem de um filme clássico parte da ‘realidade’. É da manipulação desse material que saem o filme e a ‘realidade’ da qual ele trata”. Em seguida, deixamos o asfalto de lado e entramos na cidade. As imagens que vemos devem ter sido captadas por cima da van, a câmera provavelmente precisou subir para ter uma visão geral. Do lado direito, temos a igreja matriz em frente à uma pequena praça, é possível notar pessoas por ali, inclusive, cruzando o caminho da van em suas motocicletas, que desde há algum bom tempo vem, cada vez mais, substituindo a montaria de cavalos. O plano continua e nos aproximamos de uma ponte que passa por cima do Rio do Peixe. Muito simbólica é a transição que se faz ao cortar essa cena em movimento para uma estrada de terra. A narração de Coutinho continua a nos apresentar a trama.

(...) Nossa única pesquisa prévia foi de hospedagem. Segundo um guia turístico, em São João do Rio do Peixe, havia um bom hotel. Por isso iniciamos a nossa busca por nesse município. Na noite anterior ao início das filmagens, a diretora de produção, Raquel Zangrandi, fez contatos no próprio hotel pra tentar localizar algum agente da pastoral da criança. E a gente sabia que por força do seu trabalho, devia conhecer bem todos os povoados e sítios do município. Foi assim que Raquel chegou ao nome de Rosilene Batista, a Rosa, que morava no sítio Araçás há 6 km da cidade. A gente chegou lá sem avisar porque no sítio não tinha telefone.

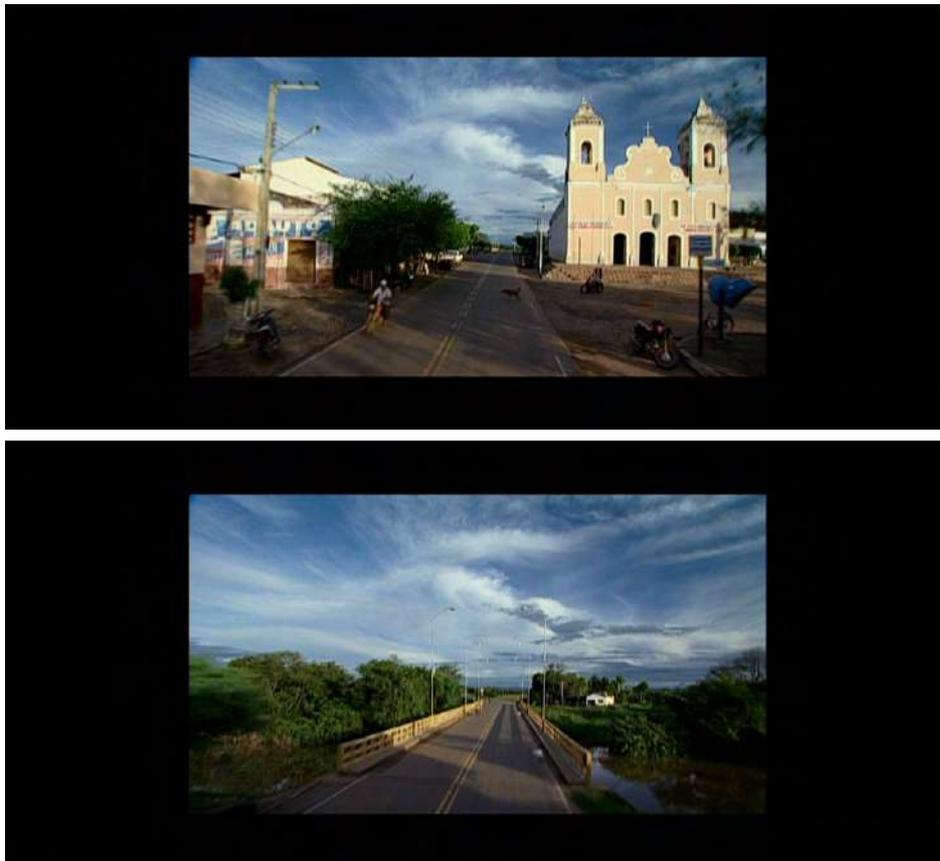


Figura 41: Díptico de cenas iniciais do filme.

Lembram-se da narração de Coutinho em *Cabra marcado para morrer* mencionada no capítulo I? Eis aqui o paralelismo com *O fim e o princípio*. Em ambos os casos as equipes chegaram sem avisar, cada uma, ao seu modo, em busca de mulheres [Elizabeth e Rosa] que conectam histórias do passado e do presente. Feito o parênteses, continuamos com análise do nosso objeto. Nas cenas dali em diante, a paisagem é a continuação da janela da van, numa paleta azul, verde e ocre, até chegar, enfim, no sítio Araçás. Trata-se de uma comunidade rural onde vivem mais de 80 famílias, quase todas ligadas por laços de parentesco ou de amizade. É graças à mediação de Rosa, como veremos, que os moradores, na maioria idosos, contam as suas vidas. O que vemos e o que ouvimos nesse começo já expõe a fragilidade de todo o processo ao risco do real, como diria Comolli (2008, p. 169), indo de encontro à crescente

roteirização das relações sociais, representadas pelos modelos realistas das telenovelas, por exemplo, como se fosse uma mão invisível que alinha nossas fantasias e desejos. Sem lugar a ironia, Coutinho fez um roteiro “falso” para este projeto, tendo consciência que “(...) o documentário não tem outra escolha a não ser se realizar sob o risco do real. O imperativo de ‘como filmar’, central no trabalho do cineasta, coloca-se como a mais violenta necessidade: não mais como fazer o filme, mas como fazer para que haja filme.” (Ibidem).

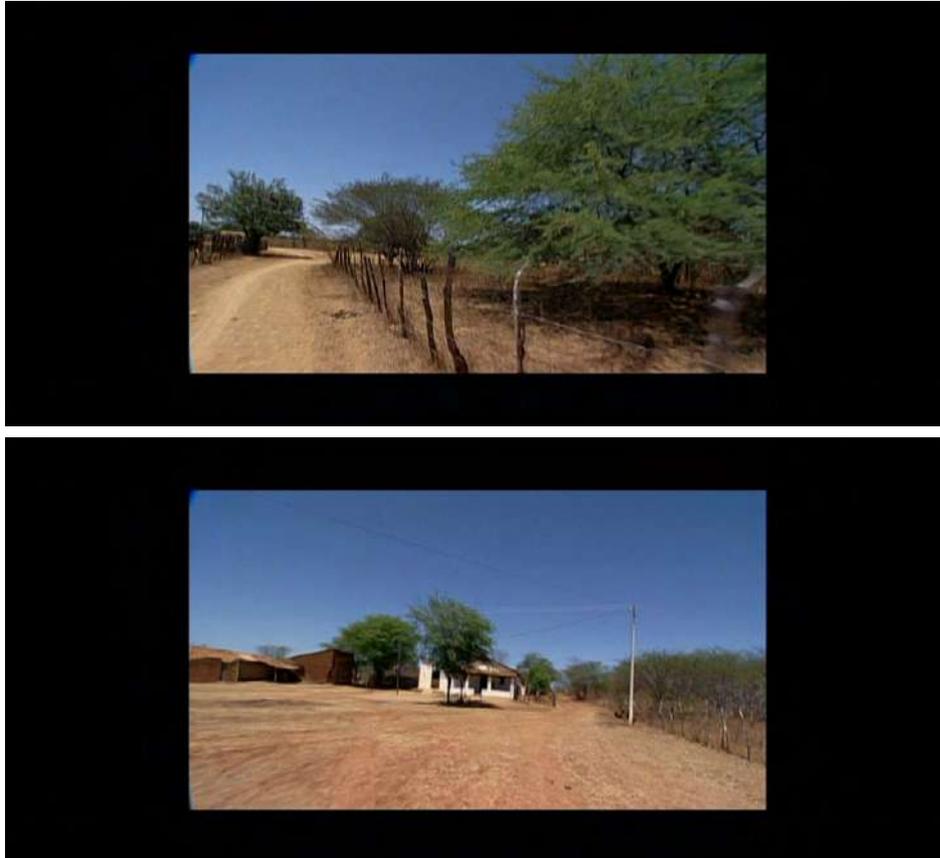


Figura 42: Díptico de cenas da chegada em Araçás.

Na primeira fase de gravações, a equipe encontra Rosa pela primeira vez em Araçás, na casa de sua família. Chegam de surpresa como a narração nos conta. Rosa em conversa comigo<sup>42</sup> diz que naquela hora estava lavando roupa atrás da casa e tomou um susto com as visitas. Enfim, puxaram cadeiras e acomodaram-se na entrada - no interior fazemos assim, a visita chega e logo escutamos o arrastar das cadeiras. A conversa inicia com Coutinho perguntando quantos anos tem a senhora, Dona Zefinha, que está à sua frente. “94”, respondem. “E o que vocês são dela?”. Rosa, já tomando a dianteira nas apresentações, aponta quem é quem. Não por acaso, ela veste uma camiseta na qual podemos ler estampadas as

<sup>42</sup> Referente à mesma conversa que tivemos no dia 5 de junho de 2022, quando da minha viagem até Araçás.

palavras “sala dos milagres - coordenação”, de certo, ela obrou milagre em ser a guia entre aqueles mundos que estavam se encontrando naquele momento pela primeira vez. “E você faz o que da vida?”, pergunta o diretor à ela. Uma pergunta simples e tão complexa quanto essa abre o caminho para uma interação mais estreita em pouco tempo, como veremos nas próximas páginas. Em 2004, época das filmagens, Rosa trabalhava como professora de alfabetização e voluntária na Pastoral da Criança. Passados os anos, em 2013, iniciou a graduação de serviço social, em 2014 prestou um concurso da prefeitura de São João do Rio do Peixe para assistente social e, enfim, foi chamada para assumir o cargo em 2018. Muito em função de seu trabalho e estima pelo outro, Rosa também viria a cooperar com Eduardo Coutinho nesse reencontro do diretor com a Paraíba.



Figura 43: Apresentações na casa de Rosa.

Ainda com essa imagem, quero apontar um detalhe bonito de ver: Coutinho em cena, não atrás da câmera, mas compondo essa meia lua de gente sentada para conversar, ainda na beirada da casa, sem entrar por hora. Imagino que por conta da natureza aventureira e muito espontânea que o filme aborda, seria impossível para o diretor “tirar o corpo fora” do quadro<sup>43</sup>. Ademais, já listei nas páginas anteriores os motivos da afeição dele pelo sertão, não podemos tirar isso do horizonte ao analisarmos as relações em *O fim e o princípio*, para mim um de seus trabalhos mais pessoais. E creio que seja por isso que ele apareça mais aqui do que em outros títulos, não que isso já não tivesse acontecido antes, como já vimos em *Seis dias de Ouricuri*, também temos exemplos dessa proximidade em *Cabra marcado para morrer*, *Babilônia 2000*, *Edifício Master*, *Peões* e *Moscou*, mas aqui me parece diferente, mais intenso e mais íntimo. Há diversas entrevistas e textos críticos sobre o que ele chamava de manter a

<sup>43</sup> Para Aumont, teórico de cinema, a definição de quadro seria: “O quadro é, antes de tudo, limite de um campo (...) O quadro centraliza a representação, focaliza-a sobre um bloco de espaço-tempo onde se concentra o imaginário, ele é a reserva desse imaginário” (2004, p. 40).

"justa distância" na conversa. Afinal, ninguém fala com outra pessoa a mais de 3 metros de distância. A expressão popular "conversar cara a cara" não existe à toa.

De perto, tudo é normal. Por isso, Coutinho queria ficar bem perto. Ao contrário da grande maioria dos diretores atuais, preocupados sobretudo com a linguagem visual de seus filmes, ele se recusava a ficar afastado dos entrevistados em nome de um ângulo ou de um enquadramento supostamente melhor. É que os entrevistados eram em si o ângulo, o enquadramento, enfim, a linguagem de seus filmes. Uma das prisões libertárias que ele impunha a si mesmo era a de nunca sentar-se a mais de um metro e meio das pessoas com quem conversava. A essa condição espacial especial ele deu o nome de "justa distância", acrescentando que ela deveria ser "a mesma distância em que as pessoas se amam ou se matam ou se falam" (COUTINHO apud NADER, 2017, p. 111).



Figura 44: Mosaico de cenas de diversos filmes de Eduardo Coutinho. Da esquerda para direita, de cima para baixo, temos frames dos filmes *Cabra marcado para morrer* (1964-84), *Santa Marta - duas semanas no morro* (1987), *Babilônia 2000* (2000), *Peões* (2003), *Moscou* (2009), *A família de Elizabeth Teixeira* (2014) e *Sobreviventes de Galileia* (2014).

A cena muda, a câmera agora enquadra mais de perto os rostos de três ou talvez quatro gerações da família Batista, o que de alguma forma lembra um quadro de Tarsila do Amaral (1886-1973)<sup>44</sup>, como os rostos que vemos em *Operários*, pintura célebre de 1933 - ano de nascimento de Eduardo Coutinho. Guardadas as devidas diferenças, de um lado faces do campo, de outro faces urbanas que podem ou não ter suas raízes migradas do campo. De certa forma, quando Walter Benjamin falava sobre a decadência do narrador, talvez ele visse esses rostos cansados como os da pintura.



Figura 45: Díptico de Rosa com a família e quadro *Operários* de Tarsila do Amaral.

<sup>44</sup> Pintora brasileira, uma das principais artistas modernistas latino-americanas, mundialmente conhecida pela obra *Abaporu* (1928). Nos anos 1930, suas obras passaram a abordar temas mais críticos. “A pintora fez uma Exposição em Moscou em 1931 e depois desta viagem participou de reuniões do Partido Comunista (...) Sensibilizada com a causa operária no mundo e também no Brasil, pintou *Operários* em 1933”. Disponível em: <<https://tarsiladoamaral.com.br/portfolios/social-1933/>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2023.

Não seria mero acaso traçar tal comparação plástica entre as obras, no entanto, as pinturas não podem falar, pelo menos não como no cinema. É no contraste da sobriedade marcada nos rostos dos operários que Rosa desata a sorrir enquanto escuta com atenção o que o visitante fala no fora de quadro. Imaginem, se somarmos as idades de todos que estão ao lado dela, teríamos mais de um século de histórias para ouvir, de avó para filho, depois para a neta, e assim vai até chegar nos ouvidos dessa criança em pé ao lado de Rosa. Por falar nisso, gostaria ainda de fazer um pequeno parêntese sobre essa presença infantil<sup>45</sup> bastante discreta em *O fim e o princípio*. Durante as primeiras buscas por personagens, a equipe chegou a gravar com muitos jovens das redondezas, mas nada que pudesse brilhar mais do que as histórias de uma vida inteira dos mais velhos, a maioria com uma média de 70 anos.

A gente começa a filmar... A Rosa leva ali, leva aqui... (...) O Coutinho achou que esse filme era sobre jovens também. No começo a gente só ia atrás de jovens. E a gente passou uma semana atrás de jovens, em lugares que tinham festas, num sei o que. Cara, e ele [Coutinho] totalmente descontente com aquela coisa dos jovens, muito parecida com o último filme [de 2013], *Últimas conversas*... porque tinha essa história dos jovens não falarem muita coisa e ele não tinha muita paciência pra ficar buscando e tal (CHEUICHE apud MEDEIROS, 2022, p. 216).

Seguimos ainda na mesma cena. Enquanto todos ali mantêm os olhares colados em Coutinho, ele lança a pergunta chave que abre e fecha as portas da sua prisão/método.

Coutinho: Me conta uma coisa, você sabe por que a gente tá aqui?

Rosa: Não, não sei.

Coutinho: Não tem ideia?

Rosa: Ela disse, mais ou menos, que é pra fazer uma o quê? Uma apresentação no cinema, uma coisa assim, né? Fazendo uma pesquisa, tipo assim, né, do sertão.

Coutinho: É, um filme, um filme tipo documentário, mas enfim, a gente tá procurando você por uma razão, fora da simpatia da família (...) me disseram que as agentes de pastoral e da saúde conhecem todo o município, os povoados e tal, é verdade isso?

Rosa: Eu conheço, mais ou menos, assim, não conheço de perto tudo, tudo, porque eu não vivo lá, né, em todas as comunidades, mas eu sei um pouco de cada uma.

Com essa resposta, Rosa já estava antecipando o que aconteceria nos próximos passos das filmagens. Nos dias por vir, ela guiaria a equipe até outra comunidade, mas como seu aviso já previa, não deu muito certo. A cena continua agora com Coutinho em quadro novamente, seu fiel cigarro em mãos, pondo em palavras o que estava procurando ali.

---

<sup>45</sup> Em contrapartida, teríamos o exato oposto em *Últimas conversas* (2015), filme póstumo realizado a partir de entrevistas feitas com jovens do terceiro ano do ensino médio em escolas públicas, em busca de entender como pensam, sonham e vivem. O que antes se pensava difícil em *O fim e o princípio* (2005), o seu derradeiro encontro com o cinema surpreendeu o diretor que durante as gravações se via angustiado de não haver filme com gente tão nova. Fazendo-o morder a própria língua, essa juventude exposta ao mundo globalizado mostrou que também tinha suas próprias histórias para contar, de um jeito diferente aos dos velhos do sertão de Araçás.

Coutinho: A gente não vai filmar na Paraíba, nem em São João do Rio do Peixe, a gente quer filmar num lugarzinho em São João. Se a gente não achar aqui, a gente vai pra Cajazeiras, se não achar vai pra Patos, a gente quer achar o lugar. Começamos aqui, estamos a zero. (...) Encontrar você que é a primeira pessoa. Então nós estamos pedindo isso, um auxílio pra gente quem sabe fazer o filme todo aqui ou uma parte do filme aqui, porque se não der pra fazer o filme aqui, a gente vai pra outra cidade, como um mascate, entende? Mas se a gente conseguisse fazer aqui seria maravilhoso.



Figura 46: Díptico de Coutinho e Rosa.

O plano muda para o rosto de Rosa, boca cerrada - agora sim lembrando um pouco as feições sérias que vimos em *Os Operários* de Tarsila - concentrada enquanto escuta - sem saber - o que é a essência do cinema de Eduardo Coutinho: “Nós queremos ouvir histórias. Nós queremos saber de pessoas que falam da vida. Você não tem uma vida?”. De súbito sua expressão muda, os lábios se descolam e soltam um expressivo “Ah!” que poderia soar muito bem como um “Eureca!”. Em meio a essa epifania, ela que parece ter captado algum sentido na fala de Coutinho, vira-se espontânea para onde está a assistente de direção [Grumbach], sugerindo ao pé do ouvido que escutassem as histórias de sua avó [Zefinha]. É interessante e chega até mesmo a ser um pouco cômico o modo como Coutinho seguia falando sem que ela prestasse muita atenção nele. Tentei transcrever o fluxo das conversas paralelas:

Rosa: Ah! Olha, aqui se contasse...  
 Coutinho: Eu quero histórias...  
 Rosa: Ela ia dizer tudo, quando nasceu...  
 Coutinho: Como se vive ou como se vivia no sertão...  
 Rosa: ...do tempo que se alimentou de casca de pau quando fome, passou uma sede muito grande.  
 Coutinho: ...e as pessoas têm histórias.



Figura 47: Díptico de Cristiana Grumbach e Rosa.

Ali já estava a prova do seu papel perspicaz e criativo junto ao diretor, quebrando a hierarquia de poder entre quem filma e quem é filmado. Nada mais, nada menos, a despeito de toda a parafernália de equipamento ao redor, o que estamos assistindo é apenas uma conversa entre completos estranhos que se conheceram naquele dia. Talvez por isso mesmo é que não importasse quem fosse Eduardo Coutinho entre eles. Apenas um senhor simpático e fofoqueiro, como diria Mariquinha, uma das personagens mais emblemáticas do filme.

Na mesma cena, há um movimento de câmera em primeiro plano que focaliza Rosa 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. (ZANELLI, 2014, p. 26).

Em seguida, Rosa interpela Dona Zefinha, a avó, para que ela nos conte como foi que fez para sobreviver na época da seca de 1915, lembrada até hoje como um período de estiagem extremamente cruel com a população em situação social e econômica mais vulneráveis, levando milhares de pessoas a migrarem das suas cidades nos interiores rumo aos centros urbanos em busca de comida, abrigo e trabalho.

Rosa: Madrinha-avó, a senhora pode contar mais ou menos como foi a vida da senhora desde criança até hoje?

Zefinha: Eu não posso porque sou muito esquecida.

Rosa: Mas, assim, a senhora se lembra de alguma coisa quando a senhora era pequena do tempo de 15, na seca de 15. Como foi a vida de vocês?

Zefinha: Eu só sei quanto a... em 15 foi seco, nós *sofremo* muita fome, *escapemo* com xique-xique (...) Minha vida era traba... nas carreira, *trabaindo*...

Rosa: Só vivia trabalhando direto, *nera*?

Zefinha: Só uma horinha na noite que eu dormia meu sono ainda. Eu me acordava de madrugada, ia bater algodão pra mode quando tivesse um tempo de fiar. Era assim...



Figura 48: Rosa e Dona Zefinha.

Infelizmente, ficou eternizado no romance *O Quinze* (1930) de Rachel de Queiroz, a criação abominável de campos de concentração por iniciativa do próprio governo do estado do Ceará na época, como forma de impedir que os flagelados, como ficaram sendo conhecidos os refugiados, chegassem à capital Fortaleza. É possível traçar um paralelo com a famosa sequência de mais de três minutos de *Seis dias de Ouricuri* (1976), onde um camponês também rememora como fez para sobreviver à fome durante a grande seca de 1958, comendo batata de umbuzeiro, mucunã, macambira e batata de parreira, para citar algumas.

Em *Seis Dias de Ouricuri*, por exemplo, há um plano sem cortes, de três minutos e dez segundos, no qual um nordestino fala sobre as diferentes raízes que foi obrigado a comer durante as secas por que passou. “Um plano como esse desapareceu da televisão”, diz Coutinho. “E o plano longo é o plano essencial, é aquele que tem o acaso, o tempo morto, que interessa muito mais do que o tempo vivo.”. (COUTINHO apud LINS, 2004, p. 21).



Figura 49: Cena de *Seis dias de Ouricuri* (1976).

A temática das secas de certa forma se repete no itinerário combinado para a primeira fase das visitas quando a equipe foi até os povoados vizinhos a fim de buscar as tais histórias da vida de gente que morava no sertão. No segundo dia de filmagem, chegam a Riachão do Bodes, um povoado indicado por Rosa como uma das localidades contempladas pelo *Programa Um Milhão de Cisternas*<sup>46</sup> (P1MC), uma política pública de convivência com o semiárido criada em julho de 2003 pelo Governo Lula através de uma rede de organizações da sociedade civil conectadas pela *Articulação Semiárido Brasileiro* (ASA). A meta de construir 1 milhão de cisternas para beneficiar famílias residentes na zona rural dos municípios da região semiárida brasileira, foi alcançada em 2014 no Governo de Dilma Rousseff. É importante notar que esse parênteses não é mero acessório ao filme, de fato, passou pela cabeça de Coutinho tentar alguma abordagem mais sociológica entre tantas possibilidades de aproximação. Segundo consta o material de imprensa, ele chegou até mesmo a cogitar algo como “um dia na vida” de um beneficiário do programa *Fome Zero*, também recém criado pelo Governo Lula. Mas como veremos adiante, todas essas opções seriam logo descartadas. Isso porque as primeiras tentativas não vingaram, o que a equipe encontrou nos povoados afastados de Araçás não era exatamente o que estavam imaginando.

<sup>46</sup> “Juntos, Lula e Dilma entregaram 1,4 milhão de cisternas graças ao programa que começou como ação da sociedade civil e foi determinante na luta por universalizar o acesso à água no semiárido.” Disponível em: <<https://lula.com.br/lula-revolucionou-semiarido-com-construcao-de-cisternas-ja-bolsonaro/>>. Acesso em: 27 de janeiro de 2023.

Coutinho: Cê sabe o que dizer já?  
 Rosa: Imagino... O que eu não souber, o senhor fala.  
 Coutinho: Daí você explica o que é o filme, que a gente tá filmando, tá?  
 Vida no sertão, aquela coisa.

Esse é o diálogo que ouvimos entre Coutinho e Rosa na chegada à casa de Dona Roza, no povoado de Riachão dos Bodes. Percebe-se como não era preciso muito mais do que isso para nossa mediadora desenrolar o novelo de uma conversa que pudesse ser interessante. Ela fará isso durante todas as semanas de filmagem. No entanto, logo de cara, a primeira personagem que surge em tela não mede palavras para com as estranhas visitas à sua porta.



Figura 50: Cena de Dona Roza e Rosa.

Rosa: Tá vendo o que é esse povo aqui? O que que a senhora acha que é?  
 Dona Roza: É da cisterna?  
 Rosa: É não, é um pessoal de fora, do Rio de Janeiro! E eles estão aqui, assim, querendo saber um pouco da vida do povo do sertão.  
 Dona Roza: Sou muito pobre, mas não vou dizer ao povo ‘minha vida é muito ruim!’. Mas eu não vou contar a minha vida a ninguém. Tem gente que diz "Ora, você tem uma vida boa, que o povo fala com você e você diz tá bem". E eu digo "e eu vou dizer que tô mal?". Eu só posso dizer que tô bem. Eu mesmo vivo no mundo como Deus quer, Deus me ajuda que eu viva, né?

Houve uma recusa explícita e digna de quem não quer abrir a sua vida àquele pessoal do Rio de Janeiro curioso sobre o sertão. Provavelmente, durante a finalização da montagem, o diretor escreveu o texto que abre o filme pensando nisso também, no final das contas eles precisavam mesmo “achar uma comunidade rural de que a gente goste, que nos aceite”. Podemos dizer que o sentimento foi recíproco para Dona Roza. Dois dias de gravação nesse sentido por aqueles arredores foram o suficiente para que a equipe interrompesse o intento. Coutinho narra essa quebra ao dizer que foi preciso já que a relação de Rosa com aqueles povoados não passava de conversas sobre trabalho, sem intimidade como ela própria já havia

alertado no primeiro encontro deles no alpendre de sua casa. Aliás, é justamente sobre a força da intimidade, ou como Baltar (2019, p. 211) expressa, o “pacto da intimidade”, que não apenas os filmes de Eduardo Coutinho, mas os documentários contemporâneos no geral, se valem dessa estratégia durante as negociações dos encontros com as personagens. Feito o ritual do pacto, brechas de confiança e, às vezes, até de afeto, são abertas, algumas mais, outras nem tanto. No nosso caso, entre os forasteiros do Rio de Janeiro e os que recebem a visita. Uma vez que haja autorização por parte de quem é filmado, o discurso de realidade e o valor de autenticidade dos acontecimentos ganham contornos. Coutinho e companhia precisavam destravar duas camadas de intimidade, primeiro com Rosa, sua guia e mediadora, para que lhes desse acesso a quem ela pudesse. Falaremos mais sobre isso na parte das análises. Por hora, gostaria de registrar o que a autora formula sobre o conceito.

(...) Um pacto que se estabelece entre o ato social (aquele que irá se configurar em personagem na instância do filme), o diretor/a equipe (visível ou não na narrativa) e o espectador. Nesse sentido, os relatos pessoais, as falas e dramas íntimos acabam por presentificar o que está em jogo, cada vez mais, no âmbito do documentário contemporâneo: o pacto da intimidade como estratégia de autenticidade e legitimação (Ibidem).



Figura 51: Cena de Coutinho e Rosa.

Coutinho: Quem mora lá?

Rosa: São dois irmãos.

Coutinho: É interessante, cê acha?

Rosa: É o irmão e a irmã.

Coutinho: Cê acha que é interessante?

Rosa: Num sei. O que que a gente ia falar? ... É aquele que vem ali com a foice.

Coutinho: Sei.

Rosa: Ele é o presidente da associação da comunidade. Eu queria ir lá pra mim falar um pouco sobre a reunião que a gente vai ter.

Coutinho: Então fala, fala, vamos lá.

Coutinho de novo em cena, sua quarta aparição para a câmera contando com ele de costas na van lá no começo do filme. É bonito ver a interação dele com a equipe, tendo a Cristiana Grumbach, sua assistente de direção, sempre ao lado e em quadro junto a Rosa indicando por onde ir. Naquele momento, o diretor escuta o que a sua guia tem a dizer e a segue na pista de outra casa ali perto. A próxima abordagem não duraria muito tempo em tela e só reforçaria ainda mais o que o “pacto da intimidade” prega como necessário para que haja o mínimo de abertura e terreno fértil nos encontros.



Figura 52: Cena de José e Rosa.

Rosa: Oi, Teté. Vem da roça, é? E as coisas, tão boas?

José: A gente não tem condição de cortar a hora de trator, é difícil um transporte *pa* rua, são 15 km daqui *pa* rua. Quando adocece uma pessoa é uma luta maior do mundo *pa* tirar *pa* rua. Tudo é difícil aqui. Num existe, né, condição da gente..

Coutinho: Dois dias de filmagem em Riachão dos Bodes e comunidades semelhantes nos convenceram a interromper a busca por outros lugares. Na verdade, a gente sentiu que, a relação de Rosa com outros moradores, não ia muito além das questões de trabalho, não criava realmente intimidade. Daí, decidimos nos concentrar em Araçás, a comunidade onde a família de Rosa vive há mais de um século.

A insatisfação fica evidente na reação de Coutinho a ponto de na montagem o diretor interromper a conversa que assistimos, sobrepondo a sua voz a de José ao narrar os primeiros fracassos daquele experimento. Para Santos e Simonard, isso equivale a um “cale-se”, onde Coutinho “não aceita mais esse tipo de personagem em seus documentários, pois só reclamar dos problemas e não acrescentar outras histórias em sua narração remete a um comportamento tipicamente tele jornalístico, mecânico e previsível” (2015, p. 40). É que as relações de confiança que se entrelaçam em Araçás não estavam disponíveis em outros lugares. Nessa triangulação não bastava apenas a equipe nutrir laços de afinidade com Rosa, o mesmo valia

dela para fora, a chave para destravar as situações estava com ela e nada mais fácil do que voltar ao ponto de partida do jogo.

Todavia, um detalhe passa invisível ao grande público na transição entre a primeira e a segunda fase de filmagens. Tudo o que foi exposto até agora corresponde em torno dos 10 minutos iniciais. Em resumo, no que se refere às datas de gravação, os primeiros encontros aconteceram no fim do mês de junho de 2004 e foram interrompidos dias depois, não somente porque houve essa quebra de expectativa na procura de personagens em outros povoados, mas, sobretudo, porque Coutinho caiu doente em meio a tudo isso, sendo necessário retornar ao Rio de Janeiro imediatamente para tratamento médico. Como pudemos observar, tendo conhecimento ou não do porquê, o filme deixa isso de fora da narrativa e não faz menção a essa desventura na saúde já fragilizada do diretor, na época com seus 71 anos de idade e um fumante sem limites. Enquanto Coutinho se recuperava, o que deveria ser um filme sem pesquisa, precisou se valer disso no final das contas, fosse na saúde ou na doença. Uma vez que encontraram Rosa pelo caminho e já tinham, mais ou menos, algum norte de onde procurar por Araçás e seus arredores, tanto Zangrandi quanto Grumbach ficaram mais alguns dias por lá investigando personagens em potencial. Possivelmente, esse material coletado foi enviado ao Rio de Janeiro. Isso também serviria como forma de afastar o receio, sobretudo por parte do diretor em recuperação, que o clima das filmagens “esfriasse” por conta do seu afastamento. Cheuiche nos conta essa história dos bastidores.

A gente lá no sertãozinho e aí e agora fazer o quê? O Coutinho... Febre daquelas, garganta inflamada, tudo ruim. Acharam uma médica que estava no hotel, essa parte é engraçada! Ela foi no quarto do Coutinho, toda a equipe, né? (...) Toda a equipe no quarto do Coutinho, entra aquela senhora, médica, pneumologista. Olha só! E fala assim: “Quem está fumando no quarto?!”. Aí o Coutinho já deu aquela resmungada, né? “Mas não pode! O senhor não pode fumar mais! (...) Ele precisa de cuidados imediatos (...) Por favor, joguem fora todos os cigarros.” Aí o Coutinho: “Tirem esta mulher daqui imediatamente! Tirem! Está louca!”. Expulsou a mulher do quarto. A médica, coitada, não entendeu nada. Mas é verdade, ele tinha uma mala que era só cigarro. Impressionante. Ele adorava fumar, né? (...) E com isso, o que acontece? Ele ficou em casa, convalescendo, melhorando e tal. Ficou mais de um mês vendo todas as fitas. Quando ele começou a assistir, ele entendeu que havia esse lugar, Araçás, que era um lugar onde os velhos tinham ficado. Tipo um bairro pequeno, meio distante uma casa da outra. Que é zona rural. E aí, ele descobriu o filme melhorando em casa. Então, quando a gente voltou, ele já sabia exatamente o que era. Era um filme sobre velhos. E era isso o que ele queria fazer. Então, essas coisas, o acaso do documentário, né? A Rosa, se ele não tivesse adoecido, enfim... (CHEUICHE apud MEDEIROS, 2022, p. 216-217).

Como objeto de pesquisa, gostaria de valorizar esse ponto. A parada forçada mudou os rumos do filme, fazendo Coutinho refletir sobre o material que conseguiram naquele meio tempo antes da doença. Voltando, assim, de uma forma ou de outra, ao seu método da

pesquisa prévia. “(...) Eu estava sendo completamente ingênuo. Achava que poderia esquecer o mediador, chegar primeiro com o microfone, a câmera dissimulada, pedir licença e ir conversando (...) Sem a Rosa, não teríamos filme, ou ao menos, esse filme”<sup>47</sup>. De qualquer jeito, esse começo atropelado foi importante, o acaso provou ao diretor que nem mesmo quando ele quisesse se libertar do controle da pesquisa conseguiria se ver livre disso. Foi aí que ele percebeu as relações estreitas que poderiam se valer em Araçás. Se tratando de um filme que marcava o seu retorno ao campo, então, que fosse da melhor forma de documentário: perdendo-se no meio do caminho e confiando no outro para lhe guiar. Após o período de recuperação, em 25 de agosto de 2004<sup>48</sup>, Coutinho retornou com toda a equipe à Paraíba. Iniciava-se a segunda fase das filmagens com Rosa traçando um mapa do que seria o novo trajeto numa folha de papel madeira sobre a mesa da cozinha (mesa essa que ainda existe e onde nos reunimos para almoçar e conversar). Sem titubear, a nossa mediadora desenha os limites do sítio e o caminho entre as casas a serem visitadas doravante. Temos, assim, a “prisão” estabelecida. Coutinho estava em terreno firme agora, digamos assim.

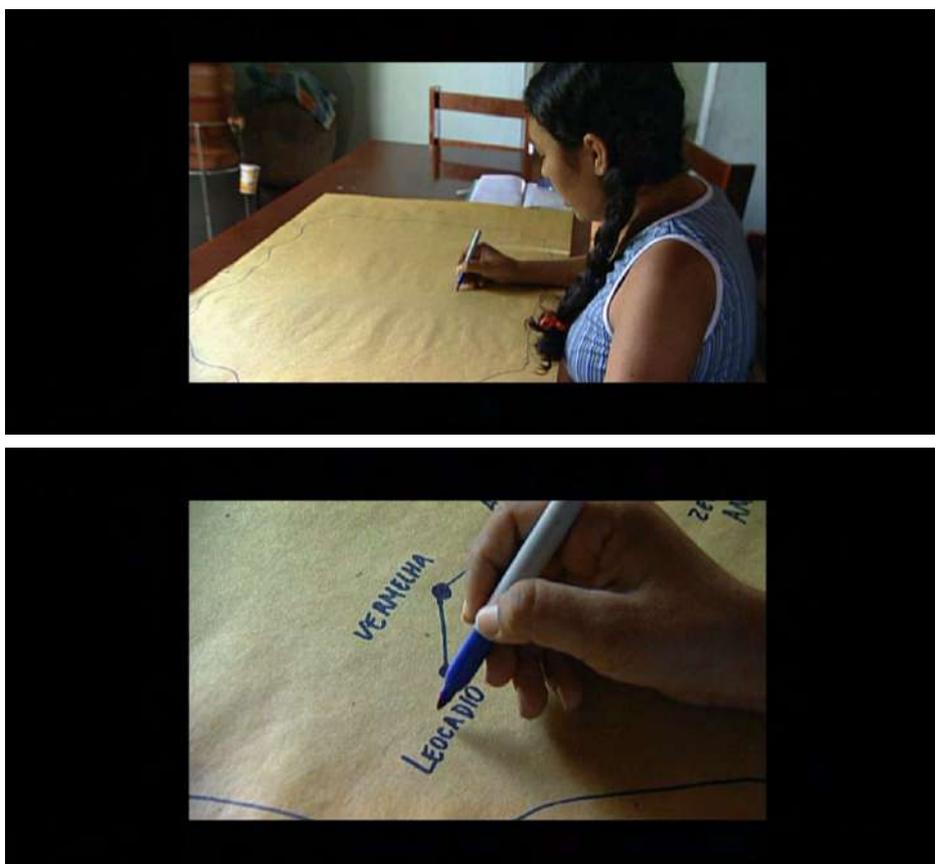


Figura 53: Díptico de Rosa desenhando o mapa de Araçás.

<sup>47</sup> PRESS BOOK de *O fim e o princípio*, de 2005.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

Rosa: 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, conseqüentemente, 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.

A partir dali, a busca pelo filme começou de vez. Uma infinidade de Marias, Franciscas, Josefas, Josés, Franciscos, Geraldos<sup>49</sup>, e por aí vai. Todas e todos, em sua maioria, com idades acima dos 60 anos, com exceção de Rosa. Poderíamos dizer que o filme ganha força e sentido no momento em que ela traça o mapa por onde as histórias seriam costuradas. Portas e janelas se abriram ao chamado dela. Coutinho era o diretor, mas era Rosa quem guiava, tal como uma rosa dos ventos. Em comparação, por exemplo, com outras mulheres ali presentes, como veremos com Dona Mariquinha, que nos encanta com sua prosódia e espontaneidade, Rosa desenrolava o papel de arauto anunciando aquelas histórias reais e fabuladas. “Se Rosa não compreendesse a ligação entre as pessoas do Sítio de Araçás, não seria possível ler no mapa a interação dos personagens, suas falas e suas constituições. Ele seria um mapa sem referência e ações” (OLIVEIRA, 20 p. 54). Rosa repetiria esse gesto quase 20 anos depois, quando me hospedei em sua casa em São João do Rio do Peixe e traçamos ali o nosso mapa de agora. Contou nos dedos quem ainda estava vivo entre as personagens e propôs a seguinte ordem de visitas: o casal Rita e Zequinha, Lice, a mais nova dos três irmãos Amador e Antônia, viúva de Vigário. Para a minha surpresa, era mais do que eu estava esperando encontrar. Da família de Rosa, pelo que pude perceber, apenas Dona Zefinha faleceu, afinal ela já estava com 94 anos durante as filmagens - o filme não deixa de ser também uma lembrança muito querida para a família Batista ao guardar a imagem, os trejeitos e a voz baixinha de sua matriarca no final de sua vida. Nesse sentido, viajar até lá foi a melhor decisão metodológica que eu poderia tomar dadas as circunstâncias do isolamento social cravado pela pandemia de Covid-19. No momento mais oportuno, peguei um ônibus e contei com a sorte e com a simpatia que Rosa havia mostrado no filme.

---

<sup>49</sup> Ver Anexo A.

O mapa traçado em 2022 e o mapa de 2004 são praticamente os mesmos, só que o meu trajeto foi muito mais, como dizer, remanescente? Como veremos logo mais, quando Rosa segue à frente da equipe, abrindo caminho até as casas das personagens (que eu também visitei), imaginamos em que lugar do mapa estava aquele ponto. Ao passo que vamos de casa em casa é como se a equipe fosse montando um quebra-cabeças. Senti-me desafiada pelo próprio *O fim e o princípio* a tentar recordar de suas cenas e refazer o caminho. “As imagens externas das casas, os caminhos de terra, as cercas de arame ou de pau... Cada imagem de itinerário vai revelando as linhas traçadas por Rosa no papel. O desenho se constitui numa figura narrativa que representa um conjunto de ações a serem realizadas” (OLIVEIRA, p. 53). O filme em si também opera como um mapa para esta pesquisa, desde o momento em que pus os pés na cidade e passei pela igreja matriz que aparece no início passando pelo caminho da estrada de terra que desemboca na casa dos Batistas em Araçás. Em 2004, a equipe tinha uma van para ir aonde fosse. Em 2022, eu tinha a garupa da motocicleta de Rosa para subir e sair traçando as retas e as curvas desse mapa de agora. Isso casa perfeitamente com uma das cenas anódinas que foram encaixadas nos intervalos das conversas. Gostaria de me deter um pouco nisso porque não só simbólica, mas literalmente, foi ela quem me guiou também e será com ela que iremos entrar nas casas das outras personagens. Aliás, essa passagem guarda ainda um outro sentido: a transformação dos papéis de gênero no interior do Brasil, em específico, no semi-árido. Início do novo milênio, novo século, nova era política com o Governo Lula, enfim, havia todo um contexto amplo que poderia explicar tais mudanças sociais, mesmo que lentas. Rosa, uma mulher sertaneja que anda pra lá e pra cá com sua moto, do campo para a cidade e da cidade para o campo, costurando tradição e modernidade, a dar aulas na escola, a se prestar ao trabalho voluntário e a ser a mediadora de um dos maiores cineastas brasileiros.



Figura 54: Rosa em sua motocicleta.

Ela era uma personagem de transição entre dois mundos – instruída e simpática, ligava-se às tradições católicas e ao mesmo tempo ansiava por conhecer o que estava além do seu habitat. Nunca havia entrado numa sala de cinema, mas fazia um programa de rádio. Era muito querida no lugar e depositária da confiança de todos. Assim, incorporou-se naturalmente ao grupo, participando na condução das entrevistas, indicando personagens e ajudando a produção. Sua casa tornou-se a base dos trabalhos em Araçás (PRESS BOOK de O fim e o princípio, de 2005).



Figura 55: Díptico da sequência da preparação do almoço.

A passagem anterior é acompanhada na sequência desta outra passagem anódina vista acima, a preparação do almoço. Ambas as cenas estão localizadas na parte final do filme, mas isso nada interfere no fluxo das análises das personagens que faremos a seguir. São falsos tempos mortos do cotidiano, falsos porque têm muito a nos dizer através do contraste discursivo que vemos nas entrelinhas ou até mesmo aparentes, a depender do grau de atenção de quem observa. Por ser uma personagem de transição no filme e na vida, talvez aqui tratados até como sinônimos, a Rosa que quebra com vários paradigmas, entra no quadro pelo lado direito, como se tivesse saído daquela cena anterior para essa e começa a ajudar também nos preparativos do almoço. O ponto crítico disso está justamente no óbvio. Pelos costumes passados de geração em geração, vemos apenas as mulheres na função de cozinhar, os homens

não estão ali. Mais a frente temos a continuação do almoço sendo servido primeiro a eles que se sentam à mesa antes das mulheres. Vemos Dona Maria, mãe de Rosa, servindo a sobremesa a eles e a sua filha sentada no chão dando de comer a uma criança. Fica claro que os papéis de gênero são muito bem delimitados, mas ao mesmo tempo, colocados de lado quando Rosa comentou comigo que sempre deu prioridade aos seus estudos com o apoio da família, em detrimento de ter de casar muito jovem. Seus objetivos eram outros naquela época e, mesmo hoje já casada, mantém aceso o seu ímpeto de não caber nos estereótipos e de, ao meu ver, simbolizar a mulher em constante movimento na sociedade brasileira. De certo, ela não foi a primeira e nem será a última a desafiar as hierarquias e costumes arraigados há séculos e séculos, mas é uma delas e quis o acaso que o seu caminho se cruzasse com o de Eduardo Coutinho para nos mostrar as contradições do sertão. Nada é estanque e tudo vive entre seus fins e princípios.

Ainda haveria uma segunda parte do almoço, mas deixarei para retomar o assunto no fim deste capítulo. O que quero salientar com isso é que perceber o cinema em seus muitos sentidos de interpretação estética e discursiva é tomar a postura de assumir, como Xavier propõe em seu livro *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*, a "interpelação das estratégias cinematográficas (como decupagem, a montagem - enfim os elementos próprios da linguagem - estão articulados na significação do filme) com a constituição de uma dada ideologia e/ou formação histórica que circunscreve o contexto de produção das obras" (2008, p. 14). Aliado a isso, pego emprestadas uma vez mais as palavras de Baltar (2003, p. 27) para desanuviar qual aspecto de discurso interessa a essa pesquisa, que seria o de encará-lo como narrativa, entendimento fundamental para a construção dos sentidos do filme considerando as relações históricas embebidas no processo de realização. No nosso caso, seja na transformação da oralidade arcaica do sertão que Coutinho viu sendo ameaçada pela modernidade e por isso foi até lá registrar (talvez antes que fosse tarde demais), seja na mudança das mulheres que trabalham fora do âmbito doméstico, a exemplo da própria Rosa viver entre dois mundos apontados como patriarcais, apesar de que isso nunca foi uma característica essencialmente nordestina, vale dizer, esteve e ainda está presente a caráter nacional na cidade e no campo. Dito isso, analisar *O fim e o princípio* a partir de uma leitura de conjuntura se mostra valiosa, sobretudo, ao tratar da importância do papel da nossa mediadora como mulher que expressa a sua liderança e seu talento criativo num ofício completamente novo para ela como o documentário, inclusive, ao abrir alas às histórias das outras mulheres do filme e dos homens que as valorizaram em vida ou nas lembranças de suas falecidas mães e esposas que deixaram saudades.



Figura 56: Mosaico de Dona Zefinha fiando algodão, uma das cenas anódinas do filme.  
Não há diálogo, apenas os gestos importam.

*Uma pequena pausa.*

*Coutinho não filmou nenhuma mulher  
no pilão, todavia, no fiar.*

Chegamos, enfim, ao limiar que abre as análises das demais personagens. Até agora me dediquei mais à figura central de Rosa por todo o seu peso vital no processo de construção do filme. Ela ainda aparecerá nas linhas que virão, mas o protagonismo agora será passado aos demais. Vamos pegar carona na garupa da moto de nossa guia para seguirmos viagem até a casa de algumas personagens selecionadas como já dito anteriormente, entre aquelas que já se foram deste mundo e aquelas que ainda vivem para contar as histórias. A nossa primeira parada será a mesma que a do filme: Maria Ambrosina Dantas, conhecida como **Mariquinha**.



Figura 57: Mosaico de Rosa entrando na casa de Mariquinha.



Figura 58: Mosaico de Rosa entrando na casa de Mariquinha.

“*A bença, Mariquinha?*”, escutamos Rosa cumprimentá-la de longe enquanto entra na casa escura. Sempre se pede a benção aos mais velhos, sejam ou não da família - segundo a minha avó materna, Dona Marizete, seguindo esse costume, as minhas primas mais novas deveriam me pedir que as abençoasse só pelo fato de eu ser a primogênita entre as netas. Uma demonstração de respeito, talvez transcendendo qualquer religiosidade. Enquanto nossa mediadora pede passagem, a câmera de Jacques Cheuiche atravessava a porta depois de alguns instantes, como se no aguardo de alguma cumplicidade, ao menos por parte de Rosa que já era de “casa”. Após o chamado da visita, ouvimos um ruído metálico de porta sendo destrancada, mas antes disso acontecer o cômodo estava completamente no escuro. Foi só a porta por onde Mariquinha passou se abrir que um feixe de luz se desenhou no chão. Anunciando a bela entrada de uma personagem tão carismática como ela se mostrará ser. A câmera anda mais um pouco e se posiciona de modo que agora podemos vê-las juntas entre luzes e sombras. Não poderia deixar de comentar como essa escuridão do interior das casas em *O fim e o princípio* com suas portas e janelas remete a uma certa fabulação da *mise-en-scène*<sup>50</sup>. Fabular não se limita à palavra dita, também aos gestos e performances captadas, à atmosfera que o filme consegue compor pela linguagem graças a situações e personagens como Mariquinha. Descortinam essa penumbra e surgem na tela como se viessem de uma outra dimensão, de um outro espaço, “do outro lado do portão”, para contar suas histórias. Esse contraste do claro e do escuro, sugere um requinte de mistério, realidade poética e de teatralidade “natural” ao filme, coisa que Coutinho apreciava muito.



Figura 59: Mariquinha surge das sombras como uma “visagem”.

<sup>50</sup> 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, tentando circunscrever a especificidade cinematográfica. 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 (ZANELLI, 2014, p. 20).

Sobre isso, o documentarista Carlos Nader tem algo a nos dizer. No dia 7 de outubro de 2013 ele dirigiu a gravação de uma das últimas entrevistas de Eduardo Coutinho, poucos meses antes de sua morte, ocorrida em 2 de fevereiro de 2014, aos 80 anos. Dessa entrevista se originou o longa-metragem *7 de outubro* (2013) pelo Selo Sesc, tomando emprestadas premissas do método *coutiniano*, a de ser específico na escolha para a locação e o recorte temporal de produção. Nesse sentido, o filme foi uma bela homenagem: um dia na vida de um documentarista. Inverteram-se os papéis, quem sempre fazia as perguntas e escutava, ficaria de frente para a câmera e o microfone e falaria por horas a fio. Mais tarde, em 2017, Nader participou da edição de um livro sobre *Últimas conversas* (2015), obra póstuma de Coutinho. Em seu texto, ele recobrou várias passagens dessa entrevista que são pertinentes para esta pesquisa. Em determinado ponto, ele comenta sobre o possível interesse do nosso diretor pelo conceito de “revelação” trabalhado por Walter Benjamin. Em *Origem do drama barroco alemão*, o filósofo tece comentários sobre a tese da “verdade” atribuída ao reino das ideias de Platão, sendo apresentada como o conteúdo essencial do belo, e, para tanto, a verdade seria considerada bela (1984, p. 52). E o que isso tem a ver com as luzes e as sombras misteriosas de *O fim e o princípio*? Tentarei fazer aqui uma leitura dessas imagens obscuras que revelam as personagens luminosas para o palco da conversa com Eduardo Coutinho. Enquanto Benjamin tratava de uma dimensão linguística, na qual o filósofo como amante da beleza da verdade deve compreender a verdade como “fulguração”, como um “aparecer” e não um “(...) desnudamento, que aniquila o segredo, mas revelação, que lhe faz justiça” (Ibidem, p.53); Nader, por sua vez, se vale disso para fazer uma analogia com o cinema de Coutinho na seguinte observação:

Os personagens falantes de seus filmes, mesmo quando extraídos de uma invisibilidade social, estão predestinados a iluminarem-se na tela, não apenas pelas luzes externas da fotografia elegante de Jacques Cheuiche mas sobretudo pela explosão incontida de um ouro luminoso e poético que cada entrevistado tem guardado dentro si, trancado pelas sete chaves do cotidiano. É quase sempre assim. Em alguns instantes epifânicos do filme, uma verdade interior aflora fulgurante para dourar a própria pele de quem a externaliza (NADER, 2017, p.78-79).

Para além dos atributos discursivos de pessoas comuns, muitas vezes invisibilizadas socialmente, que brilham nos encontros com Coutinho, como Nader mencionou acima, gostaria de propor com esse cruzamento de comentários sobre o conceito de revelação, a ideia de que também a encontraremos na composição estética dessas cenas. Ora, as filmagens foram feitas durante o dia e qualquer hora que fosse, o sol canicular estaria sobre suas cabeças, então, sempre que a câmera adentrava nas casas sombreadas, o contraste era certo.

Quem de dentro se revelasse às beiradas das portas ou janelas, ficaria em evidência, como se recortado do fundo negro ao redor de seu corpo. Isso acontece todas as vezes que o filme nos mostra a chegada de Rosa e da equipe na entrada dessas casas. Um aspecto técnico da imagem se torna mais uma camada para interpretação e não só o discurso em si, os dois aspectos andam lado a lado. É muito bonito, inclusive, essa revelação abrir o prólogo da primeira personagem de Araçás, fora a família Batista. De novo, contamos com as palavras do responsável por esse feito.

As casas eram muito escuras, então eu tinha uma diferença de luz muito grande, fora e dentro da casa. Eu, por sorte, sempre a sorte, né? Eu adoro a sorte. Levei uma lente que era maravilhosa que eu conseguia expor pra fora, para o sol nordestino pancada e ela conseguia enxergar dentro de casa com detalhes, então, foi incrível ter escolhido essa lente sem ter pensado nisso previamente, sabe? Nem ter testado. Mas, enfim, ela resolveu (CHEUICHE apud MEDEIROS, 2022, p. 222).

O diretor de fotografia ainda me confidenciou depois o tipo de equipamento que levou para as filmagens: uma câmera Sony DSR 500 e uma lente principal Nikkor 5/55 1.7. Na época, Coutinho já trabalhava com o digital, o que lhe dava bastante tempo de material filmado, sem os gastos dispendiosos com películas analógicas, sendo assim, tudo foi captado em DVcam e após a montagem foi feita uma cópia final do filme em positivo 35 mm. Cheuiche contou ainda com a parceria preciosa do assistente de câmera Ivanildo [Jorge da Silva] que sempre estava em sintonia com ele ao ter que rebater a luz natural do sertão.



Figura 60: Mariquinha e Rosa.

Rosa: Eu queria conversar com a senhora um pouquinho.

Mariquinha: Hum...

Rosa: A senhora pode conversar?

Mariquinha: Posso, ave maria, posso demais...

A apresentação de Mariquinha, enfim, estava feita naquela altura. Rosa pergunta se ela pode conversar e, sem tempo para dúvidas, eis que temos o primeiro “sim” do filme ou pelo menos é o que a narrativa sugere, sem contarmos com o da mediadora. Dona Mariquinha já estava dentro do que chamamos de pacto da intimidade, o que nos leva a um outro estágio das relações que seria proposto por Diego Baraldi de Lima em sua tese de doutorado *O cineasta na casa do outro: cenas de hospitalidade no documentário brasileiro recente*. Lembremos que na primeira fase do filme houve uma recusa por parte de Dona Roza, moradora de Riachão dos Bodes, em abrir espaço para a conversa, ela disse “não” às visitas. Além da própria recusa do filme ao tipo de interação rasa que Rosa acabou tendo com José naquela mesma comunidade. Foi uma dupla rejeição. O que o pesquisador defende é que, justamente, nesses momentos de chegada nas casas, da passagem do exterior ensolarado para o interior sombreado que temos o “primeiro estágio da cena da hospitalidade, na qual anfitriões (personagens visitados pelo filme) e hóspedes (cineasta e equipe) encontram-se frente a frente, momento no qual é concedida ao hóspede a licença para adentrar um espaço que é próprio ao anfitrião” (LIMA, 2014, p. 29). Ou seja, o momento em que o filme expõe a chegada, desde a porta que é aberta até a primeira encarada do sujeito filmado para a equipe, é de extrema importância para o tipo de relação que se estabelecerá durante as conversas. Sentir isso só é possível graças ao frescor do encontro entre desconhecidos. Coutinho diria o seguinte sobre essa emoção:

Eu adoro a coisa ao vivo, chegar lá sem pesquisa sem nada, aquela tensão, você não sabe o que vai acontecer; de repente, encontra uma velha, chego com a câmera e ela diz: “Pode me filmar...”. (...) Eu não quero ficar amigo, não quero ficar inimigo, não quero que ela se transforme, não quero julgá-la, não quero nada, senão isso: a relação durante a filmagem. (COUTINHO apud MESQUITA, 1999, p. 29).



Figura 61: Mariquinha e Rosa.



Figura 62: Díptico de Mariquinha.

Ao passar pelo umbral da cozinha e chegar até onde está Coutinho, Mariquinha se depara com algo que lhe chama a atenção e olha para cima. Seu gesto seguinte é o de colocar a mão no rosto, talvez por algum tipo de reação espontânea, imagino que por ter notado o microfone direcional do operador de som [Bruno Fernandes] acima da sua cabeça, algo que não se vê todo dia no meio da sala de casa. De toda forma, Comolli (2008) no texto *Aqueles que filmamos: notas sobre a mise-en-scène documentária*, diria que há bastante tempo que não encontramos quem desconheça de todo o que seria uma filmagem, não há quem esteja afastado a tal ponto da profusão de imagens nas fotografias, na imprensa, no cinema e na televisão (incluiria ainda toda sorte de imagens espalhadas pelos becos da internet nos dias atuais) que não compreenda o que se passa quando pelo menos uma câmera surge na sua frente. “Aquele que filmamos tem uma ideia da coisa, mesmo que nunca tenha sido filmado” (Ibidem, p. 53). Mariquinha parece reconhecer isso, a “naturalidade” na forma como cumprimenta o diretor e aguarda a explicação de Rosa prova isso. Quando entramos em sua casa, a parede da sala estava salpicada de imagens de santos, pôsteres de bandas, até folhetos de políticos; no guarda louça, alguns porta-retratos.



Figura 63: Mosaico da sequência do primeiro contato entre Mariquinha e Eduardo Coutinho.

Coutinho: A senhora tá bem?

Mariquinha: À vontade...

Coutinho: A senhora tá boa?

Rosa: Olha, Mariquinha, esse aqui é Seu Coutinho o nome dele, Seu Eduardo Coutinho. Esse pessoal aqui que trabalha com ele é o Jacques e o Bruno. E tem umas meninas ali e uns rapazes que também trabalham com ele. Ele trabalha com cinema e daí eles vieram fazer um filme aqui no Araçás, conhecendo um pouco da história do povo do sertão. E a gente veio na casa da senhora porque a senhora é uma figura importante na comunidade.

Mariquinha: É, é *mermo*, é? Uma obra dessa... Uma véia caduca como eu...

Rosa: Não, porque a senhora... A senhora senta aqui?

Mariquinha: Eu sempre me assento aqui, minha filha, porque eu tô doente, né? Aí eu boto as *cadeira* aí.

O plano muda e já estamos com o rosto de Mariquinha em evidência. Ainda no encaixe de Comolli, de imediato, vale notar que a posição das cadeiras de balanço que estavam ao lado da mesa perto da porta mudou, presumo que Coutinho ou até Rosa sugeriram dispô-las assim como cenário. Essa pequena arrumação da sala passa a impressão para quem assiste de que ali pessoas param um instante e tiram um tempo para se ouvir. Ao sentarmos para conversar nos entregamos uns aos outros, nossa fala é “desejada, respeitada, esperada” (2008, p. 60), coisa rara hoje em dia, assim como a personagem olha atenciosa para um Coutinho que não vemos, está fora de quadro. Isso é o que o autor chama de *mise-en-scène* dos sujeitos filmados, onde não bastava colocar Mariquinha em cena a falar da vida no sertão, o desafio do documentarista estaria em “deixar aparecer a *mise-en-scène* deles” (Ibidem). Como numa relação, é algo que se faz junto, acolhendo o que o outro filmado tem a oferecer de si nas suas dramaturgias domésticas. As cadeiras não são meramente decorativas.



Figura 64: Mariquinha.

Coutinho: Então... A Senhora não se preocupa com a morte. Preocupa? Pensa nisso?

Mariquinha: Eu tenho muito medo. O senhor não tem não?

Coutinho: Claro que tenho.

Mariquinha: Ave Maria! *Ma* é o jeito. Né? Hum... *Nóis* num tem o que fazer, né meu filho? Quando chegar a hora, adeus! É como essas luz... *Nós* tudo alegre aqui, botando isso e aquilo e... Fica no escuro. Aí acende esse lampião e num clareia não.

Coutinho: Por que?

Mariquinha: Porque num clareia não, com uma luzinha que... Ave Maria! Num presta não. Aí quando chega é uma alegria.

A conversa que se desenrola entre eles aborda muitas perguntas que se repetiram para todas as personagens, sobre trabalho, casamento, crenças, viuvez e morte, mas também podem surpreender quando despontam situações que fogem do controle ou como diria Benjamin, revelam-se diante de nós de forma que não raro em *O fim e o princípio*, as personagens rebatem as perguntas ao próprio Coutinho. Uma conversa pareada entre duas pessoas

desconhecidas que passam a saber um pouco do mundo de cada uma quando se perguntam se têm medo da morte. Mesmo que se trate de um filme “tipo documentário”, talvez isso não importe tanto no ato da fala. Ao vermos a espontaneidade expressa nos gestos e nas falas, fica claro que o cinema de Coutinho é como uma sala com cadeiras de balanço onde sentamos e contamos histórias, inventamos meias verdades, algumas mentiras e muitas lembranças. O pedido feito no começo de tudo foi atendido e reverbera: “Nós queremos ouvir histórias. Nós queremos saber de pessoas que falam da vida. Você não tem uma vida?”. Sim, ela tem.



Figura 65: Mosaico de cenas Mariquinha aponta para alguém muito sério e cai na gargalhada junto com a equipe.

Mariquinha: Sim senhor... Esse *homi* é tão sério. Donde ele é? Heim?  
 Coutinho: Do Rio.  
 Mariquinha: Heim?  
 Coutinho: Do Rio de Janeiro.  
 Mariquinha: - É do Rio de Janeiro? (...)

É fascinante acompanhar os olhos de Mariquinha, ora em direção onde presumimos estar sentado o diretor, ora para onde devem estar os outros integrantes da equipe, incluindo Rosa. No diálogo desta cena, após todo um enredo mórbido, o plano muda e vemos Mariquinha apontar para alguém fora de quadro. Ela questiona sobre a seriedade de uma pessoa da equipe para então cair aos risos junto a todos ali presentes. Isso é intrigante porque ela mesma estava com ares de sobriedade desde o início e foi por iniciativa própria que houve essa quebra no tom da conversa, sendo essa mudança, inclusive, percebida nas expressões que o seu rosto revela à câmera, de um semblante mais sóbrio para um outro que se constrange e ri da provocação que havia feito às visitas. Coutinho, por sua vez, entra no jogo e a resposta que ganha de presente dela sintetiza de novo o filme.



Figura 66: Mariquinha toca em Coutinho.

Coutinho: Mas a senhora gosta de gente séria ou não?

Mariquinha: Heim?

Coutinho: A senhora gosta de gente séria?

Mariquinha: Eu num gosto de gente muito séria não. Assim como o senhor... é tão bonzinho. Jeito de conversar fofoqueiro! Mas *véi...Véi* gosta de prosa! Ai meu Deus.

Mariquinha não gosta de gente séria, ela prefere gente boazinha e fofoqueira como Coutinho. O que um documentarista e um fofoqueiro têm em comum? Ouvir histórias dos outros entre muitos “por que?”, “como é isso?”, “explica isso” e “o que mais?”. Uma analogia certa. Em meio aos risos, ela ainda confessa que os mais velhos gostam mesmo é de prosa. Tinham que concordar, estavam ali para isso mesmo. Enfim, estou me demorando ao ler essas imagens porque acredito que o encontro com Mariquinha nos presenteia com várias questões

caras ao cinema de Coutinho. Já falei antes da justa distância no momento da conversa, onde quem filma e quem é filmado estão próximos o suficiente para ver, ouvir e tocar. Isso nos leva a um outro aspecto que não creio que possa ser chamado de uma consequência direta imposta pelos efeitos do pacto da intimidade e da hospitalidade. Aliás, imagino que operem ao mesmo tempo, influenciando uns aos outros. Refiro-me ao Eros<sup>51</sup> do encontro, ou melhor dizendo, a erotização da relação que se estabelece nessas conversas, em um sentido amplo da palavra. Por que isso? Nessa sequência acima, ao sugerir que o diretor gosta de fofoca, Mariquinha dá uma leve batida com a mão nas pernas de Coutinho sentado à sua frente. Tal gesto confere descontração, o que impressiona já que em tão pouco tempo, numa duração condensada, dois completos estranhos orbitam entre si com tamanha intensidade que se sentem atraídos pela vontade de brincar com a situação. O corpo fala. O que importa para a pesquisa é uma mescla do que Comolli e Benjamin têm a dizer sobre o Eros nas relações. Para o autor francês, no documentário as relações de quem filma e quem é filmado possuem emoções muito fortes (2008, p. 60), o que lhes conferem um caráter erótico. Para o filósofo alemão, lembremos, a verdade é bela e por ser bela é desejosa da verdade.

A tese de que a verdade é bela deve ser compreendida no contexto do Symposium, que descreve os vários estágios do desejo erótico. Eros (assim devemos entender o argumento) não trai o seu impulso original quando dirige sua paixão para a verdade, porque também a verdade é bela. E o é não tanto em si mesma como para Eros. O mesmo vale para o amor humano: o homem é belo para o amante, e não em si mesmo, porque seu corpo se inscreve numa ordem mais alta do que a do belo. Assim a verdade, que é bela, não tanto em si mesma, quanto para aquele que a busca. Se há em tudo isso um laivo de relativismo, nem por isso a beleza imanente à verdade transformou-se em simples metáfora. A essência da verdade como a auto-representação do reino das idéias garante, ao contrário, que a tese da beleza da verdade não poderá nunca perder sua validade. (...) Amante, e não perseguidor, Eros a segue em sua fuga, que não terá fim, porque a beleza, para manter sua fulguração, foge da inteligência por terror, e por medo, do amante. E somente este pode testemunhar que a verdade não é desnudamento, que aniquila o segredo, mas revelação, que lhe faz justiça (BENJAMIN, 1984, p. 53).

A busca incessante por essa beleza no documentário poderia atrair momentos reveladores no qual a mesma brilharia, como pudemos ver com Mariquinha, em um gesto simples ao tocar o corpo e o espaço do outro. Nesse sentido, o cinema de Coutinho pode ser entendido como erótico por excelência com a sua justa distância capaz de criar momentos fulgurantes em pouco tempo de interação, como se a verdade reconhecesse a beleza disso.

---

<sup>51</sup> “Literalmente mais próximos do Eros grego, Dionísio, o Areopagita, cita os Hinos eróticos de São Heróteo e interpreta o desejo amoroso como significando um poder geral de unificação e de conexão, que se traduz no sentido intelectual de união (...)” (CHEVALIER, 2012, p. 376).



Figura 67: Mariquinha e Coutinho. No final do filme, ele volta para se despedir de algumas personagens, entre elas, Mariquinha. Seus rostos estão tão próximos que Coutinho entra em quadro também.

Em *O fim e o princípio*, Coutinho faz algo que raramente se atrevia a fazer: retornar “ao local do crime” (MATTOS apud MEDEIROS, 2022, p. 228), como gostava de dizer. Abrir essa exceção, certamente, teve a ver com todo carinho que tinha pelo Nordeste desde sua relação de 20 anos com *Cabra marcado para morrer* e talvez o pressentimento de que a vida era curta demais para não se despedir. Ele fala sobre isso no filme de Carlos Nader.

Coutinho: Tudo é um mistério. Nenhuma questão está resolvida, está dada. E eu acho isso maravilhoso. Tudo tá pra ser descoberto. (...) Se você for ver *O fim e o princípio*, a Mariquinha a gente conversa e ta ta ta... Quando a gente volta pra se despedir dos personagens que foi sugestão do João [Salles], daí quando eu voltei na Mariquinha, eu senti do lado da Mariquinha (...) De repente, o filme nos junta na mesma imagem, isso é erótico. Isso é... um pouco... sabe? A copresença... Nós estamos juntos, você me deu uma coisa, eu te dei outra. (...) A justa distância no fundo o que é que é? Eu não falo com uma pessoa a 10 metros de distância. A justa distância é que estamos agora, 2, 3 metros de distância, onde as pessoas se matam ou se amam e falam e a vida se passa assim. Então é a verdade do diálogo. Por ser assim que pode ser, pode criar vida (*7 de outubro*, 2013, Selo Sesc).



Figura 68: O retrato de Coutinho e Mariquinha ao lado do retrato de família. Um encontro que deixou saudades. (Foto: Beth Formaggini)



Figura 69: Mosaico Assis e Rosa..

Seguimos o rumo do mapa até a casa de **Assis**. Repete-se o ritual da chegada com Rosa indo na frente. Portas que quase sempre já estão entreabertas, a barreira a transpassar, é claro, é a da autorização e Rosa tem a chave, como sabemos. O anfitrião emerge das sombras do interior para receber as visitas. Dessa vez, o contraste entre dentro e fora é muito mais evidente, corroborando com a observação feita anteriormente. Rosa parece entrar num portal e por míseros instantes quase não se vê a sua silhueta, como se a luz estourada do sol fosse tragada pela porta. Não demora para Assis se revelar para o filme, algo semelhante ao que vimos com Mariquinha, por isso não vou me demorar nesta personagem, mas vale a parada.

No cinema, é difícil a reprodução dessa luz sertaneja. Mas Vladimir Carvalho conseguiu captar um pouco dessa luminosidade e desse universo em seu documentário *O País de São Saruê*. Na geografia nordestina tem rios que esvaziam numa parte do ano, e no leito seco só fica uma areia branca. Uma vez, já adulto, tentei fotografar na fazenda de minha avó aquela areia branca e saía tudo branco nas fotos. Algum tempo depois, me queixei ao Nelson Pereira dos Santos: Pô, Nelson, as fotografias [que tirei no sertão] não ficaram legais... Nelson disse: Claro, Marinho, você tem que aprender a fotografar a luz. Não a árvore, ou o chão, mas a luz. Para mim, esse é o grande mérito da fotografia de *Vidas Secas*. Não há nada para fotografar além do mundo e da luz. Então você tem que acertar seu diafragma para a luz (MARINHO, 2010, p. 32).

Durante os anos 1950-1960, o cinema brasileiro se voltava para o sertão em busca de uma nacionalidade “genuína”, mas a maioria dos fotógrafos com suas formações europeias pouco sabiam como captar a essência da luz sertaneja que lhes enganavam. Acredito que Cheuiche provavelmente partiu de influências de filmes como os de Vladimir Carvalho e Nelson Pereira dos Santos, e ousaria dizer também de Rucker Vieira, fotógrafo de *Aruanda* (1959), filme de Linduarte Noronha, e Fernando Duarte, fotógrafo da primeira fase de *Cabra marcado para morrer*. No livro *Dos homens e das pedras: o ciclo do cinema documentário paraibano (1959-1979)*, Marinho comenta que a maioria dos filmes dessa época são ligados à temática do semi-árido, tendo como “elemento básico o estudo das contradições do homem nordestino em função de sua realidade” (1998, p. 34-35). Não por acaso, o jogo de luzes e sombras é visto em todas essas obras. Passadas décadas, o que mudou? A luz continua a brilhar forte, revelando e ocultando paisagens e corpos numa dança bem coreografada da fotografia de *O fim e o princípio* e a *mise-en-scène* dessas casas claras e escuras.



Figura 70: Mosaico de cenas de filmes. Da esquerda para a direita, de cima para baixo, temos os filmes: *O país de São Saruê* (1971), *Vidas Secas* (1963), *Aruanda* (1959) e *Cabra marcado para morrer* (1964-84).



Figura 71: Mosaico de cenas da procissão.

*A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela. Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com quem ou aquela que foi fotografado.*

**Roland Barthes**<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> *A câmera clara: nota sobre a fotografia.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018, p. 70.



Figura 72: Mosaico de Rita, Zequinha e Rosa. Na primeira imagem à esquerda, um frame do filme; As demais são fotos do dia da minha visita ao casal em sua casa em companhia de Rosa.

Durante a minha viagem à Araçás, guiada por Rosa, seguimos de moto até a casa onde moram **Rita** e **Zequinha**. Ela com seus 89 anos e ele com 81 anos continuam inseparáveis, o companheirismo de uma vida inteira em nossa frente. Como eu disse na introdução da pesquisa, esta é a história que fiquei de contar mais tarde e conto agora. Chegamos por lá depois da hora do almoço, mais ou menos, no horário que as filmagens de *O fim e o princípio* ocorriam. Dona Rita estava deitada em sua redinha de balanço, mas quando as visitas entraram se levantou com nossa ajuda e foi para a sala nos receber. Zequinha a acompanhou e sentou-se ao lado de sua senhora. Ela sem parar de conversar um minuto sequer, numa simpatia que os anos não apagam e ele muito sereno e de fala mansa, numa união que como o próprio diz no filme: “Sempre achei que ela é combinada com eu, né? É, aí deu certo”. Rita também falou algo que remetia ao filme, da sua vontade de voltar a trabalhar na roça: “Mas eu achava bom, achava bom, quando eu vejo até hoje, quando eu vejo cair chuva eu digo: Ai meu Deus, ai meu Deus, se Jesus renovasse minha idade pra eu trabalhar na roça! É tão bom”. De vez em quando ela dá uma escapulida e tenta mexer na terra mesmo que a saúde já não permitisse desde a época do filme. Como é teimosa, Zequinha tem que ficar de olho para que ela não faça nenhuma “arte”.

Bom, logo fui apresentada e então Rosa perguntou: “Vocês lembram daquele senhor que veio aqui? Seu Coutinho?”. A resposta não veio. Por mais marcante que Eduardo Coutinho fosse, como dizer isso, acredito que a dimensão que as pessoas de Araçás tiveram e ainda têm dele é diferente daquela que eu tenho ou de quem por ventura leia isto. Talvez

alguém questione: “Mas o cinema muda o mundo?”. Coutinho achava que não, talvez com raras exceções como Elizabeth Teixeira e sua família em *Cabra marcado para morrer* - falei disso a partir de outra personagem. Enfim, por isso é bom ter em mente que ele era apenas uma visita de quase duas décadas atrás. Há quem lembre dele e da equipe como Rosa e sua família, mas sabemos que a relação entre eles foi muito mais próxima, até porque a casa dos Batista havia sido a casa de apoio da produção naqueles dias de filmagem. Sem contar com o peso que os anos podem ter influenciado para o esquecimento. Não é como se não fosse importante, apenas a vida que é assim mesmo. Nessas horas eu agradeço ao meu eu do passado por ter levado comigo o livro *Sete faces de Eduardo Coutinho* escrito pelo Carlos Alberto Mattos - às vezes, aquele ditado nem sempre está certo, um livro pode sim ser julgado pela capa. Sorte a minha, porque imaginei que poderia ter de mostrar alguma foto e foi dito e feito. Ele [Coutinho] estava conosco de outra forma. Tomei emprestada a sua face para se fazer presente entre nós. Fazia assim, sacava o livro da mochila e mostrava a capa com a foto dele para refrescar a memória. Entreguei nas mãos de Zequinha que olhou, olhou, pensou e disse baixinho: “Ah... Nem parecia que ele vinha fazer *nada*”. Coutinho não queria nada. E esse nada era o que de melhor ele sabia fazer.

Adoraria me demorar mais sobre os temas da memória e do esquecimento por entender que esta pesquisa bebe também de tais questões, mas não irei abordá-las por completo. De toda forma, considero importante fazer um breve apontamento sobre Zequinha não ter se lembrado de imediato de Coutinho e como se deu a sua reação quando viu a foto. Para isso, pegarei emprestadas algumas reflexões encontradas em *Memória e historiografia no documentário: O fim e o princípio, de Eduardo Coutinho*, dissertação de mestrado de Mirian Luciana Guimarães Zanelli. A pesquisadora traça comentários a partir do diálogo de filósofos como Paul Ricœur que discordava da maneira como definiam o esquecimento sendo o vilão da memória e da falsa impressão que tinham da memória representar fielmente o passado, ao contrário, ele acreditava que esquecer “não seria um prejuízo à confiabilidade da memória e nem seu inimigo” (ZANELLI, 2014, p. 86). Quem também refletiu sobre o assunto em relação ao valor da história nas nossas vidas foi Friedrich Nietzsche. Acreditava que uma parte do passado deveria ser esquecida, resistir a isso nos tornaria prisioneiros e seríamos esmagados por ele. Esquecer é tão vital quanto 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” (Ibidem, p. 87). O filósofo seria categórico ao afirmar que é impossível viver sem esquecer, não há modo de aguentar todo o peso do passado o tempo todo. Sobre isso, ele diz:

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 demonstra um animal; mas é absolutamente impossível viver sem esquecimento. (NIETZSCHE apud ZANELLI, 2014, p. 88).

Deveria, pois, haver o equilíbrio nessa relação, onde esquecer poderia se tornar “um recurso para a memória e para a história” (RICOEUR apud ZANELLI, 2014, p. 86). A figura mitológica de Penélope na *Odisseia* de Homero, que durante o dia, aos olhos de todos, trabalhava tecendo uma tela e, à noite, secretamente desfazia parte dos fios, surge como uma ótima forma de relacionarmos o que foi dito até aqui a Zequinha. Na verdade, quem evoca a analogia não sou eu, mas Walter Benjamin em seu texto *A imagem de Proust*.

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 tecer para nós (BENJAMIN, 1985, p. 37).

A rememoração espontânea de Zequinha ao ver o rosto de Coutinho estampado na foto depois de tanto tempo se parece muito com o que Benjamin diz sobre segurar nas mãos as franjas da tapeçaria da experiência vivida. Segurando o livro, ele lembrou daquele dia em 2004. No átimo em que abriu a boca e disse “Ah...”, veio a lembrança daquele homem de cabelos brancos entrando na sua casa como se não quisesse *nada*. É de uma força tremenda perceber isso sobre o cinema de Coutinho e aqui está o ponto aonde eu queria chegar. Sobre esse *nada* que Zequinha se referiu, poderíamos entender como a postura do documentarista diante do mundo. Uma outra forma de interpretar isso seria entender como a “economia narrativa das mais radicais” (LINS, 2004, p. 105) referente ao seu minimalismo estético que foi sendo lapidado a cada filme. Mas o que eu gostaria de tratar aqui se baseia nesse primeiro sentido, o da abordagem, o da relação e do encontro com as personagens na conversa. O diretor costumava dizer que “o corpo fala e a fala que está ligada ao corpo, quando é visceral, é porque há uma relação erótica. Nesse sentido, eu sou bom. Sou bom para provocar isso. Talvez porque... enfim... Por quê? Por quê? Porque eu não espero nada” (COUTINHO apud NADER, 2017, p. 70). E eu pergunto: Por que você não espera nada, Coutinho? “Porque sou

um fantasma”, pelo menos foi o que disse à Cláudia Mesquita numa entrevista. Nesse caso, ser fantasma para ele seria o mesmo que um mediador entre as personagens e a câmera. E dizia mais: “É um pouco como se olhassem pra mim, sentissem a onda magnética, o interesse do olhar, mas como se eu fosse transparente. É fantástico isso” (MESQUITA, 1999, p. 29). Consuelo Lins, por sua vez, complementa esse pensamento quando diz que Coutinho tentava abrir dentro de si um “vazio” que o sujeito filmado pudesse preencher. Mas não um vazio absoluto de si, “porque a pessoa pode querer falar de alguma coisa que não interessa ao diretor, e ele tenta negociar o seu desejo com o do entrevistado” (LINS, 2004, p. 107). Ao mesmo tempo que Coutinho também dizia o seguinte: “O que me interessa são as razões do outro, e não as minhas. Então, tenho de botar as minhas razões entre parênteses, a minha existência, para tentar saber quais são as razões do outro, porque, de certa forma, o outro pode não ter sempre razão, mas tem sempre suas razões” (MATTOS, 2019, p. 210-211).

E o vazio para mim é essencial porque essa coisa da relação com a religiosidade, como o outro, é um troço assim: você tem que ter um vazio, acho eu; pelo menos no meu caso o que favorece a comunicação é um vazio. É o que eu tento abrir dentro de mim, um vazio total, sabe? É a coisa da receptividade, é o lado feminino da coisa, essa pessoa vai preencher. na verdade ele tem que me possuir como se eu fosse um "cavalo". É complicado, porque não é um vazio total. Não é um vazio total porque se eu não estiver atento e tenso, eu não interrompo a fala dessa pessoa para perguntar coisas que encaminham a conversa. Você tem que estar atento para isso; a pessoa fala uma coisa; no momento você entende, você entende, mas o público talvez não vá entender; é um diálogo constante e por isso, tenso para mim, mas tem um lado de vazio absoluto que as pessoas preenchem (COUTINHO in AVELLAR, 2000, p. 68).

O nada, o vazio, o fantasma, o colocar-se entre aspas. Tudo isso era praticado por Eduardo Coutinho quando ele se encontrava numa justa distância, dentro dos limites espaciais e simbólicos em que os corpos se amam ou se matam ou se falam. Coutinho me parece ter um quê de Penélope, a desfiar um pouco da tapeçaria de sua vida enquanto aqueles com quem conversava apanhavam esses fios soltos em mãos e teciam as suas histórias, preenchendo esse “vazio desfiado”, e por consequência, a nós também. Para Nader, o diretor era um “memorialista que enxergava mitos universais no dia a dia mais trivial e que também pretendia libertar as narrativas de seus personagens pedestres da “esfera do vivido” (2017, p. 90). Não raro, revelações inesperadas surgiam disso, até para o próprio diretor que fazia as perguntas. Com Mariquinha, Coutinho mostrou que o vazio de si realmente não era absoluto quando ela devolveu a resposta sobre se preocupar com a morte com uma outra pergunta: “Eu tenho muito medo, o senhor não tem não?”. “Tenho sim”, disse ele. A mesma pergunta se repetiu com o casal Rita e Zequinha, no entanto, quem se surpreendeu mesmo com a resposta foi o casal. A impressão que fica é que esse tópico não era comum em suas conversas, ela

aceita a hora certa de Deus, ele tenta refletir ali sobre o fim da existência, duvidoso. O filme consegue de forma simpática provocar o casal que parecia combinar em tudo, quase. Quando Zequinha me disse que Coutinho chegou lá como se não quisesse nada, não havia muito mais o que dizer, a minha pretensão nunca foi a de fazer mil perguntas a eles dois. Creio que a experiência por si só já tinha me feito compreender o que o *nada* apontava e lhe sou grata.

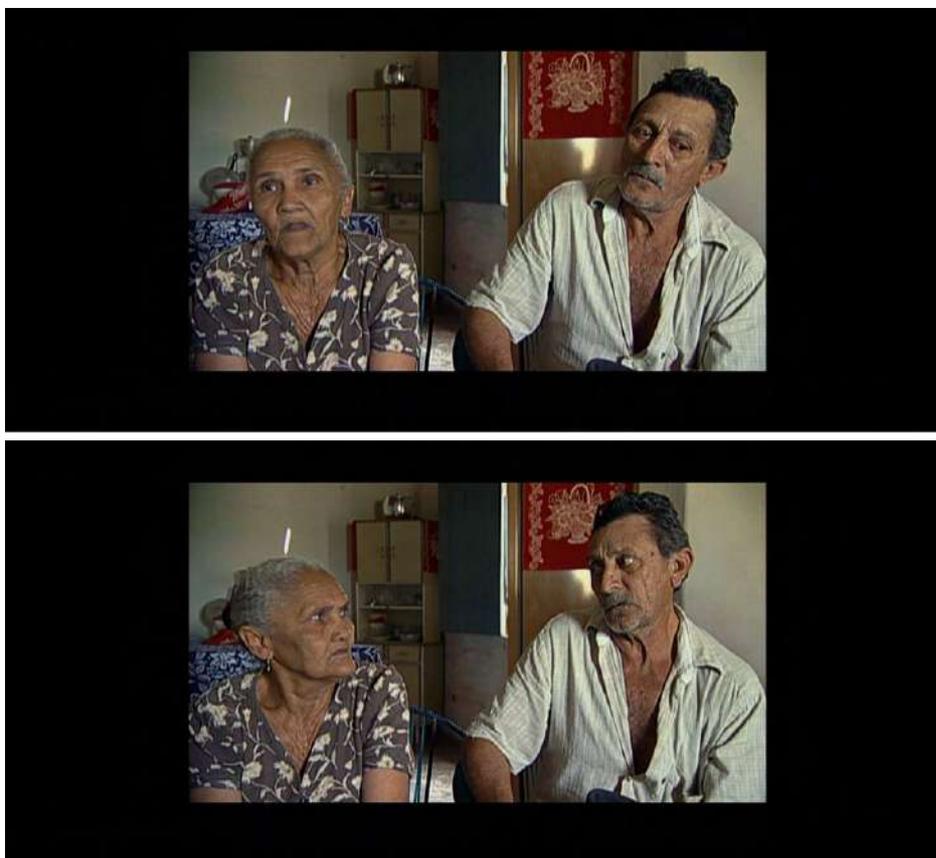


Figura 73: Díptico de Rita e Zequinha.

Coutinho: Me diga uma coisa, cês tão moço ainda, mas hoje vocês pensam em negócio de velhice, morrer ou não, nem pensa nisso?

Rita: Nós, o quê?

Coutinho: Pensa, às vezes, em envelhecer, morrer, essas coisas, ou não pensa nisso?

Rita: Não. Aquilo que a gente tem de certeza...

Zeca: É... Mas eu penso um pouco.

Rita: No quê, *minino*?

Zeca: Em morrer, eu penso...

Rita: Ihmm, e dá jeito?!

Zeca: Não, num dá jeito, mas eu penso.

Rita: O importante, o que eu digo é isso: será feita a hora que Deus quiser.

Zeca: É. Eu sei que é a hora que Deus quiser, mas eu penso em morrer.

Rita: Se for de pensar fica pior, fica muito pior se for pensar.

Zeca: Não! Tudo no mundo a gente tem que pensar, a gente tem que pensar um pouco.

Rita: E assim a gente entrega a Deus e nossa Senhora.



Figura 74: Mosaico de Geraldo e a boiada.

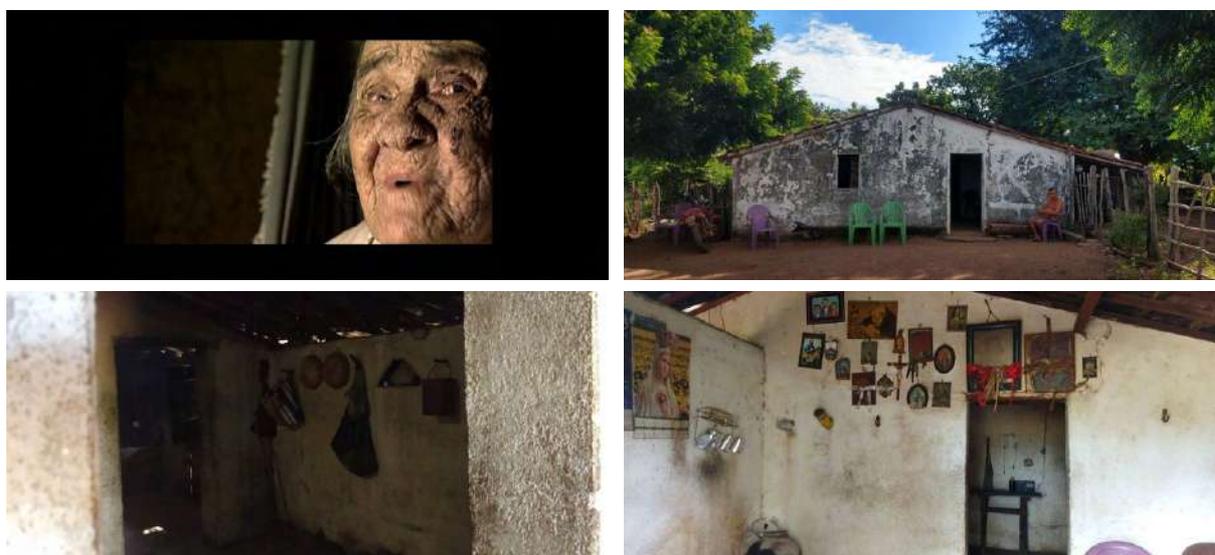


Figura 75: Mosaico de Vermelha. Nas fotos tiradas em 2022, vemos como ficou a casa onde Vermelha vivia.

Antes de seguirmos com as visitas, Rosa me levou até onde ficavam as antigas casas de Leocádio e de Vermelha, que haviam sido vizinhos. Primeiro descemos na casa de **Vermelha**, onde avistamos os dois filhos mencionados no filme, sentados na entrada. Deviam estar matando o tempo após o almoço de domingo. Pedimos licença e constatamos que continuava praticamente do mesmo jeito como aparece no filme; em 2022 as paredes ganharam reboco e uma mão de tinta, em 2004 víamos apenas paredes de tijolos em cena. Os filhos disseram que era uma promessa feita à falecida mãe, deixariam tudo como ela deixou e como ela gostava. A minha passagem pela casa de Vermelha durou pouco tempo, tanto quanto a edição da conversa que Coutinho teve com ela, mas o bastante para suscitar algo que só foi possível com a minha ida até lá: o tempo da conversa. Falamos muito até agora da justa distância entre os corpos, mas gostaria de tratar brevemente sobre a duração da conversa em *O fim e o princípio*. Ficamos exatos dois minutos assistindo o que Dona Vermelha tem a dizer sobre o trabalho na roça desde a tenra idade catando feijão e algodão (e como achava isso bom, semelhante à Rita); os problemas que tinha para dormir, a dependência e a gratidão que sente pelos filhos a ponto de não querer que se casem e fiquem com ela até o dia de sua morte, o que se refletiu na tal promessa que fizeram a ela. Tudo isso num universo de dois minutos. Menos até que a fala do camponês de *Seis dias de Ouricuri* em um contexto de reportagem para tv aberta, em 1976. Mesmo assim, sentada numa rede, o seu rosto lavrado por rugas, fosse pela idade e, principalmente, pela exposição ao sol, as mãos inquietas e o olhar expressivo, embora já não devesse mais enxergar bem, a tornam uma personagem difícil de esquecer. Sobre a noção de duração no cinema do nosso diretor, Ismail Xavier no texto

*Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna*, ele diz: “A duração é a condição para que se possa compor um olhar e uma escuta capazes de satisfazer às demandas de uma descrição fenomenológica, com uma abertura para o acontecimento e uma compreensão não escorada em categorias predefinidas, atenta ao que permite ao entrevistado pontuar o processo, o ritmo da cena” (XAVIER, 2004, p. 181). Consuelo Lins, por sua vez, também entende a importância da duração nas conversas como elemento fundamental de revelação das personagens:

O tempo de duração de uma conversa também constitui elemento essencial para que um entrevistado saia de uma fala pronta para um discurso imprevisto — mesmo para ele — e com força expressiva. Na medida do possível, com essas perguntas, Coutinho tenta ver como as pessoas se entendem e definem a vida que levam, independentemente do que ele mesmo possa achar. O que não quer dizer que acerte sempre, muito pelo contrário (LINS, 2004, p. 150).



Figura 76: Vermelha era como Dona Francisca Geralda de Abreu era conhecida em Araçás.

Apesar do pouco tempo de tela que possui em relação à algumas outras personagens e de eu não ter tido a oportunidade de conhecê-la em vida, Vermelha me faz querer pensar sobre o tempo de uma conversa em Araçás. Não me refiro, todavia, à duração do plano e das palavras faladas, gostaria de fazer uma leitura do tempo no entorno da personagem, de uma espécie de “*mise-en-scène* do tempo” expressa naquele cômodo escuro. Há um certo ar de mistério que a luz que entra pela porta atrás de si carrega. As mesmas sombras que vimos em Mariquinha e Assis estão ali. Considerando as perspectivas apontadas por Xavier e Lins, compreendo que há pelo menos dois tipos de duração nas conversas no documentário e que podem operar ao mesmo tempo: um em que o tempo estendido da conversa oferece ao entrevistado a chance de assumir um certo comando, pautar, mudar de assunto, divagar, fabular, até inverter o jogo das perguntas, como mencionaram os autores citados; e um outro onde não importa a duração do plano em si, mas a própria passagem do tempo revelada por

meio dos rastros deixados nas coisas. Quer dizer, o menos pode ser mais. Por que? É a vida que mora no que é imóvel que se expressa no presente. Em *O tempo passa*, título da segunda das três partes em que se divide *Ao Farol* (1927), romance de Virginia Woolf (1882-1941), a intensidade da duração do tempo e do seu efeito na casa eram percebidos pelo estado da mobília empoeirada, o nível de poeira acumulado era equivalente à areia que se acumula numa ampulheta; das fechaduras enferrujadas, da porcelana amarelada. Na casa de Dona Vermelha consigo perceber esse efeito de duração na fuligem impregnada nas paredes junto ao fogão de lenha ao fundo da imagem. Se repararmos bem, em contato com a luz a fumaça pode ser vista entrar no ambiente em que estão conversando. E onde há fumaça, há fogo. Nesse caso, o fogão seria como a lareira ou fogueira onde incontáveis histórias já foram contadas. Gosto do que o filósofo francês Gaston Bachelard (2008, p. 23) tem a dizer: “O fogo encerrado na lareira foi certamente o primeiro tema de devaneio para o homem (...) Dificilmente se concebe uma filosofia do repouso sem um devaneio diante das achas que ardem. (...) Perto do fogo, é preciso sentar-se”. Coutinho sentou-se junto à Vermelha enquanto a lenha queimava. O que quero dizer com tudo isso? A fala de Dona Vermelha indicava que sua condição de saúde era frágil e que ela vivia deitada numa rede, quem lhe preparava as refeições eram os filhos porque ela já não podia mais, além de dizer que fazia muito tempo que não via sua Tia Dôra, que também era madrinha e comadre. O que o filme podia fazer? Filmá-la no lugar de onde não podia sair. “As *mise-en-scènes* de filmes documentários podem estar mais ou menos abertas para acolher as *auto-mise-en-scènes* daqueles que, através da mediação da câmera, oferecem-se ao filme” (COMOLLI apud LIMA, 2014, p. 21). E foi isso o que aconteceu ali, o cenário da conversa oferecido era o que estava disponível e desse encontro de dois minutos com Vermelha podemos dizer o óbvio: o tempo em *O fim e o princípio*, o tempo em Araçás, é o tempo da conversa. Ou pelo menos era assim em 2004. Arrastar as cadeiras da sala, sentar, tomar café e prostrar, como dizia Mariquinha. O tempo de queimar a lenha e dela subir pelo ar (o cheiro dessa cena, para mim, é o mesmo cheiro que a casa da minha avó paterna, Dona Nega, exalava; um cheiro de lenha e de tabaco que até hoje eu sinto). O tempo de arar a terra, de catar o feijão, de regar a plantação, de esperar a semente germinar, crescer e colher. Mas, percebam, também é o tempo da televisão sintonizar na parabólica do alto dos telhados, do radinho à pilha e de ouvir o ronco do motor da motocicleta que substitui o cavalo nas estradas de terra. Mas, sempre o mas, é também o tempo da *siesta* pós almoço na rede armada na varanda e do copo de água gelada do filtro de barro ou da geladeira. Como as fotos da viagem mostraram, a duração da conversa nas paredes defumadas da casa de Dona Vermelha continuava lá, com seus filhos.

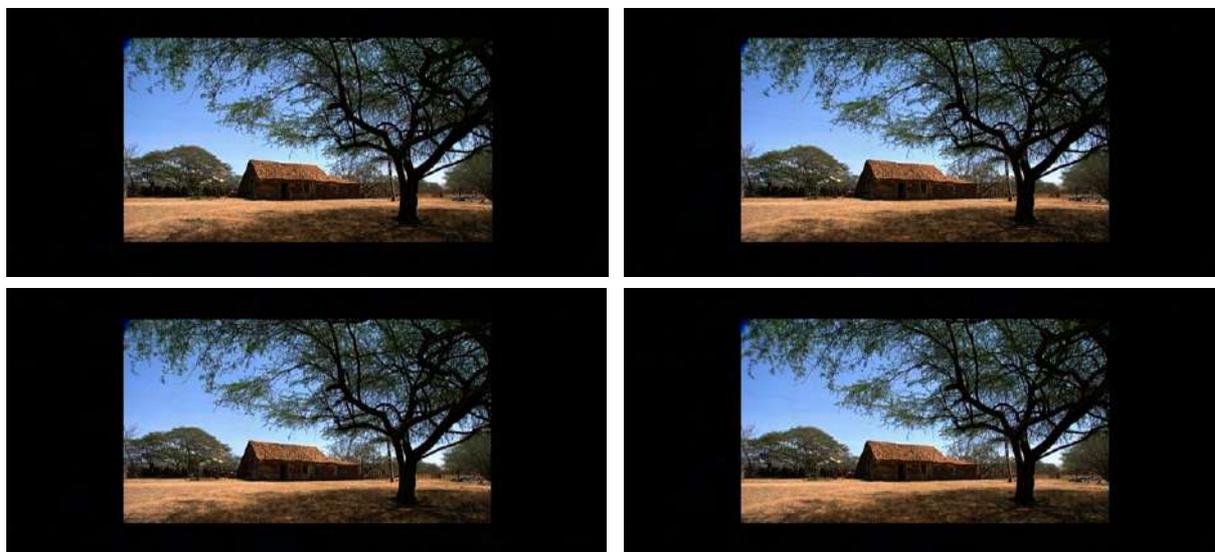


Figura 77: Mosaico da sombra da árvore.



Figura 78: Mosaico de Leocádio. As demais fotos da casa onde ele viveu foram tiradas em junho de 2022.

No embalo das visitas, fomos até a casa que era de **Leocádio** e ficava logo ao lado. Hoje comprada e parcialmente reformada por um dos filhos de Dona Vermelha que nos recebeu. Abrimos a porta e lá estava eu na cova dos leões - forma como ele se referia à própria casa no filme - e de dentro abri a janela por onde Leocádio recebeu Coutinho e Rosa. Foi fascinante ter um vislumbre do ponto de vista que ele deve ter tido. Nota-se que ele não abriu a casa para que entrassem, conversou dali mesmo, com ambas as visitas sob o sol quente. De pronto, houve uma iminência em não atendê-los, o próprio Leocádio havia dito para dispensá-lo naquele dia, porque estava sem “pontuação pra nada”, mas aí o plano mudou para um enquadramento fechado no seu rosto, mais dramático e, no final das contas, a conversa não ficou para outro dia. Ele mesmo deve ter continuado o assunto e Coutinho entrou na dança. Nisso o filme se mostra, mais uma vez, fluindo no tempo da conversa. Às vezes, dizemos que não, hesitamos quando queremos dizer que sim. “Filmar o que existe é filmar a palavra em ato, o presente dos acontecimentos e a singularidade dos personagens, sem propor explicações ou soluções” (LINS, 2002). Filmar a vida é filmar as suas contradições. Rosa antecipou isso enquanto desenhava o mapa de Araçás, referindo-se a ele como “metido a sabichão porque sabe ler”. Além disso, ela disse durante a minha viagem que Leocádio era muito isolado ali na comunidade e que a companhia de Coutinho naqueles dias foi muito apreciada por ele, alguém com quem falar da “visão de um tempo em que as palavras eram as coisas, em que todo mundo falava a mesma língua, e de como as línguas diversas foram inventadas no mito da Torre de Babel” (LINS; MESQUITA, 2014, p. 58).

Rosa: Leocádio? Leocádio! ... Não está...

Rosa: Acho que a porta da janela tá aberta. Se ele não tiver aqui pode ser que ele esteja lá na Vermelha.

Coutinho: Onde é?

Rosa: Aqui na casa vizinha. Tá aberta. Ele tá aqui... Leocádio!

Coutinho: Vai até a janela. Num pode?

Rosa: Ele tá deitado.

Coutinho: Se tiver dormindo, deixa.

Rosa: Leocádio? O senhor quer conversar com a gente hoje? Aquele pessoal tá aqui.

Leocádio: Tô sem pontuação pra nada hoje...

Coutinho: O senhor prefere que a gente volte outro dia?

Leocádio: Hum?

Coutinho: *Podemo* voltar outro dia?

Leocádio: Deixa pra outro dia.

Coutinho: Tá bom.

Leocádio: O senhor me dispensa pra outro dia?

Coutinho: Qual hora melhor para o senhor?

Leocádio: Porque hoje eu tô sem pontuação pra nada, viu? ... Aqui é um armazém, um depósito, quase que uma cova dos leões. Já ouviu falar da cova e dos leões? Que era cova dos leões?... Era...

Coutinho: Daniel.

Leocádio: Aonde botava... botaram o profeta Daniel, mas ele foi desperdiçado pelos leões. Aí o rei Dario disse: “Daniel, que que foi? Que que houve? Que os leões não te engoliram? Ele disse: “Meu rei, meu senhor, a minha vida é eterna”. Será assim?



Figura 79 : Mosaico de cenas da chegada da equipe na casa de Leocádio.

No filme, Leocádio chegou a chamar Coutinho de “chefe das caravelas” e de “Pedro Álvares Cabral quando descobriu o Brasil” ao ficar curioso por ver tanta gente ao seu redor, claro, atrás da câmera. Então, perguntou com quantas pessoas o diretor trabalhava. “Umas sete, assim... Tudo do Rio de Janeiro”, respondeu o “chefe”. O que não deixa de ter um fundo de verdade, mas ao invés, Coutinho estava ali para ouvir histórias de um Brasil que ele acreditava estar em vias de desaparecimento. Acredito que essa mudança em Leocádio tem a ver com o que Ismail Xavier diz sobre o desejo de apropriação da cena pela personagem, por “tomar o momento da filmagem como afirmação de si” (2004, p. 184). Leocádio mostrou que era sabido mesmo, confirmava aquilo que Rosa nos dissera. Tinha lido a Bíblia inteira, conhecia os romances de folhetos dos córdeis do poeta paraibano Leandro Gomes de Barros e ainda se informava pelos almanaques, enfim, falava isso sobressaltado pelo fundo negro que o envolvia dentro de casa, emoldurado pela janela.

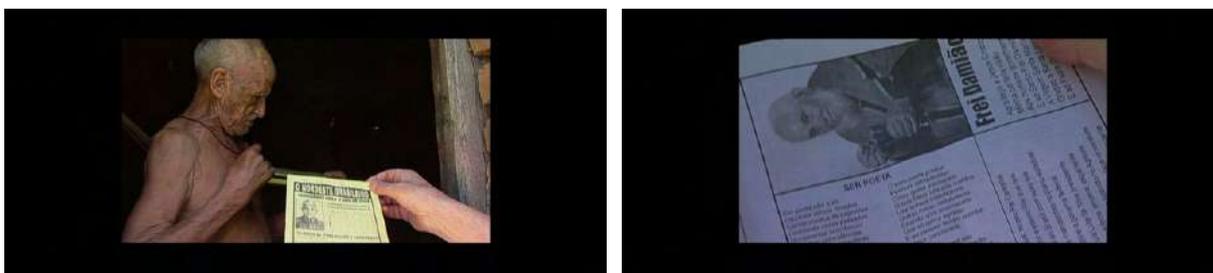


Figura 80: Díptico de Leocádio entregando um Almanaque chamado “O Nordeste Brasileiro” a Coutinho.

Ser poeta não é só  
 Escrever versos rimados  
 Cantar música de improviso  
 Descrever casos passados  
 Documentar ocorrências  
 Registrar coincidências  
 Dar respostas repentinas  
 Há outras magnitudes  
 Outros verves virtudes  
 Mais belas e mais divinas

(...) O bom poeta produz  
 Poemas enriquecidos  
 Como quem psicografa  
 O que Deus fala aos ouvidos  
 Usa termos hiperbólicos  
 Outras horas metabólicos  
 Criando uma enormidade  
 Que só tem a agradecer  
 E ao mesmo tempo acordar  
 Nossa curiosidade

O poeta concentrado  
 Passa por transformação  
 E, às vezes, do impossível  
 Conseguir a percepção  
 Faz do pequeno o enorme  
 Medita como quem dorme  
 E chora como quem...

Por mera curiosidade, decidi transcrever parte dos versos que aparecem em cena até onde o olho humano é capaz de alcançar com a ajuda das muitas pausas frame a frame para tentar decifrar. *Ser poeta* é o título do texto em caixa alta, provavelmente as únicas letras de fácil leitura na duração corrida do filme; título, aliás, muito condizente ao tipo de conversa e de cinema que encontramos em Eduardo Coutinho. Se pensarmos bem, seria como ler a

descrição do método *coutiniano*, pelo menos em parte: O poeta documentarista não se basta apenas em filmar os “versos rimados” de um roteiro, nem de apenas descrever o passado ou valer-se das coincidências. O bom documentarista se lança ao risco do real, acorda-nos para a curiosidade da vida e sempre concentrado, transforma o que era miúdo em paixão do presente. Um detalhe que passa despercebido de quem não dá pausas ou assistiu no cinema, um detalhe que o filme não explora e não teria motivo para isso, mas que, vejam, é orgânico à *mise-en-scène*, está lá, mas difícil de perceber. Algo que reafirma a identidade de Leocádio no momento da filmagem, como apontou Xavier. Ainda sobre isso, o autor diz o seguinte:

Arma-se à cena como momento de vida, passagem efêmera pela sua duração e abertura, mas o olhar do aparato e a moldura do processo marcam uma dualidade clara: trata-se de um encontro que num extremo chegaria à ontologia de Bazin, caminharía na direção da revelação do mundo (o "ser em situação" se revela em sua autenticidade); em outro, seria puro teatro. Na prática, há sempre essa dualidade constitutiva, e a questão, para Coutinho, é saber trabalhar com ela, apostando na espessura da relação intersubjetiva (entre ele e o escolhido), sem esquecer essa marca de ambigüidade, pois tudo se dá no seio da operação do dispositivo (aí, ninguém é inocente, embora a assimetria da situação confira ao cineasta maior autoridade e "culpa") (Ibidem).

Pois sim, armou-se uma situação de cena em que a equipe repetiria o mesmo percurso que havia feito em outras casas, acompanharia Rosa até a porta e esperaria o anfitrião abri-la. Ao contrário, a janela era a única abertura disponível naquele momento e foi através dela que travaram a conversa, de improviso, na soleira. Comolli explica que isso acontece quando a *mise-en-scène* do diretor cede o seu lugar para *auto-mise-en-scène* da personagem. “Trata-se de uma retirada estética. De uma dança a dois. A *mise-en-scène* mais decidida (aquela que supostamente vem do cineasta) cede lugar ao outro, favorece seu desenvolvimento, dá-lhe tempo e campo para se definir, se manifestar. Filmar torna-se, assim, uma conjugação, uma relação na qual se trata de se entrelaçar ao outro – até na forma” (2008, p. 85). Com Leocádio não havia muita escolha, era ceder ou ceder. Em outro contexto, Coutinho já havia feito isso em *Cabra marcado para morrer*, quando reencontra Elizabeth Teixeira pela segunda vez em São Rafael, não demora muito para que ela faça o convite de que entre: “Mas quer dar uma entradinha? Vem chegando!”. Outra cena em que conversam pela janela é com Cida, personagem de *Babilônia 2000*. Aqui volto com as palavras de Comolli: “O cineasta filma representações já em andamento, *mise-en-scènes* incorporadas e reencenadas pelos agentes dessas representações” (2008, p. 85). Com Leocádio foi assim, o documentário dá um jeito de se ajustar ao real e pegar o “bonde andando”.

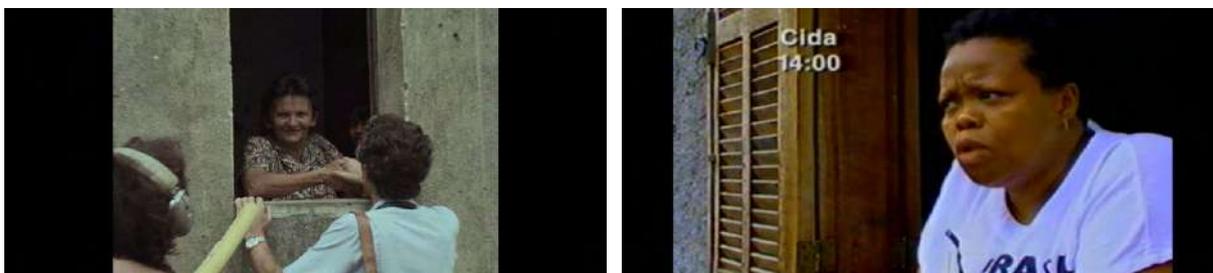


Figura 81: Díptico de Elizabeth Teixeira e Cida recebem Coutinho à soleira da janela.

Para Mattos (2019), *O fim e o princípio* é o filme que melhor representou a atração de Coutinho pela expressão oral peculiar e surpreendente. Nesse sentido, Lins (2016) aponta Eduardo Coutinho como um “linguista selvagem” que apostava no presente do acontecimento, na experiência rememorada, na palavra falada, “enunciada nas conversas entre diretor e personagens, observados pelo aparato cinematográfico. O corpo do cineasta de um lado da câmera, o corpo do personagem de outro. A imagem frontal, o olhar direto para a câmera, a interação explicitada” (2016, p. 45). Em *Araçás*, ele encontrou o coração daquilo que mais lhe fascinava, já sabemos à essa altura: a força da oralidade sertaneja, de uma prosódia e um vocabulário que estimulam a imaginação na forma em que expressam “as fabulações em torno do fim e do princípio, do purgatório e do inferno, e também da ‘origem’ e dos sentidos da linguagem - dimensões metafísicas da existência que, de certo modo, ele sempre evitou nos seus filmes” (Ibidem). Estimulado pelas ideias de Benjamin (1985), Coutinho apostava nisso acreditando que toda experiência vivida possuía sua finitude, enquanto que rememorar tal acontecimento abriria infinitas possibilidades de se contar essa história. Mais uma vez, a toada do filme se afirma: “Nós queremos ouvir histórias. Nós queremos saber de pessoas que falam da vida. Você não tem uma vida?”. E ele mesmo responderia: “Todo passado contado é mais intenso que o passado vivido. E isso é uma verdade absoluta. Não há paixão, não há coisa que você tenha vivido que seja mais forte na vida real do que será 20 anos depois, contada. Não tem, é impossível. Porque aí, você acaba com as impurezas, você inventa junto.” (COUTINHO apud NADER, 2017, p. 89). Além de acreditar na “arte do presente” como diria Consuelo Lins (2002), aliado a isso havia o seu interesse no que era superficial, em jamais se aprofundar nas vísceras da verdade, muito menos cavar fundo uma história. Queria mesmo era ser bem superficial (COUTINHO apud NADER, 2017, p. 77). Não acreditava na ideia de um cinema que expressava o seu “eu” interior mais profundo. A propósito de uma entrevista com Felipe Bragança, inclusive sob o título *Palavra e superfície*, Coutinho confessaria: “Para mim isso é uma merda! Não tem nada

de interior, não me interessa. Eu sequer sei se eu tenho interior.” (BRAGANÇA, 2008, p. 193). E continua com sua franqueza quando o entrevistador da vez lhe questiona como a imagem documental lida e dialoga com a busca da beleza e sobre isso ele responde: “(...) O cinema lida com o concreto, com o sujo. O concreto o que é? É o que aparece. Tem gente que diz: as aparências enganam. Eu diria o contrário. Eu quero as aparências! Esse é o lugar em que o cinema me interessa” (Ibidem). Dito de outra forma, o cinema é superficial, sobretudo os seus documentários. E isso nos traz novamente o conceito de revelação de Walter Benjamin. De acordo com Carlos Nader, Coutinho “sabia muito bem que toda profecia é necessariamente expressa por uma oralidade telúrica que quer alcançar primeiro a superfície da Terra e depois os céus, quaisquer que sejam” (NADER, 2017. p. 78). Arrematando o assunto, Lins, mais uma vez:

Um corte em profundidade não é necessariamente mais revelador do que a superfície, plena de sinais de vida, dor, saúde e doença. A radiografia informa, mas um bom médico pode diagnosticar pela cor da pele, pelos olhos, por efeitos na superfície do corpo e também pelo que é dito, pela linguagem. Esse era o maior desafio do filme: captar a força da superfície sem resvalar para algo superficial (LINS, 2004, p. 122-123).

No final do filme, retornamos a Leocádio para uma despedida, tal qual a que tivemos com Mariquinha. Na ocasião, o personagem já não se encontrava mais “exilado” na sua “cova dos leões”, solto no mundo, fora daquela janela obscura dele, agora com camisa, chapéu e um cigarrinho artesanal atrás da orelha. Cumprimentou Coutinho primeiro com um aceno de longe, depois, mais próximos, com um aperto de mãos. Gostaria de tecer considerações sobre esses aspectos presentes na despedida entre esses dois, já não tão desconhecidos. Para isso, entro em duplo acordo com Carlos Alberto Mattos e Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues quando apontam que a oralidade não se limita à voz, o corpo inteiro “fala”, afinal.

A proximidade física entre cineasta e personagens, de certa forma, ecoava a contiguidade entre os parentes das diversas casas de Araçás. Tanto Mariquinha como Chico Moisés rompem a linha imaginária e tocam no corpo de Coutinho. O componente erótico da conversa, já referido acima, ganha maior efetividade quando o contato se torna corporal. Num momento de sua gesticulação, Leocádio está tão próximo que chega a chocar seu braço com a câmera (MATTOS, 2019, p. 230).

Assim, vislumbramos neste filme corpos tão envolvidos no ato de narrar quanto as palavras que deles emanam. Lembremos que, das propriedades ameaçadas pela hegemonia da escrita, o gesto seria o principal recalado de hoje. Em síntese: a cultura tipográfica teria promovido uma espécie de amnésia corporal (RIVIÈRE, 1987). Contudo, nos encontros de O Fim e o Princípio testemunhamos a permanência desta herança: neste filme, diferentemente dos títulos anteriores, onde os lábios se manifestam com mais ênfase do que o corpo, verificamos uma equivalência comunicativa (RODRIGUES, 2011, p. 134).



Figura 82: Mosaico de cenas da despedida de Leocádio.

Coutinho: Seu Leocádio!

Leocádio: Prono, senhor!

Coutinho: Como é que vai o senhor?

Leocádio: Tudo bem.

Coutinho: Tá bom?

Leocádio: Pode falar.

Coutinho: Onde é que o senhor mora mesmo? É ali?

Leocádio: Sou que nem o vento e uma folha seca. O vento me leva...

[bate na câmera]

Leocádio: Ai!... Desculpe, prezado!

Coutinho: Como é que é? O senhor é como?

Leocádio: Hum?

Coutinho: O senhor é como o vento?

Leocádio: Eu sou que nem o vento...

Eis uma das cenas mais belas de todo *O fim e o princípio*, ao menos para esta pesquisadora. O exato instante em que Leocádio bate sua mão no visor da câmera de Jacques Cheuiche. A imagem dá um solavanco, vai para cima, vemos mais do céu azul claro e a copa da árvore. Quem sabe até algumas folhas tenham caído com o impacto. Fica um vazio solene: o que ele teria dito se não tivesse se interrompido? Há um trecho do famoso poema *A terra é naturá* de Patativa do Assaré (1909-2002) que poderia nos inspirar.

Esta terra é como o vento,  
O vento que, por capricho  
Assopra, as vez, um momento,  
Brando, fazendo cuchicho.  
Otras vez, vira o capêta,  
Vai fazendo piruêta,  
Roncando com desatino,  
Levando tudo de móio  
Jogando arguêro nos óio  
Do grande e do pequenino.

Não dura quase nada, mas ali tudo se mistura ao mesmo tempo: o pacto da intimidade, a revelação, o erótico, o aparente, o superficial ao alcance do toque magnético da pele. Talvez nesse sentido se tornem até sinônimos. Por isso, fico a pensar que o gesto em si é como a superfície da carne que fala, a pele é a língua que, às vezes, chega a tocar o próprio diretor e até a câmera, tamanha intensidade do ato de “falar com as mãos”. Para Benjamin (1985), a mão intervém na verdadeira narração. É a superfície da palavra e por isso é interessante. Como bem disse Nader, a oralidade que quer alcançar primeiro a superfície terrestre e só então subir aos céus em *O fim e o princípio* se manifesta “inocente” também pelas mãos que acenam aos céus quando encontram uma câmera no meio do caminho. Cheuiche deu mais detalhes sobre isso na conversa que tivemos em 2020:

J.C.: É, talvez ele, inconscientemente, soubesse que não deveria bater na câmera, né? E não foi ele quem bateu, eu que fui chegando perto, na verdade. Ele era um senhor muito educado, ele tinha essa cultura não compreendida na região porque lá ele era tido como meio “fora da casinha”. Ele não era uma pessoa que as pessoas levassem em consideração, ele era meio escondido ali naquela casa escura. E como a gente deu atenção e ele encontrou no Coutinho ouvidos para aquelas coisas que ele gostava de falar, o almanaque, etc e tal. Ficou super feliz, sabe? Ele se sentiu bem mesmo, como os outros personagens. O que acontece é que o Coutinho também estava numa zona de conforto. Quando ele descobriu Araçás, uma das primeiras cenas que a gente filmou quando chegamos de volta foi aquele papel em cima da mesa em que a Rosa traça todo o caminho, a região com as casas. “Essa é fulana de tal, etc”. E aí fecha. Quando fecha era o que o Coutinho gostava. Ele precisava dessa...

C.A.M.: Prisão.

J.C.: É, no meio do mundo. Mesmo que ela não fosse visível, mas ela existia. Então, quando ele fez isso ficou fácil (MEDEIROS, 2022, p. 221-222).



Figura 83: Mosaico do carro de som.

*(...) Iria compreender a linguagem dos animais e o discurso das folhas da floresta, pensava, e mandar nos ventos com a sua palavra e aprender a tomar qualquer forma que quisesse.*

**Ursula K. LeGuin**



Figura 84: Mosaico de Lice, como Brasilissa Amador é conhecida em Araçás. E algumas fotos da visita de 2022.

A penúltima a visitarmos foi **Lice**, a irmã mais nova da família Amador - no filme, conhecemos Lica e Zequinha, mais velhos do que ela. Hoje mora sozinha naquela mesma casa, cujas paredes seguem sortidas de imagens de santos, retratos de família, muitas, muitas colagens de poemas que ela escreveu em pequenos pedaços de papel, assinados com suas iniciais *B.A.* de Brasilissa Amador. Um deles dizia: “Em sonho sonhei sonhando. O que sonhava, eu não sei” - voltaremos a isso depois. A conversa fluiu fácil, sem alardes, nem entraves naquele fim de tarde de domingo. Consegui imaginar a satisfação de Coutinho em falar com ela e a simplicidade em como se deram aqueles encontros entre completos estranhos. No meio da sala daquela casa antiga, mais antiga do que eu pudesse “sonhar sonhando”, Rosa estava comigo e parecia até que eu já conhecia todo mundo ali. Talvez o filme dê essa impressão mesmo, a de uma memória íntima que fica com a gente. Como um *déjà vu* cinematográfico em nossa cabeça. A lembrança não estaria apenas em quem é filmado, mas em quem assiste também, no espectador. O que mudou de lá para cá depois do filme? Muito e quase nada. Passaram-se quase duas décadas desde então. Após a morte da irmã e do irmão, Lice, saudosa, não quis sair dali - um pouco na esteira do que Dona Vermelha dizia aos filhos. Mesmo que tivesse a opção de ir para a casa de parentes na cidade, disse-nos que enquanto viva estiver, tudo ficará como estava desde muito tempo; preservar a mobília, os panos, as fotos, os troços, os livros, até as cadeiras que vemos no filme ainda estão lá, enfim, seria a sua forma de ficar perto da família que lhe faz tremenda falta. Ela só sai dali quando morrer. Nossa visita a alegrou, disse que prostrar é bom, acha bom quando alguém vai até lá porque assim o tempo passa.



Figura 85: Díptico de Lince e Rosa. Comparação entre a fotografia de junho de 2022 e das filmagens de 2004 do mesmo ponto de vista da cena na porta da casa de Lince.

Coutinho dizia algo parecido, no qual filmar e conversar nutriam a sua forma de viver, de existir no mundo. Para cada antes e depois do ato de filmar, uma certeza: “A minha solidão continua igual depois de cada filme, a solidão das pessoas não sei, mas a minha continua igual” (COUTINHO apud MESQUITA, 1999, p.29). As solidões de Lince e de Coutinho se encontram, em certo sentido, e se abrandam quando conversam e se põem a estar com um outro que não eles próprios. No caso de Coutinho, o documentário foi o seu próprio dispositivo existencial, dizia ele também: “Se estou filmando o outro é porque não me conheço, e preciso conhecer o outro para me ver. Cinema é a minha forma de viver porque é a forma que eu tenho de me relacionar com o outro. Tem outras formas mais sadias também, mas a minha é o cinema”<sup>53</sup>. Eduardo Coutinho vivia a sua própria contradição com o documentário na esfera da vida pessoal, como nossa condição humana implica. Explico. Para ele, fazer cinema é filmar o “entre”; pessoas nascem, pessoas vivem, pessoas morrem, não há escapatória, o que as distingue umas das outras além das milhares de nuances sociais, culturais, geográficas, físicas, bom, não caberia listar tudo aqui... A não ser o denominador em comum: a duração entre o chegar e o partir. Há miúdos que sequer comem e bebem algo deste mundo e partem<sup>54</sup>, há quem vá embora porque assim escolheu findar seus dias e há quem tenha vivido uma vida toda na plenitude dos anos gloriosos, sofridos e banais. Na verdade, a premissa do Eduardo Coutinho documentarista era simples e mundana, na melhor aplicação da palavra:

Trabalho com a ideia de que as pessoas só têm uma certeza: nascem, vivem e morrem. Nascem sem pedir, a morte também não tem outra opção, e elas têm esse espaço da vida, sobre a qual eu trabalho (...) Só o fato de existir já é interessante. Filmo para saber o que existe porque há força em existir, cacete! Mesmo sendo negativo tem de conhecer, senão, como mudar? (BRAGANÇA, 2008, p. 97).

<sup>53</sup> Entrevista ao site *Críticos*, 2002; Disponível em: <<http://criticos.com.br/?p=176>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

<sup>54</sup> Os ditos anjos serafins que a personagem Neném Grande menciona por volta de 72 minutos de filme. Infelizmente, não a trarei à baile, mas, impossível não citá-la.

Quando ele dizia que tentava se colocar entre paredes e produzir um vazio que o outro tinha que preencher (FROCHTENGARTEN, 2009, p. 131), referia-se às relações. Entre diretor e personagem haveria a interseção para onde as histórias de vida fluem, vindo muito mais do outro do que dele, um outro de classe que não a dele. Era como se fizesse cinema pensando que “no meio do caminho tinha uma pedra”, já dizia o poeta Drummond. Sem dúvidas, o gesto de “ver com os olhos e pegar com a mão” não extrairia da “pedra” a realidade nua e crua de quem quer que fosse e de lugar nenhum. Sua paixão se projetava no outro, ou melhor, em estar com o outro e por esse motivo o seu intento mirava mais longe, numa dada utopia de tentar se colocar no lugar desse outro e de estar aberto ao mesmo tempo. Acreditava veementemente no “apesar de”. Apesar de utopias serem o que são, impossíveis, ainda sim seria honesto tentar. Fosse pelo lado ético da vida e pelo lado humano de seu ofício. As duas coisas se entremeiam.

Coutinho: É isso, é isso que eu tento! É nisso que eu tento me colocar. Claro que é uma utopia mas essa utopia eu acho que vale a pena. As outras não. Essa utopia de tentar se colocar no lugar do outro e ao mesmo tempo estar aberto! Isso é uma utopia, porque eu nunca vou estar no lugar do outro, mas essa tentativa de se anular e estar no lugar do outro e de não ser artista e de anular o que você sabe e tal, ela está condenada ao fracasso, mas é uma utopia que vale a pena. Enquanto as outras pra mim não interessam. É uma coisa que é aqui e agora, entende? (NADER, 2017, p. 105).

No entanto, a “magia” do encontro estaria fadada, segundo ele próprio, ao aqui e agora, e com raríssimas exceções, voltava ao “local do crime” das filmagens. Em *O fim e o princípio* ele prometeu voltar no prazo de um ano para exibir o filme em Araçás. De fato, voltou e cumpriu a promessa. De modo geral, com certeza se sentia grato a quem tivesse passado um tempo com ele, mas sabia bem que se tratava de um concentrado de vitalidade em momentos fugazes. Em entrevista concedida a Fernando Frochtengarten, enquanto comentava sobre a natureza do vínculo que mantinha com as pessoas após os dias de gravação, compartilhou o que nós já sabemos: a vida é rotina. E para ele, a rotina era sinônimo de insuportável. “Há personagens absolutamente maravilhosos, mas você não convive 24 horas com eles. Em *O fim e o princípio* tinha uma pessoa com uma fala espantosa. Foi bom para o filme, mas em vinte-e-quatro horas ele me esmagava” (2009, p. 133). De vez em quando passava por cima de suas imposições: nos natais ligava para Rosa para desejar boas festas e saber quem ainda estava vivo, ela me contou. Uma consideração que já se podia pressentir nas breves trocas que tiveram condensadas pela montagem daquelas histórias.

Coutinho: Vamo conversar? A senhora senta ali onde tava, não precisa fazer nada. A senhora fica ali.

Rosa: É. A senhora quer conversar?

Lice: Dizer o que?...

Coutinho: Como é que foi a infância, lavoura, essas coisas...

Rosa: Trabalho, a vivência com a família...

Coutinho: Trabalho, religião, as reza, tudo, tudo.

Coutinho: Os seus pais moraram nessa casa também?

Lice: Moravam.

Coutinho: Essa casa tem quantos... 100 anos por aí?

Lice: Eu acho que é da idade do descobrimento do Brasil, sei não. Quando papai comprou ela, já era, a casa já construída, num sabe, aí ele comprou, quando foi pra se casar e levantou mais algum vão, alguma parede aí.

Coutinho: Quantos irmãos são?

Lice: Éramos cinco, mas agora somos só três: ele e duas irmãs. Morreu já uma irmã casada e um irmão.

Coutinho: A senhora casou ou não?

Lice: Não. Somos os três solteiros.

Eduardo Coutinho: A senhora teve vontade de casar ou num tem?

Lice: Não, não. Acabou-se, né? Porque...

Coutinho: Acabou quando era jovem?... Assim, namorou?

Lice: Não. Eu ainda estive noiva, ainda. Mas não deu certo. Acabou-se.

Coutinho: Sei...

Lice: Mas graças a Deus, apenas a falta de pais, porque a gente sempre..., Sem os pais, mas a vida é assim mesmo.

Coutinho: Mas sempre moraram juntos?

Lice: Heim?

Coutinho: Sempre moraram juntos os três irmãos?

Lice: Sempre.

Coutinho: Num briga não?

Lice: Não. Ainda fiz curso de letras, fiz de advogado, direito, ainda botei um escritorzinho, mas num deu certo.



Figura 86: Mosaico de Coutinho, Rosa e Lice ao se reunirem para começar a conversa.

Jordana Berg<sup>55</sup>, montadora de grande parte dos filmes do nosso diretor, como bem observado por Mattos no nosso debate sobre *O fim e o princípio*, disse-nos que ela possuía a teoria de que os filmes de Eduardo Coutinho são como uma espécie de manual para se viver, seguir os conselhos contidos nas falas de tanta gente.

A Jordana tem essa teoria de que o Coutinho nasceu sem manual de instrução e que ele colhia das pessoas que ele conversava as formas de lidar com a vida, de lidar com o casamento, de lidar com a morte, lidar com o mundo em geral. Essa é a teoria da Jordana. É muito interessante porque realmente o Coutinho era uma pessoa, assim, despreparada para a vida. Ele era tão preparado para esse tipo de cinema que fazia, quanto ele era despreparado pra vida (MEDEIROS, 2022, p. 220).

Nessa mesma conversa, Cláudia Mesquita também compartilhou dessa visão sobre a obra do diretor. Ora, o que mais ouvimos dos antigos de Araçás são seus conselhos. Nessa via de pensamento, voltamos ao narrador de Walter Benjamin. Aquele que ao narrar transmite conselhos que “têm uma dimensão utilitária, no sentido de que aquilo pode servir para alguém” (Ibidem). Quando se fala de morte, Deus sempre aparece em forma de ditos populares, quando se fala de “sabedoria”, conselhos morais e fábulas despontam. Gagnebin ao comentar Benjamin, cita: “O conselho, entretecido na matéria da vida vivida, é sabedoria. A arte de narrar tende para o fim porque o lado épico da verdade, a sabedoria, está agonizando” (2011, p. 64). Contudo, em *O fim e o princípio* temos isso de sobra, como neste caso:

Vigário: Nosso senhor deu sessenta ao burro, de idade. Ele disse que não, pra pegar peso e apanhar, só bastava trinta, o resto dos trinta, deixava pro *homi*.

Coutinho: Quem pediu? O burro ou nosso senhor que disse?

Vigário: Ele deu ao burro essa idade, o burro agradeceu, só quis trinta, né?

Se for pra pegar peso, apanhar só bastava trinta ano. O cachorro era trinta também, mas ele disse que pra roer osso e levar pancada, quatorze já tava bom *demai*. Só quis quatorze.

Coutinho: O burro e o cachorro passaram pro homem?

Vigário: Foi a idade deles disse que podia dá ao homem, o resto num queria não.

Coutinho: Por isso que o homem vive mais?

Vigário: Tem homem que dura até cento e tanto, né?

Coutinho: E foi vantagem pro homem isso?

Vigário: Acredito que não, né? Porque se for sofrendo é muito ano, né?

Acredito que a experiência de assistir a um filme como *O fim e o princípio* por quem já nutre o hábito de ouvir histórias como essa desde a infância soe de maneira distinta, por exemplo, a um público do Rio de Janeiro “desorientado pela falta de conselhos”<sup>56</sup> deixando de

<sup>55</sup> Iniciou a parceria com Eduardo Coutinho em 1995 com a montagem do documentário *Seis histórias* e encerrando o ciclo em 2015 com o lançamento de *Últimas conversas*, o filme póstumo do diretor.

<sup>56</sup> De acordo com Jeanne Marie Gagnebin, do alemão *Ratlosigkeit*, que quer dizer “desorientação”, “falta de conselho” proveniente da impossibilidade contemporânea de receber e dar conselhos (Ibidem).

lado, claro, pessoas como Coutinho que já haviam tido contato com essas narrativas em outras viagens e se identificado com elas. Há ainda os que leram clássicos da literatura, mas nada substitui o “aqui e agora” sobre os nossos sentidos (a culinária, os cheiros, as texturas, o calor do dia e o frio da noite). Vocabulários, trejeitos, ritmos, crenças, que eu como bisneta, neta, filha de famílias que tiraram seu sustento do trabalho na terra, reconheço de longe. Talvez isso desperte em alguns um efeito nostálgico *benjaminiano* ao rever certas cenas, senão todas elas. Sinto como se o filme se convertesse num pequeno relicário ou melhor dizendo, num porta jóias de porcelana herdado da mãe, meio amarelado pelo tempo, levemente trincado nas bordas, guardando segredos dentro.

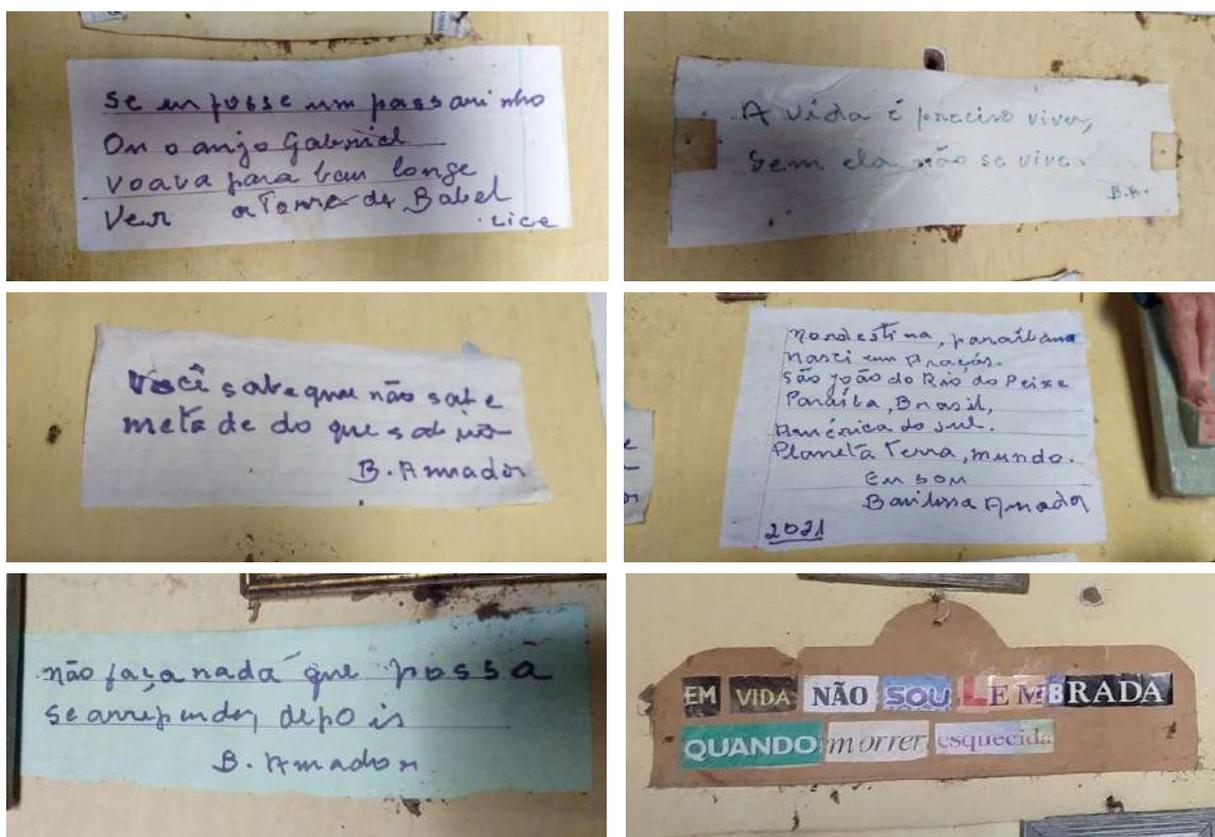


Figura 87: Mosaico das colagens nas paredes da casa de Lice em 2022.

Lice, no exercício poético de ser narradora, faz da parede da sala o próprio “relicário aberto”. Basta empurrar a porta da entrada e você será exposto aos seus segredos e seus conselhos: “Se eu fosse um passarinho / Ou o anjo Gabriel/ Voava para bem longe / Ver a torre de Babel”; “A vida é preciso viva / Sem ela não se vive”; “Você sabe que não sabe metade do que sabia”; “Nordestina, paraibana / Nasci em Araçás / São João do Rio do Peixe / Paraíba, Brasil / Planeta Terra, mundo / Eu sou Brasilissa Amador / 2021”; “Não faça nada

que possa / Se arrepender depois”; “Em vida não sou lembrada / Quando morrer esquecida”. Esses dizeres todos mais parecem uma colcha de retalhos do que outra coisa, juntando aqui e ali fragmentos de uma identidade, de uma mulher que adverte que é preciso viver, que lamenta não ser lembrada e que se projeta ao mundo dizendo “eu sou”. Volto a reforçar que esta pesquisa parte da análise do filme e, por consequência, de aspectos do cinema de Eduardo Coutinho como um todo, a partir do dispositivo das visitas que fiz às personagens em Araçás. Quando Lice monta esse último letreiro, curiosamente com recortes de revistas e não escrito à próprio punho, remete-nos à ideia de que o outro que Coutinho buscava quase sempre se encontrava do lado da maioria do povo ou como ele diria: “A fórmula encontrar o povo me repele. Não encontro o povo, encontro pessoas (...) O outro não é o povo, nem uma classe social, ele tem identidade. Deus está no particular e no singular, como diz um historiador de artes” (COUTINHO apud BRAGANÇA, 2008, p. 91).

Ao entrevistar o diretor, Valentinetti lhe perguntou porque os seus protagonistas eram de alguma maneira os excluídos da sociedade e a resposta foi esta: “Primeiro, porque são uns anônimos, e os anônimos se entregam a esse jogo de que te falei. E o fato de serem excluídos é interessante porque são a maioria do povo brasileiro, e porque são, nesse sentido, já expressivos (...) Importante é que não tento ver os excluídos como coitadinhos: ninguém é coitado, sabe” (2003, p. 81). Sabemos ou deveríamos saber. Com isso em mente, constatamos, mais uma vez, aquilo que temos em comum com toda a humanidade: nascemos, morremos e no meio disso algo acontece. “Tanto no cara que não tem nada ou no intelectual com suas utopias ele só tem isso, esse espaço de finitude, e o mais violento em cada um é a necessidade de ser reconhecido em sua peculiaridade” (BRAGANÇA, 2008, p. 97). Quanto a isso, Coutinho se refere ao que o sociólogo francês Pierre Bourdieu dizia sobre o assunto, para ambos o reconhecimento acontece quando alguém se sente reconhecido pelo que fez, ainda que sejam banalidades.<sup>57</sup> Frequentemente, a postura como documentarista perante o outro, sujeito filmado, seria alinhada a uma “escuta ativa e metódica”, como sugere Bourdieu sobre o ato de entrevistar em *Compreender*, seu famoso ensaio publicado no livro *A miséria do mundo*. Dizia assim o autor que inspirou Coutinho:

Levando em conta estas duas propriedades inerentes à relação de entrevista, esforçamo-nos para fazer tudo para dominar os efeitos (sem pretender anulá-los); quer dizer, mais precisamente, para reduzir no máximo a violência simbólica que se pode exercer através dele. Procurou-se então instaurar uma relação de escuta ativa e metódica, tão afastada da pura não-intervenção da entrevista não dirigida, quanto do dirigismo do questionário. Postura de aparência contraditória que não é fácil de se

---

<sup>57</sup> Novamente, menção à entrevista do site *Críticos*.

colocar em prática. Efetivamente, ela associa a disponibilidade total em relação à pessoa interrogada, a submissão à singularidade de sua história particular, que pode conduzir, por uma espécie de mimetismo mais ou menos controlado, a adotar sua linguagem e a entrar em seus pontos de vistas, em seus sentimentos, em seus pensamentos, com a construção metódica, forte, do conhecimento das condições objetivas, comuns a toda uma categoria (BOURDIEU, 2008, p. 695).

Em certa medida, ser reconhecida equivale a não ser esquecida. Pergunta-se: mas o cinema não contribuiria para torná-la inesquecível? Sim e não. O filme em si em nada mudou a realidade de Lice. No seu cotidiano, quando muito, pesquisadoras como eu podem bater à sua porta por meio desse caminho. Mas no geral a vida continuou sem que isso fosse o ponto de virada, como foi “(...) no caso da Elizabeth Teixeira, o único personagem protagonista, muito forte, apegado à história: pode mudar a vida da pessoa, ou pode - pelo menos - encaminhar para outra coisa. De resto, não muda: as pessoas continuam fazendo as coisas que fazem sempre” (COUTINHO apud VALENTINETTI, 2003, p. 69). Com *O fim e o princípio* criou-se mais uma memória afetiva em torno das ligações feitas do que necessariamente uma mudança radical. Não. Rosa em conversa comigo disse que às vezes pessoas ligadas à universidades ou ao trabalho social a reconhecem por causa do filme, mas só isso. Lembremos de Zequinha, não o irmão de Lice, o Zequinha, esposo de Rita, ele precisou de um tempo para lembrar quem era Eduardo Coutinho diante da foto dele. Como poderia esquecê-lo? Esse tipo de coisa acontece com mais frequência do que se imagina.

Mas em geral, eu acho que o documentário não muda a vida das pessoas. E eu tento que não mude para pior. (...) A minha honestidade com essas pessoas é fazer uma exibição particular para eles ou dar o DVD e ter a sua aprovação. Eu não quero a aprovação da classe, nem sei o que quer dizer classe. Eu fiz um filme em uma favela, mas não quero a aprovação dos favelados do Brasil. Quando eu fiz o Santa Marta [duas semanas no morro] tive um contrato com aquelas pessoas individuais que estavam lá. E, claro, com a comunidade em que eles moram. Mas mudar o mundo... eu acho que nenhum filme muda o mundo. Isso é ilusão dos anos 1960. Nas pessoas pode haver mudanças (COUTINHO apud FROCHTENGARTEN, 2009, 131).

Se um filme não muda nada, para que serve, então? Para nada, talvez um punhado de revelações sobre a vida, dizia Coutinho. Quem sabe até um manual da vida, diria Berg.

(...) Agora, se modificou? Não, acho que não. Eu separo a minha vida do filme. Isso pode me influenciar para outros filmes sim, mas para minha vida, eu não tenho mais nada para mudar. Aliás, a minha vida é secundária nesse troço. Eu faço filmes para tentar agüentar viver, é um pouco por aí. Não tenho mais o que mudar, mas talvez me mude no modo de fazer filme. Mas no momento foi extremamente intenso, isto é, foi uma coisa muito dolorida e muito alegre, portanto, foi enormemente prazerosa. E a vida é isso não é? Quando é intenso é doloroso e alegre.<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> Entrevista ao site *Críticos*, já citada.

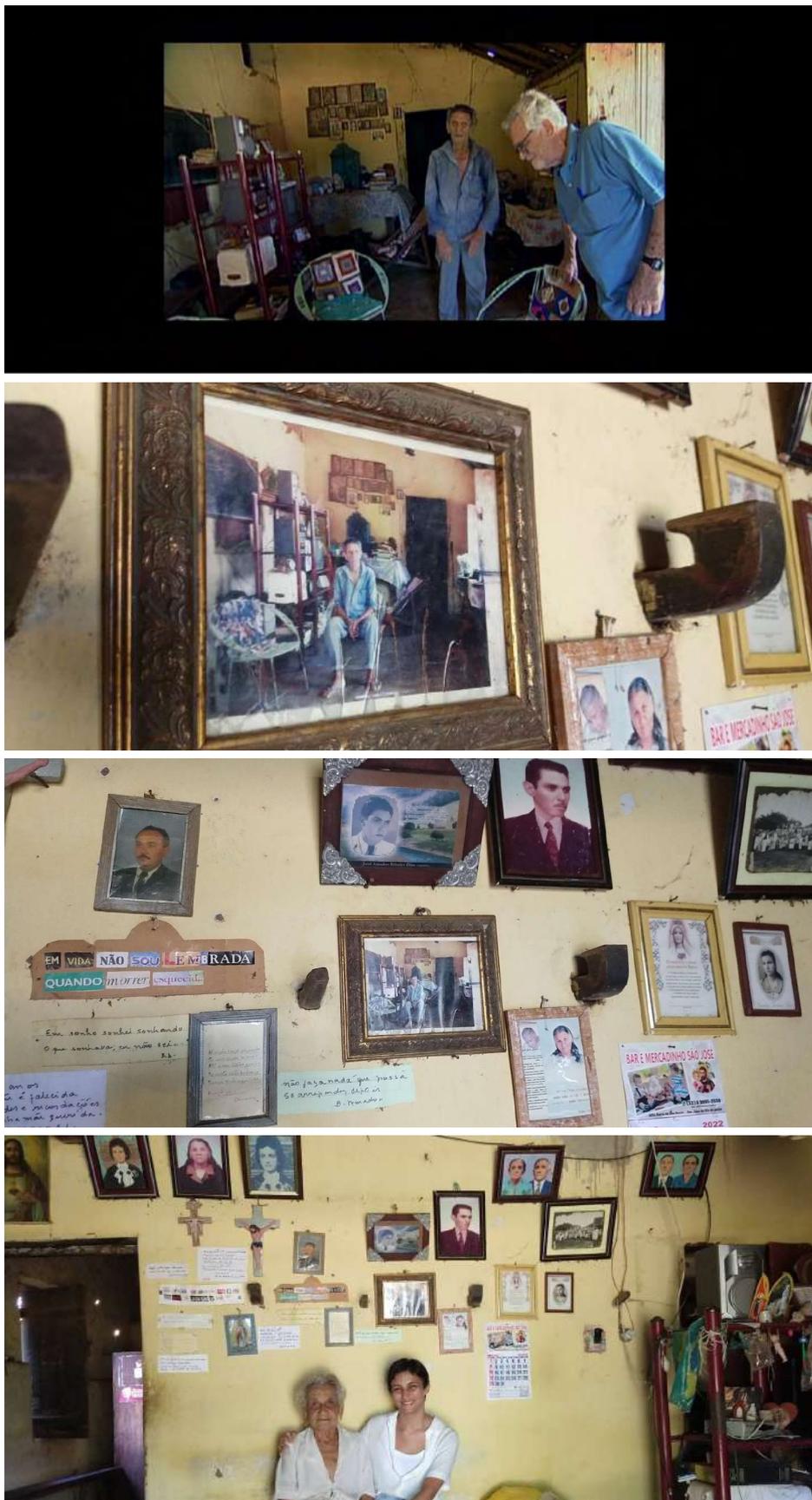


Figura 88: Mosaico de Lice em 2022. Um frame do filme com destaque para Zequinha Amador assim que a equipe entra em sua casa; Da segunda foto em diante são do dia da visita à Araçás, mostrando a parede repleta de retratos e santos. Na última imagem, Lice e eu fomos fotografadas por Rosa.

A despeito do que foi dito, devo dizer que acredito, de modo mais afetivo, que o documentário possa sim deixar suas marcas por onde passar, pequenas, mas ainda aparentes. Um retrato na parede, por exemplo. Merecedor de lugar de destaque e moldura bonita na parede da memória da casa, não estaria ali sem motivos. Quanto à Lize, não a esquecerei, não que seja muito. O filme em si também não. Guardarei na lembrança a sua fala elegante e a leveza ao compartilhar memórias cinematográficas. Não muda muita coisa não, mas mexe com a gente. A tal ponto que comove esta pesquisa e as de tantos outros colegas a existirem. Coutinho, aliás, dizia que seus filmes eram como retratos - fossem pela proximidade física promovida pela justa distância, pela singularidade de quem estivesse a falar com ele, porque não escondem o fato de sua “natureza”: “Eu via tanto documentário e nunca via a equipe, as condições de filmagem, o pagamento de cachês. As pessoas não olhavam para a câmera, não ficavam livres dessa coisa. Eu passei a fazer retratos – isso é um filme, rapaz!” (COUTINHO apud MATTOS, 2019, p. 318). Na foto emoldurada de Zequinha Amador, ele está sentado na mesma cadeira que havia puxado assim que as visitas chegaram. Significa que foi tirada ali naquela ocasião, provavelmente, após a sua última aparição. Ei-la:

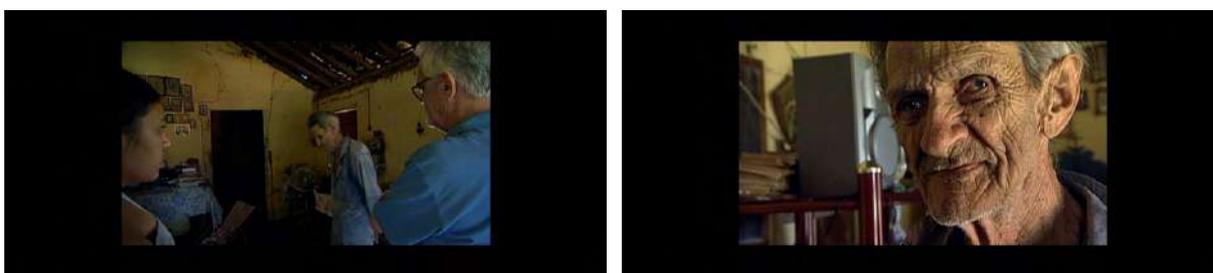


Figura 89: Díptico de Zeca Amador. Comparação entre a recepção de Zequinha à equipe e a sua despedida.

Eduardo Coutinho: O senhor... chegou a mostrar, publicou ou recitou?

Zequinha Amador: Não. Eu... Tá aqui ó. Publiquei não.

Eduardo Coutinho: Não?

Zequinha Amador: Publiquei não. E recitei... Tirei... esse troféu aqui. No primeiro festival de poesia em São João do Rio do Peixe. Parece que tinha assim setenta e pouco, num sabe? Aí, tirei primeiro lugar.

Eduardo Coutinho: Primeiro lugar?

Zequinha Amador: Aí, recebi um troféu aqui.

Zequinha Amador: “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 emurhecida/ as moças, rosas rubras, sempre amenas/ desabrochando a aurora enrubescida/ perfumadas iguais as 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 mal me quer”. Autor: José Amador Ribeiro Dias, Araújo, São João do Rio do Peixe, Paraíba, Brasil.

Curioso isso. Do mesmo modo que Leocádio se indispôs a falar num primeiro momento, “sem pontuação pra nada”, Zequinha Amador também voltou atrás e se despediu com um soneto dedicado às mulheres. O que poderia tê-lo feito mudar de opinião? Não há como saber exatamente quais foram as negociações nos bastidores entre quem filma e quem é filmado. Fico a imaginar. Terá sido Rosa que entrevistou? Terá sido Coutinho a perguntar se ele não queria falar um pouquinho? Ou terá sido ele próprio a tomar a iniciativa ao ter visto as duas irmãs proseando? Tantas possibilidades. Segundo Lins (2004, p. 160), podemos supor alguns motivos que dão conta de tentar explicar porque as personagens nos filmes de Coutinho falam o que falam e porquê se sentem atraídas a fazê-lo. De pronto, ninguém sabia quem eram aqueles forasteiros do Rio de Janeiro, não eram de nenhum canal de televisão, portanto, evitou-se assim que fossem vistos com uma certa lógica arraigada à grande mídia, além de que haviam feito a promessa de voltar lá em um ano para exibir o filme a toda Araçás. O pacto de confiança foi de extrema importância para que isso rendesse os frutos que colhemos hoje. Também se deve levar em consideração o principal nisso tudo: sentir-se acolhido na escuta, reconhecido o valor na vida comum que levavam. Não por acaso, Zequinha mostrou o que lhe apetecia fazer e recitou o seu soneto. Ele era benquisto na comunidade e mostrou o porquê. Era sabido e só falava quando achava que devia. E quando quis falar, falou poesia.

Poesia essa inclusive que ecoava na obra do diretor. Havia um “folclore” a respeito da personalidade tida pessimista de Coutinho, muitos o percebiam como tal. Mas, a contragosto de seus “críticos”, ele dizia que se tinha uma coisa que ele gostava em seus filmes, era que no cinema ele via o mundo com um olhar feliz, ele via as pessoas com um olhar feliz, dizia fazer isso sem sentir culpa até onde fosse possível (COUTINHO apud BRAGANÇA, 2008, p. 96). Nesse embalo, Nader teve a oportunidade de provocá-lo ainda mais quando comentou algo que grande parte do público já deve ter sentido ao pegar um documentário de Coutinho para assistir: a sensação de que tem alguma coisa que faz a gente sair gostando mais da vida. A resposta que se segue é esta: “Não, aí é outra coisa. Os meus filmes veem o mundo com um olhar feliz. Tudo ao contrário do que eu sou. E é por isso que eles são importantes para mim. É feliz, é o lixo, é tudo, é feliz. É feliz e não é feliz porque é... é feliz. É feliz porque as pessoas estão vivendo, entendeu?” (COUTINHO apud NADER, 2017, p. 116). Entendeu?

Certa vez perguntaram a Coutinho qual seria o seu sonho: “Se eu tivesse um sonho, gostaria de viver bastante, com saúde para continuar, só isso. E poder trabalhar, poder continuar a trabalhar” (COUTINHO apud VALENTINETTI, 2003, p. 84).

“Em sonho sonhei sonhando. O que sonhava, eu não sei”, já dizia Lice.



Figura 90: A cadeira onde Coutinho talvez tenha sentado.

*Vamos fazer dessa noite  
A noite mais linda do mundo  
Vamos viver nessa noite  
A vida inteira num segundo  
Felicidade não existe  
O que existe na vida são momentos felizes.*

**Odair José**<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Trecho da canção *A Noite Mais Linda Do Mundo (A Felicidade)*, lançada em 1974, com letra de Donizette e interpretação de Odair José.

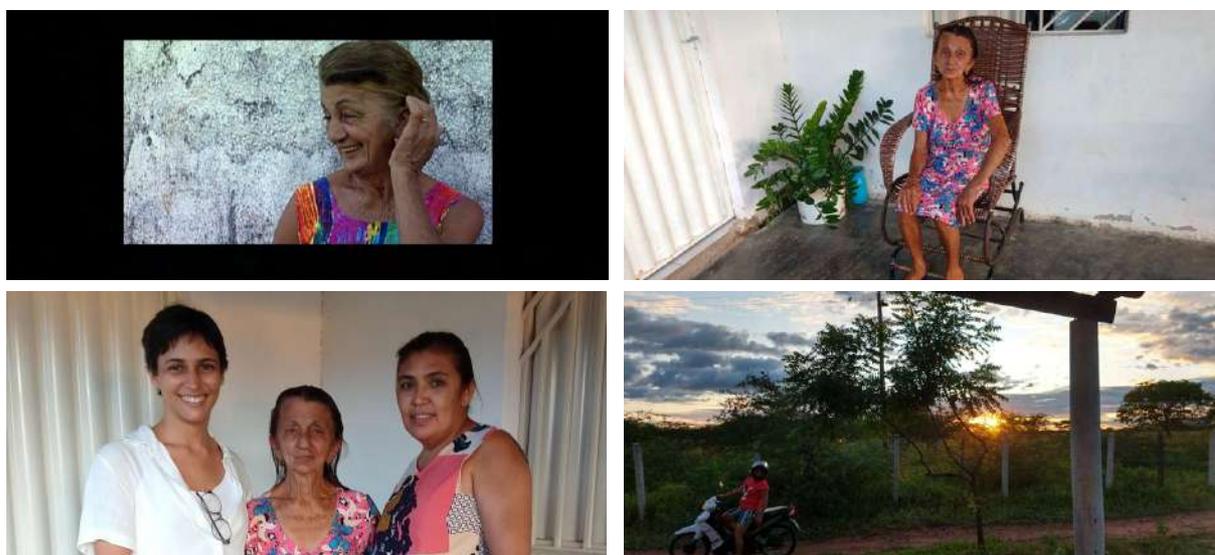


Figura 91: Mosaico de Antônia. As demais fotos são da nossa visita em 2022.

Enfim, a nossa derradeira parada foi e será a mais rápida dentre as anteriores. O sol já estava quase no poente quando avistamos **Antônia**. Não há muito o que dizer sobre aquele dia, a sua saúde estava frágil e não foi possível prolongar a visita. Mas não há como não relatar o que de mais interessante se passou. Ela aparentava menos lucidez do que Rita, mas foi só perceber a nossa presença que logo tratou de escapular para dentro de casa e quando voltou estava com outro vestido, um bem florido e muito bonito. Um velho hábito seu que ficou registrado no filme, como veremos a seguir na sua participação em *O fim e o princípio* ao lado de Vigário, seu companheiro na época. A chegada da equipe seguiu aquele rito que vimos com Mariquinha, Assis e, de certa forma, com Leocádio. Rosa sempre à frente, batendo palmas ou na porta, chamando pelo nome, pedindo *a bença* e abrindo caminho. Quem vai recebê-los é o próprio Vigário, igualmente descortinado das sombras do interior da casa. Mas onde estaria Antônia? Não a vimos por perto. No entanto, se assistirmos com um pouco mais de atenção a caminhada de Rosa, podemos ouvir um som emitido pelo atrito suave de algo com o chão no instante em que ela chega mais perto da porta entreaberta. Suponho aqui que tenha sido esse o momento em que o técnico de som, Bruno Fernandes, aproximou o microfone da abertura e captou o som que, de forma inteligível, podemos entender como o de uma “vassoura varrendo”. Dentro de casa? Do lado de fora? Não sabemos. Mais provável que a ação estivesse ocorrendo no interior, mas não há como afirmar. De todo jeito, ouvimos um som, mas o corpo de quem varre não está visível, e estou supondo mais uma vez: seria o de Antônia. Ela estaria no que Deleuze chama de *hors-champ*, expressão que ficou conhecida no Brasil como fora de campo, diz o autor: “O fora de campo remete ao que, embora

perfeitamente presente, não se ouve nem se vê” (2018b, p. 35). Sim e não. A cena é um pouco mais complexa do que aparenta ser. Antônia não fala, mas o som de uma ação que presumo ela estar fazendo indica sua presença ali. Minha suposição de que seja ela mesmo quem varre se apoia no fato de que o casal não tinha filhos e o filme não dá a entender que haveria mais alguém ali, além de que entre uma casa e outra havia uma distância considerável e o microfone não captaria de tão longe. O filósofo francês aponta dois aspectos centrais do conceito que estamos interessados:

Num caso o fora de campo designa o que existe alhures, ao lado ou em volta; noutro caso atesta uma presença mais inquietante, da qual nem se pode mais dizer que existe, mas antes que “insiste” ou “subsiste”, um Alhures mais radical, fora do espaço e do tempo homogêneos. Sem dúvida, esses dois aspectos do fora de campo se misturam constantemente, mas quando uma imagem enquadrada como um sistema fechado, podemos dizer que um aspecto se sobrepõe ao outro, conforme a natureza do “fio” (DELEUZE, 2018b, p. 37-38).

Para exemplificar, peguemos o momento em que Rosa cumprimenta Vigário.



Figura 92: Mosaico de Rosa chegando na casa de Vigário e Antônia.

Rosa: Oh de casa!  
 Vigário: Opa!  
 Rosa: Opa! A bença, Vigário?  
 Vigário: Deus te abençoe.  
 Rosa: Tá bom?  
 Vigário: Tá bom, né?  
 Rosa: Tem umas visitas diferente hoje.  
 Vigário: Tem, num tem?  
 Rosa: O senhor num gosta de receber visita?  
 Vigário: Gosto sim. Ninguém quer tá só, né?

Assim, na sequência que vimos temos os dois aspectos misturados. Desde o “Oh de casa!” até o “Tem umas visitas diferente hoje”, ouvimos a voz de um homem (que saberíamos depois se tratar de Vigário) devolver os cumprimentos de Rosa, mas sequer enxergamos a sua silhueta, o contraste provocado pela diferença de luz dentro e fora o envolvem em uma escuridão chapada. Rosa até aquele determinado momento “falava” com algo totalmente fora do nosso alcance - a busca por bons narradores seria isso no final das contas? Ainda com Deleuze, o fora de campo não diria apenas que “a personagem esperada ainda não está visível, (...) mas também que se encontra momentaneamente numa zona de vazío, (...) propriamente invisível” (2018b, p. 38). Para a câmera de Cheuiche, Vigário era impossível de filmar, em compensação, para Fernandes era o exato oposto, tanto que a voz dele, quanto a vassoura que espanava foram captadas. A transição para a sua silhueta e depois sua imagem propriamente dita, acontece quando ouvimos “Tem, num tem?”, e a partir dali ele surge para dizer algo que remete à Lice. Sim ele gostava de visitas, porque ninguém quer estar só. Um invisível perceptível, como no caso de Antônia, o som de uma ação que não é vista no quadro, mas que constitui o campo, uma força que atravessa a cena. Tanto no caso dele, como no dela, a construção da narrativa cinematográfica pode ser lida como essa operação temporal e espacial que ora revela, ora oculta o jogo das representações do que se pretende filmar. Isso corrobora com o que acredita Jacques Aumont (2004). Para o autor, seria um engano dizer que percebemos o espaço em si, o que apreendemos estaria nas esferas do movimento e da luz. Não se vê o espaço diretamente, mas a partir dessa construção complexa de informações e dos sentidos que possuímos para então interpretá-lo. Ele é como o vento de Leocádio, não se vê, mas manifesta-se através de. Aumont ainda faria a distinção na qual campo corresponde à dimensão espacial do enquadramento e o fora de campo ao temporal.

O quadro é o que institui um fora-de-campo, outra reserva ficcional onde o filme vai buscar, se for o caso, determinados efeitos necessários a um novo impulso. Se o campo é a dimensão e a medida espaciais do enquadramento, o fora-de-campo é a sua medida temporal, e não apenas de maneira figurada: é no tempo que se manifestam os efeitos do fora-de-campo. O fora-de-campo como lugar do potencial, do virtual, mas também do desaparecimento e do esvaecimento: lugar do futuro e do passado, bem antes de ser o do presente (AUMONT, 2004, p. 40).

A conversa entre Vigário e Coutinho inicia depois disso. Descobrimos que ele nascera naquela mesma casa, que já tinha se casado antes, enviuvado, depois conhecido Antônia numa “barruada” da vida, que trabalhava na lavoura com o plantio de milho, feijão e na criação de alguns animais. Nessa hora, ele mesmo aproveita o assunto para dizer que ali em Araçás ele deve ser um dos únicos que ainda anda a cavalo porque ali todo mundo só andava de moto,

carro e bicicleta. Já era o reflexo da popularização das motocicletas nos interiores do Brasil, com veículos vendidos a prestações e com um custo menor no combustível. Em 1950, o sanfoneiro Luiz Gonzaga cantava que no sertão de Canindé: “Artomove lá nem se sabe, se é home ou se é muié. Quem é rico anda em burrico, quem é pobre anda a pé”<sup>60</sup>. Pouco mais de meio século depois, em 2004 quando gravavam essa conversa, o pobre e o rico andavam de moto, outros de carro, mas, sobretudo sob duas rodas, como Rosa fazia e ainda faz. Mudanças do sertão que o filme também registra na fala de Vigário.

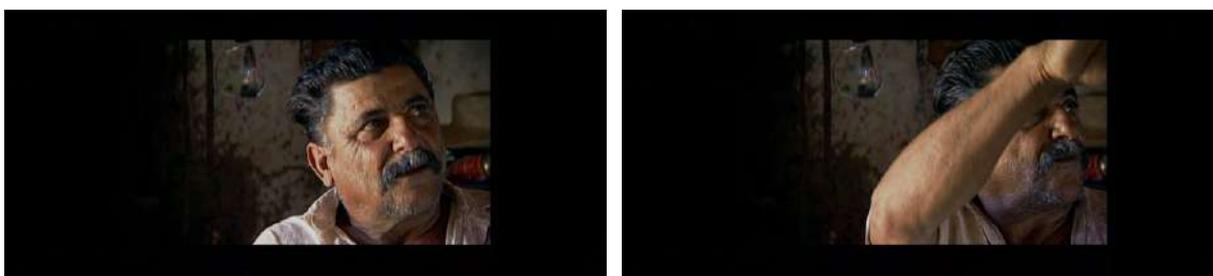


Figura 93: Díptico de Vigário.

Vigário: Nunca tive raiva.

Coutinho: Nunca teve?

Vigário: Não sei o que é raiva. Tem gente que tem raiva, tem num sei o quê, eu num sei que é raiva não.

Coutinho: Num fica lamentando o passado?

Vigário: Não... Nem me *mardiso*. Porque tinha um velho ali... O pai dessa veinha, ele dizia que aonde tava o bem tava o mal. Diz que os dois anda junto. Quando o *caba* tivesse no mal, o bem tava perto. Ele tinha esse dizer. Era Manuel Vicente. É, aí ele... Eu *acredito* que é, né? Diz que os dois anda junto.

Coutinho: Tem santo em casa ou não?

Vigário: Tem. Tem um santo ali, tem uns ali pra dentro. E porque uns a traça comeu.

Coutinho: Mas o senhor não faz devoção pra São Francisco, assim não?

Vigário: Não. Eu nunca teve devoção com nenhum não. Eu creio em *tudim*, né? Agora, que nem diz padre Lévi, “só vale o da terra se o Deus o do céu quiser” né? Zeca Amador, acho que o senhor passou lá, ele conta um caso que um cabra vinha caindo de um pé de pau e fez uma promessa pro São Francisco que no caminho topou um São Francisco, aí disse: “é São Francisco das Chaga ou São Francisco de Assis?” Aí o *caba* disse: “É São Francisco das *Chaga!*” Oh! O que falou com ele foi São Francisco de Assis. Aí deixou ele passar. Ele caiu e morreu da queda.

No meio da conversa, Coutinho pergunta se Vigário tem imagens de santos em casa. Eis o fora de campo mais uma vez. Olhou para fora do quadro onde deviam estar os santos carcomidos pelas traças. Em hora nenhuma a câmera desvia a atenção para onde elas estavam. O motivo? De acordo com Mattos, no “processo de contínua depuração adotado desde *Santo forte*, Coutinho foi excluindo de sua gramática uma série de recursos tradicionais, como a trilha musical extradiegética (adicionada na pós-produção), a dissociação entre som e

<sup>60</sup> Trecho da canção *Estrada de Canindé*, composição de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, em 1950.

imagem, os planos ilustrativos ou de cobertura, a inserção de materiais de arquivo” (2019, p. 213). Isso resultava no que o autor chama de “presente absoluto” ou voltando ao conceito de Lins (2002), da “arte do presente”. Se houvesse alguma coisa para ser mostrada, precisava, necessariamente, estar diante da câmera para fazer parte da cena. Nesse sentido, quando Vigário olha para fora, descreve o que vê e ainda aponta. Estaríamos, como diria Deleuze (2018b), dentro de um jogo de relações puramente pensadas, forjando uma imagem mental daqueles santos em nossas imaginações.



Figura 94: Mosaico de Antônia e Vigário. Ela, enfim, vai até onde estavam conversando.

Coutinho: E ela num pode vim já falar também ou não?  
 Vigário: Pode! Oh tonha!  
 Antonia: Oi?  
 Vigário: O senhor quer falar com você.  
 Coutinho: Vê se ela pode sentar aqui do lado (...)  
 Mas ela tá se tratando heim!  
 Vigário: Não... Ela... Sei não. Vai mandar fazer o aprontamento ainda.  
 Antonia: Pera inda! Eu saio já!  
 Vigário: Não. É pra hoje não.  
 Antonia: É pra amanhã! É pra amanhã. Tenha paciência que eu saio.  
 Antonia: Queria que eu saísse, eu já saí.  
 Coutinho: Olha, Dona Antônia, pode passar por ali.  
 Vigário: Venha por ali! Mas quase num vem.  
 Coutinho: Senta aqui do lado dele. (...) Agora conta pra nós. A senhora tava ali há 10 minutos, daí a gente falou a senhora... Hã? Trocou o vestido também?  
 Vigário: Ele tá falando com você, rapaz!  
 Antonia: O que?  
 Vigário: Pronto.  
 Antonia: Eu vim a passeio aqui com uma cunhada minha e aqui fiquei.  
 Coutinho: De que jeito?  
 Antonia: Fiquei mais ele.  
 Coutinho: Ficou mais ele?  
 Antonia: Ontem *interou* quanto mês ontem? Foi quanto? No dia primeiro?  
 Vigário: Você chegou aqui no dia primeiro de *mai*.

Até aquele exato momento da conversa, apenas Coutinho e Vigário estavam presentes. Pelo diálogo que tiveram, nota-se a ausência de Antônia provavelmente pelo mesmo motivo que ela foi trocar de roupa quando Rosa e eu fomos vê-la em 2022. Suponho que quando a equipe chegou, ela devia estar varrendo em algum lugar próximo e ao perceber que tinham visitas diferentes, correu até o quarto para se arrumar. O diretor até cita que ela estava por ali “há 10 minutos”. Ou seja, lembrando Comolli: Não há quem não saiba o que é uma câmera no mundo de hoje. Em um curto período de tempo, acredito que a ação de Antônia expresse a sua consciência “de que poderia haver uma imagem de si a ser produzida, a mostrar, a oferecer ou a esconder, afinal, a colocar em cena” (2008, p. 53). É o que o autor chama de preocupação moderna: a nossa preocupação com a imagem. Fato é que Antônia ao perceber a iminência de sua imagem ser “capturada”, ela foge. Comolli ainda diria que “fugir da tomada já é, antes de tudo, saber um pouco sobre ela” (Ibidem). Para só depois ela ressurgir com uma roupa que julgasse apresentável, uma versão melhorada de si. Antônia estava adequando a sua *auto-mise-en-scène* ao momento da filmagem e ao mesmo tempo brincando com o tempo quando diz: “É pra amanhã! É pra amanhã. Tenha paciência que eu saio”. A montagem fez o corte, mas sabemos que Coutinho precisou esperar que ela terminasse de se aprumar para ir até ele. Vou além, o que ela diz não é destinado apenas para Vigário que a apressava, mas também para o próprio filme e, por consequência, para o diretor. Como se dissesse: “Se quiser que eu apareça, vai ter que esperar, meu filho”. Há uma passagem de um texto do cineasta alemão Harun Farocki que diz o seguinte e que talvez caiba para Coutinho também: “Na noite depois de uma filmagem de documentário, eu normalmente sinto um prazer especial. Ter filmado uma boa cena prova que fomos capazes de prever quando e onde um evento particular aconteceria. Neste sentido, somos mais similares ao caçador do que ao artesão que constrói algo. Não fazemos fotos; nós as tiramos”<sup>61</sup>. Uma analogia que parece estar afinada com a postura de esperar pacientemente ou nem tanto para poder abordar a personagem.

Uma situação semelhante acontece quando Coutinho vai se despedir do casal no final do filme. Desta vez, é Vigário quem não está disponível quando a equipe chegou e foi Antônia quem os recebeu na porta de casa, do lado de fora enquanto limpava os pés. Pega desprevenida pelo documentário que já chegava filmando, ela, pela segunda vez, sai de cena e vai se trocar para poder falar com as visitas. Mudando um pouco os ares, quem tomou a direção da conversa foi Rosa, cabendo a Coutinho apenas pequenas interjeições. Seguem:

---

<sup>61</sup> Trecho do texto *Sobre o documentário*, presente no catálogo da mostra *Harun Farocki - o trabalho com as imagens*, realizada em Fortaleza/CE, no ano de 2017. Não há ficha catalográfica. Disponível em: <[https://www.virginiapinho.com/files/ugd/c4dfeb\\_9b9e77296fc04bb3b61adb7641c5e6a3.pdf](https://www.virginiapinho.com/files/ugd/c4dfeb_9b9e77296fc04bb3b61adb7641c5e6a3.pdf)>. Acesso em: 28 jan. 2023.



Figura 95: Mosaico com cenas de Antônia, Rosa e Coutinho na despedida do filme.

Antônia: Oi!  
 Coutinho: Como é que vai?  
 Antônia: Tô bem.  
 Rosa: Ahhh...Tá *ariando* os pés?  
 Antônia: É.  
 Rosa: É? Tudo bom?  
 Antônia: Tudo bom.  
 Coutinho: Tudo bem?  
 Rosa: Cadê Vigário?  
 Antônia: Foi lá no serrote olhar o gado.  
 Coutinho: Ihhh!  
 Rosa: Foi? Tá longe!  
 Coutinho: A gente podia esperar ele chegar, né?  
 Antônia: Ah espere.  
 Coutinho: Antes de sair o sol, ele vem?  
 Rosa: Será que antes do sol se for ele vem, Toinha?  
 Coutinho: Toinha?  
 Antônia: Ele chega já, já. Ele foi, mas já faz tempo que ele foi.



Figura 96: Mosaico de Antônia em sua despedida do filme.

Rosa: Opa foi se arrumar! A senhora gosta de se arrumar, num gosta?  
 Antônia: Eu gosto.  
 Rosa: Gosta? E Vigário, foi olhar o quê, o gado?  
 Antônia: O gado lá no serrote, ele tá bem *peretim* de chegar, faz tempo que ele foi.  
 Tá bem pertinho de chegar.  
 Rosa: Ele foi só?  
 Antônia: Foi só.  
 Rosa: Ele agora tá bem, né?  
 Antônia: Tá. Graças a Deus, é um amor.  
 Rosa: É?  
 Antônia: É.  
 Rosa: E quando ele tá meio agitado, como é que é?  
 Antônia: Nam, eu num brigo com ele não.  
 Rosa: Ele sai e num tem hora pra chegar, né?  
 Antônia: Nam!  
 Coutinho: Hein?  
 Antônia: Eu anoiteço e amanheço aqui sozinha. E ele no mundo. E eu num tenho medo de tá aqui só não. Ele ontem foi *pa* rua, chegou *mei* queimado, mas aí, deitou e saiu. Eu chamei ele pra dentro, botei o que comer e ele comeu e foi se deitar.  
 Rosa: Mas chega calmo, tranquilo, num diz nada não?  
 Antônia: Não diz nada com eu, num maltrata eu num maltrata nada.  
 Rosa: Mas a senhora também não se irrita não?  
 Antônia: Eu não. Eu não. Eu já sabia que ele bebia. No dia que eu me apaixonei por ele. Ele tava bêbado. Aí pronto!

Como podemos observar nos diálogos, Coutinho até tentou puxar assunto, mas Antônia desconversava e o deixava no vácuo praticamente. Só respondia com atenção quando era Rosa quem falava com ela. Talvez pelos costumes patriarcais, sua criação e/ou timidez por falar com outro homem diretamente que não o seu companheiro. Lembremos da primeira vez que foram lá, enquanto o diretor lhe dirigia a palavra, ela só respondia quando Vigário disse “Ele tá falando com você, rapaz!”. Até ali ela só olhava para o lado e não para Coutinho,

como se pedisse “autorização” para falar? Talvez, não sabemos, mas passa essa impressão. Imagino que a mudança do gênero de quem fazia as perguntas tenha sido mais do que necessária. Já na despedida, Rosa tecia comentários específicos sobre a relação conjugal e Antônia respondia que estava tudo bem, apesar de nos contar que Vigário deveria ser alcoólatra e lhe deixava muito tempo sozinha quando resolvia sair. É notável a influência da presença de Rosa nas mediações, e neste caso, ganhou um peso a mais. Sem ela não haveria esse momento, nem o momento anterior a esse, nem o antes, nem o depois.



Figura 97: Díptico de *Theodorico, o imperador do sertão* (1978), do Globo Repórter.

Toda essa situação com Antônia me faz lembrar desta passagem de *Theodorico, o imperador do sertão*. Nela, vemos o próprio Theodorico questionando uma família que trabalhava e morava nas terras da sua propriedade:

Theodorico: Há quantos anos você mora aqui?  
 Teresa: Vai fazer 29 anos.  
 Theodorico: 29 anos! Tá arrependido?  
 Francisco: Não senhor.  
 Theodorico: Por que você não vai embora daqui e num procura um lugar melhor?  
 Teresa: Eu acabei de dizer há poucos minutos... Sai daqui só quando for pro cemitério. Se ele mandar eu ir embora, eu sempre volto né? Do que adianta sair? Portanto tenho que morrer aqui mesmo.

Guardadas as devidas diferenças entre cada contexto, o que eu gostaria de suscitar nessa comparação é que Antônia não falaria da sua real situação como mulher a estranhos, quem sabe Rosa soubesse de alguma coisa e por isso fez algumas perguntas nesse sentido, mas sem jamais ir direto a algum assunto muito espinhoso, no máximo quando pergunta “E quando ele tá meio agitado, como é que é?”. Antônia, não vai longe na resposta “Nam, eu num brigo com ele não”. Colocando a si mesma como o sujeito da ação. Sobre Antônia, Comolli poderia ter dito: “De fato, as pessoas filmadas se encontram em situação de gerir o conteúdo de suas intervenções, de se colocar em cena. (...) E elas não são idiotas: sabem muito bem como fazê-lo. (...) Produzem a si mesmas - produzir-se, é isso” (2008, p. 56).



Figura 98: Mosaico da cerca da casa da família Amador.

*Comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada. Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens.*

**Walter Benjamin**

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

### *A história continua*



Figura 99: Cartela com o título do filme.

*Esse absurdo [filmar pessoas falando] é o que me mantém vivo, entende? Bom, tem sempre o perigo de dizer assim “se não filmar eu morro” e tal. Para mim, não é assim. Posso dizer o contrário: “minha vida é tão pobre que eu tenho que filmar”. É um meio de estar vivo. O resto não tem a menor importância, prêmio e tudo mais. É um meio de estar vivo.*

**Eduardo Coutinho**

O passeio enfim termina. Voltamos, Rosa e eu, de moto à casa de Dona Maria e Seu Geraldo. Tomamos café, conversamos mais um pouco e nos despedimos. Acho que senti o mesmo que Mariquinha ou coisa parecida ao se despedir de Coutinho. À noite, já perto de ir embora de São João do Rio do Peixe, Rosa me mostrou um álbum de fotos da época das filmagens e alguns recortes de jornais sobre a estréia do filme. Na capa do álbum, num pedaço de papel, estava escrito *O FIM E O PRINCÍPIO*. Simbólico dizer isso nas conclusões finais porque acredito que o cinema de Eduardo Coutinho e tudo nesta vida são eternos fins e princípios de alguma coisa. Veremos que é possível listar alguns deles a partir do filme.



Figura 100: Mosaico de fotos com a família Batista em Araçás e o álbum de fotos que Rosa guardou.

Com tudo o que foi discutido sobre o valor dos narradores tradicionais, seus conselhos sob a forma de causos e fábulas, o filme parece tomar a forma de um grande “almanaque” de histórias compiladas, parecido com aquele que Leocádio carregava consigo. Concordo com Valentinetti, Coutinho era mesmo um “narrador de narrações”, organizava conversas em seus filmes e quem os assiste acessa esse fluxo de experiências e terá a oportunidade de continuar a história, diria Gagnebin ao comentar Benjamin. Quando os narradores contam suas histórias e dão conselhos o fazem sob forma de sugestão sobre a continuação daquelas histórias. “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” (GAGNEBIN, 1985, p. 11). Dos jovens que encontrei em Araçás em junho de 2022, nem todos tinham assistido *O fim e o princípio*, ao que parece o DVD do filme foi emprestado tantas vezes que já não tinha mais condições de ser lido num aparelho de vídeo. Fiquei de um dia voltar para fazermos uma sessão, gostaria de saber a reação de quem não conheceu

Mariquinha, Leocádio, Chico Moisés, Maria Borges, Vermelha, Zeca e Lica Amador, Zé de Sousa, Neném Grande, Nato, Dôra, Assis... Talvez escutem histórias dos mais velhos e o filme, nesse sentido, opere lado a lado nessa transmissão com potencial para gerar novas histórias. Uma prima minha da Paraíba disse que assistiu ao filme na universidade, ou seja, o filme circula entre uma nova geração de narradores um tanto quanto diferentes dos tradicionais. Rosa é a prova de que a tradição e o moderno estão aí em constante contato, impuros e pungentes. Um filme que a cada novo encontro continua a exalar o frescor daquelas conversas: o frasco é aberto e podemos até sentir o cheiro de fumo e lenha queimada de dentro das casas. Totalmente sinestésico. Coutinho fez a sua aposta pela surpresa do real e fez um dos filmes mais impressionantes e arriscados de toda a sua filmografia. Tentou colocar ali em cheque, mesmo que não totalmente, o seu método da “prisão” para encontrar as condições adequadas para um filme livre, onde ele se lançaria sertão adentro como nos “velhos tempos” em busca apenas de um recorte espacial e bons narradores para falar da vida.

Gostaria de finalizar esta dissertação com uma reflexão sobre a última sequência de *O fim e o princípio*. Nela retomamos a discussão sobre a cena do almoço em família iniciada no capítulo passado. Após Dona Maria servir a mesa para os homens, houve um corte na montagem e então a vemos em outro plano já sentada sendo servida por uma jovem mulher da família Batista. Rosa está na cabeceira da mesa provando da sobremesa. A título de curiosidade, o que elas estão comendo é um doce chamado “espécie”, feito à base de gergelim, rapadura e especiarias. Mas a comilança não dura muito tempo, o que se passa a seguir é um vazio pós almoço. A última a entrar e sair de cena será Dona Maria para tirar os últimos pratos sujos da mesa. Depois disso, ficamos com um vazio solene parecido com o da sequência final de *Santo forte*.



Figura 101: Cena de Dona Maria, Rosa e família comem a sobremesa após o almoço em família.

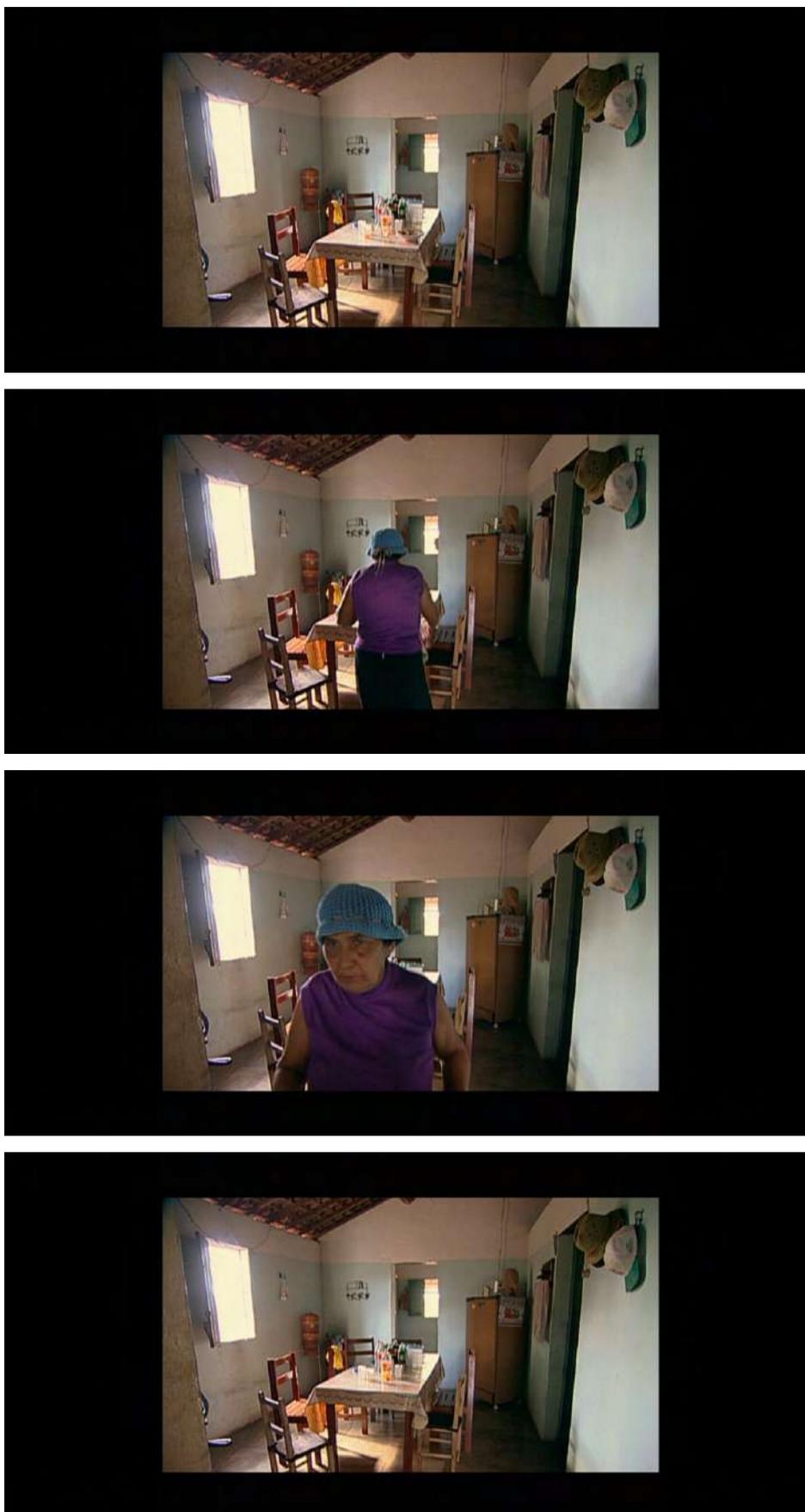


Figura 102: Mosaico com frames da última sequência pós almoço.

Esta cena nada tem de natural, sabemos. A mãe de Rosa chega a olhar para a câmera quando passa pelo umbral da porta da cozinha. Antes disso, da sala de estar que não vemos por completo, na parte ao fundo da imagem, é possível perceber sombras projetadas na parede do lado esquerdo. Tinha gente por ali, mas ninguém se atrevia ir adiante e se materializar em frente à câmera, não fosse por uma olhadela de alguém que pôs a cabeça na entrada da porta da sala. Dura menos de 1 segundo, mas dá para notar a infiltração. Enfim, Dona Maria saiu do quadro e apenas a mesa, as cadeiras, a geladeira zunindo e o gatinho de estimação da família restam em cena. Não podemos desconsiderar a significância de terminarmos o filme assim, em uma suposta copa desabitada e silenciosa. Rodrigues (2011) comenta sobre esse sentimento de vazio e finitude, em parte porque acredita refletir a ideia de um mundo em vias de desaparecimento ao que o diretor se referia, por outro lado, acredita que Coutinho já estava sinalizando para a ruptura do seu estilo e acenando para sua última troca de pele como documentarista. Este filme, vamos lembrar, é o derradeiro longa-metragem de uma fase da obra de sua obra na qual havia uma locação “real”. Dali para frente, iniciava-se uma nova fase com títulos como *Jogo de Cena* (2007), *Moscou* (2009), *Um dia na vida* (2010), *As canções* (2011) e o póstumo *Últimas conversas* (2015). Sem esquecer da gravação dos extras do DVD de *Cabra marcado para morrer* (1964-84): *A família de Elizabeth Teixeira* (2014) e *Sobreviventes de Galileia* (2014). Diante disso, refletir sobre a obra de Eduardo Coutinho através do reencontro com o Nordeste em *O fim e o princípio* se mostrou como uma despedida não somente de algumas lembranças de vida como também simbolizava a troca de chaves de sua prisão metodológica. Ele foi até a Paraíba porque estava cansado de fazer pesquisas prévias e ao voltar de lá levou consigo, talvez, o ápice do que poderia conseguir com as regras que seguia. Faço coro ao que o Rodrigues (2011) diz, a cena da sala vazia no plano final era um sinal de um impasse estético, uma grande interrogação sobre o que o futuro reservava a ele e seu meio de viver: o cinema. O que ele faria em *Jogo de Cena* (2007), mudaria as suas regras do jogo e ele, com seus mais de 70 anos de idade, encontraria forças para continuar o que lhe sustentava neste mundo. O filme inicia, lembremos, com uma travessia pela estrada, uma paisagem árida, sem sujeitos, mas ainda sim em movimento, um caminho aberto; enquanto que no final temos um movimento de pausa. O que fazemos após o almoço no interior? Tiramos um cochilo se possível, uma *siesta* de meia hora, 1 hora, deitados numa rede ou estirados no chão junto a uma almofada. Dona Maria me contou que Coutinho gostava de dormir na rede estendida no alpendre. Um vento seco e uma certa paz deviam embalar o seu sono. "Quem é que está roncando tanto?", ela lembra de dizer isso e Coutinho dá um pulo da rede e acorda embaraçado. Talvez ele precisasse dessa pausa para recomeçar

tudo de novo. Deleuze (2002) dizia que o vazio é o entre tempo dos acontecimentos, onde tudo e nada acontecem, e no caso do cinema de Coutinho, *O fim e o princípio* poderia ser bem esse entre tempo entre uma fase e outra de sua vida e carreira.

Uma vida está em toda parte, em todos os momentos que este ou aquele sujeito vivo atravessa e que esses objetos vividos medem: vida imanente que transporta os acontecimentos ou singularidades que não fazem mais do que se atualizar nos sujeitos e nos objetos. Essa vida indefinida não tem, ela própria, momentos, por mais próximos que estejam uns dos outros, mas apenas entre-tempos, entre-momentos. Ela não sobrevém nem sucede, mas apresenta a imensidão do tempo vazio no qual vemos o acontecimento ainda por vir e já ocorrido, no absoluto de uma consciência imediata (DELEUZE, 2002, p. 14).

Todavia, há uma terceira leitura possível. Coutinho dizia que tomava a postura de se esvaziar por dentro para ser preenchido com as histórias. Ao filmar também a sala vazia após momentos de fartura e comunhão em família, talvez ele estivesse falando ao mesmo tempo da crise do cinema e da sua vida pessoal. “Eu só filmo o outro para resolver um mal-estar comigo mesmo. Um dos filhos da Elizabeth, apesar de todos os problemas, falou uma coisa sobre mim: ‘o cara está é procurando uma família’. E talvez seja verdade” (COUTINHO apud BRAGANÇA, 2008, p. 79). Jamais saberemos se foi ou não consciente de sua parte, mas é possível interpretar assim também. Não há uma única resposta certa, muitas são possíveis e há beleza e tristeza em todas elas. Ele dizia a José Carlos Avellar (2000) que lamentava muito que esses momentos de vazio não durassem tanto porque são neles que encontramos o essencial para o cinema.

Em *Santo forte*, o filme termina com as crianças dormindo, em *O fim e o princípio*, terminamos de barriga cheia, olhos pesados e alegres pelo reencontro de Coutinho onde tudo começou. Um encontro que o marcou por mais de 50 anos, nas conversas com as personagens, nos lugares pelos quais ele passou, desde Sapé, São Rafael, Engenho Galiléia em Vitória de Santo Antão, Ouricuri, Serra Talhada, Várzea Alegre, sítio Araçás em São João do Rio do Peixe e tantos outros rincões, sobretudo, na Paraíba, Ceará, Rio Grande do Norte e Pernambuco. Deixando, assim, um legado para o cinema brasileiro como um todo na sua forma de ouvir histórias e de contá-las. O próprio título do filme talvez nos deixe uma pista enigmática. O fim e o princípio de um ciclo na carreira de um cineasta, o fim e o princípio de uma situação política, social e econômica no país naquele momento histórico, o fim e o princípio de uma tradição do que se entende por Nordeste. O elo disso, talvez, esteja encarnado na própria Rosa que nos acompanhou no filme e no percurso destas páginas.



Figura 103: Mosaico da despedida de Assis.

(...)

Assis: Desejo uma felicidade pra vocês grande aí. Deixa *sodade* a gente!  
Deixa *sodade*! *Sodade*...

Coutinho: Nós também.

Assis: Mas a gente num pode... O quê que há de fazer?

Coutinho: Daqui um ano, heim!

Assis: Se Jesus quiser! Venham pegar um *aimoço* aqui em casa, na barraca do *vêi*.

Coutinho: Pode ficar à vontade.

Assis: Se Jesus quiser! Felicidade grande, meu povo! Felicidade pra vocês. Grande, grande, grande! Uma grande felicidade!

Entre cada casa trancada que eu via ou terreno onde já não havia mais tijolos de pé, ecoava um réquiem para os que já se foram deste mundo e deixam *sodade*.

## BIBLIOGRAFIA

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. A invenção do Nordeste e outras artes. São Paulo: Cortez, 2011.
- ALTMANN, Eliska. Memórias de um Cabra Marcado pelo Cinema: representações de um Brasil rural. *Campos - Revista de Antropologia*, [S.l.], p. 87-105, dec. 2004. ISSN 2317-6830. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/campos/article/view/1622>>. Acesso em: 21 jan. 2023.
- ANDRADE, Mário de. O turista aprendiz. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes, colaborador. Brasília: Iphan, 2015.
- ARAÚJO, Mateus. Eduardo Coutinho, Pierre Perrault e as prosódias do mundo. In: OHATA, Milton (org.). Eduardo Coutinho. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 432-449.
- AUMONT, Jacques. O olho interminável: cinema e pintura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- AVELLAR, José Carlos. A palavra que provoca a imagem e o vazio no quintal - entrevista com Eduardo Coutinho. *Revista Cinemais*. Rio de Janeiro, n. 22, p. 31-71, 2000.
- BACHELARD, Gaston. A psicanálise do fogo. São Paulo: Martins Fontes, 3. ed. 2008.
- BALTAR, Mariana. Todos os nordestes; apagamentos e permanências do imaginário no documentário contemporâneo. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação), Universidade Federal Fluminense. Niterói, p. 124, 2003.
- \_\_\_\_\_. Realidade lacrimosa: o melodramático no documentário brasileiro contemporâneo. Niterói: Eduff, 2019.
- BANDEIRA, Lourdes Maria; et al. (Org.). Eu marcharei na tua luta – A vida de Elizabeth Teixeira. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 1997.
- BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas. Volume 1: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. Origem do drama barroco alemão. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- \_\_\_\_\_. O anjo da história. 2. ed.; 5. reimpr. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.
- BERG, Jordana; LINS, Consuelo; NADER, Carlos. Eliska Altmann, Tatiana Bacal (org.). Últimas conversas. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.
- BERNARDET, Jean-Claude. Cineastas e imagens do povo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BOURDIEU, Pierre (coord.) A Miséria do mundo. 17. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- BRAGANÇA, Felipe (org.). Encontros - Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Azougue. 2009.

COMOLLI, Jean-Louis. Ver e Poder, A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_. O desvio pelo direto. In: forumdoc.bh.2010: 14º Festival do filme documentário e etnográfico – fórum de antropologia, cinema e vídeo. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2010, p. 294-317.

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

DELEUZE, Gilles. Cinema 2: A imagem-tempo. São Paulo: Editora 34, 2018.

\_\_\_\_\_. Cinema 1: A imagem-movimento. São Paulo: Editora 34, 2018b.

\_\_\_\_\_. A Imanência: uma vida. Educação & Realidade, 27(2): 10-18, 2002.

Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/31079>>.

Acesso em: 28 de jan. 2023.

FROCHTENGARTEN, Fernando. A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho. Psicologia USP, 20(1): 125-138, 2009. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-65642009000100008>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. História e narração em Walter Benjamin. 2. ed.; 4. reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GALANO, Ana Maria. A caminho do Nordeste de Cabra Marcado para Morrer: entrevista com Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Cadernos de Antropologia e Imagem, 11(2): 91-108, 2000.

HAMBURGER, Esther. Eduardo Coutinho e a TV. In: OHATA, Milton (org.). Eduardo Coutinho. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 414-431.

LIMA, Diego Baraldi de. O cineasta na casa do outro: cenas de hospitalidade no documentário brasileiro recente. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, p. 214, 2014.

LIMA JÚNIOR, Walter. O cinema cúmplice da vida de Eduardo Coutinho. Revista Filme Cultura, Rio de Janeiro, n. 44, p. 32-33, abr./ago. 1984.

LIMA, Nísia Trindade. Um sertão chamado Brasil. São Paulo: Hucitec, 2013.

LINS, Consuelo. O documentário de Eduardo Coutinho - televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2004.

\_\_\_\_\_. O cinema de Eduardo Coutinho: entre o personagem fabulador e o espectador-montador. In: OHATA, Milton (org.). Eduardo Coutinho. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 375-388.

\_\_\_\_\_. Eduardo Coutinho: uma arte do presente. In: ANAIS DO 11º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2002, Rio de Janeiro. Campinas: Galoá, 2002. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2002/trabalhos/eduardo-coutinho-uma-arte-do-presente>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

\_\_\_\_\_. Eduardo Coutinho, linguista selvagem do documentário brasileiro. Galaxia (São Paulo), n. 31, p. 41-53, abr. 2016. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016123816>>. Acesso em: 28 jan. 2023.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. Filmar o real: sobre documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2008.

\_\_\_\_\_. O Fim e o Princípio: Entre o mundo e a cena. Novos estudos – CEBRAP, v. 99, jul. 2014.

MAGER, Juliana Muylaert. Jogo de Cena: história, memória e testemunho no documentário de Eduardo Coutinho. São Paulo: Alameda, 2020.

MARINHO, José. Dos homens e das pedras: o ciclo do cinema documentário paraibano (1959-1979). Niterói: EdUFF, 1998.

\_\_\_\_\_. Exercícios para Cabra marcado para morrer. In: OHATA, Milton (org.). Eduardo Coutinho. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 182-211.

\_\_\_\_\_. Luzes do sertão, luzes da cidade. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

MATTOS, Carlos Alberto. Sete faces de Eduardo Coutinho. São Paulo: Boitempo: Itaú Cultural : Instituto Moreira Salles, 2019.

\_\_\_\_\_. Eduardo Coutinho / O primeiro cabra: roteiro original acompanhado de breve estudo de um filme interrompido. São Paulo: IMS, 2022.

MEDEIROS, Kamilla. Road movie acadêmico: trilhando os passos de Eduardo Coutinho no sertão paraibano. Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual / Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual - Socine. Vol. 11, no. 1(jan./jun. 2022) – Florianópolis: SOCINE, 2022. Disponível em: <<https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/870>>. Acesso em: outubro de 2022.

\_\_\_\_\_. Cláudia Mesquita, Jacques Cheuiche e Carlos Alberto Mattos em debate sobre o filme “O fim e o princípio” (2005), de Eduardo Coutinho. Doc On-line – Revista Digital de Cinema Documentário, n.32 (set. 2022). Disponível em: <<http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/1200>>. Acesso em: janeiro de 2023.

MESQUITA, Cláudia. Fé na Lucidez. Sinopse (São Paulo), 1(3), 20-29, 1999. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.1807-8907.v1i3p20-29>>. Acesso em: 21 jan. 2023.

- MESQUITA, Cláudia; SARAIVA, Leandro. O cinema de Eduardo Coutinho: notas sobre método e variações. In: OHATA, Milton (org.). Eduardo Coutinho. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 388-399.
- OLIVEIRA, Eva Aparecida de. O fim e o princípio ou o fim traz o recomeço: a estética do tempo no filme de Eduardo Coutinho. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, p. 248, 2015.
- RAMIA, María Campaña. “Não quero saber como o mundo é, mas como está”. In: OHATA, Milton (org.). Eduardo Coutinho. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 306-322.
- RANCIÈRE, Jacques. O destino das imagens. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- ROCHA, Ayala A. Elizabeth Teixeira: Mulher da Terra. 2 ed. João Pessoa: CCTA, 2016.
- RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino. Coutinho, leitor de Benjamin. In: Devires - cinema e humanidades (Belo Horizonte), v.8 (2), p. 121-137, 2011.
- SANTOS, Rodolfo & SIMONARD, Pedro. As conversas de Eduardo Coutinho: análise do método de entrevista em sua obra documental. Interfaces Científicas - Humanas E Sociais, 3(2), 31–46, 2015. Disponível em: <<https://doi.org/10.17564/2316-3801.2015v3n2p31-46>>. Acesso em: 28 jan. 2023.
- SOUTO, Mariana. Constelações filmicas: um método comparatista no cinema. Galaxia (São Paulo, Online), n. 45, p. 153–165, set-dez, 2020.
- TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. O rural no cinema brasileiro. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- VALENTINETTI, Claudio M. O cinema segundo Eduardo Coutinho. Brasília: M. Farani Editora, 2003.
- VIANY, Alex. O processo do cinema novo. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- \_\_\_\_\_. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. Comunicação & Informação, Goiânia, Goiás, v. 7, n. 2, p. 180–187, 2004.
- ZANELLI, Mirian Luciana Guimarães. Memória e historiografia no documentário: o fim e o princípio de Eduardo Coutinho. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista. Marília, p. 105, 2014.

**ANEXO A****Lista de personagens de *O fim e o princípio* (2005)**

Rosilene Batista de Sousa (Rosa), mediadora

Antônia Basília da Conceição

Brasilissa Amador (Lice)

Francisca Batista de Sousa

Francisca Geralda de Abreu (Vermelha)

Francisco Alves Batista (Chico Moisés)

Francisco Batista de Assis (Assis)

Francisco das Chagas Dantas

Geraldo Raimundo do Nascimento (Vigário)

Geraldo Timóteo

José Amador Ribeiro Dias (Zequinha Amador)

José Antônio de Souza (Zé de Souza)

José Batista de Sousa

José Nunes do Nascimento (Zeca)

José Rodrigues Sobrinho

Josefa de Sousa Maria (Zefinha)

Josefa Sousa de Abreu Oliveira

Leocádio Avelino do Nascimento

Luzia Batista de Sousa

Maria Ambrosina Dantas (Mariquinha)

Maria Batista de Sousa

Maria das Dores Batista (Dôra)

Maria do Socorro de Santana (Neném Grande)

Maria Joana de Lima (Maria Borges)

Maria Tavares Dias (Lica)

Raimundo Alexandre Batista (Nato)

Rita Maria do Nascimento

Roza Lacerda da Silva

**ANEXO B****Fotos dos bastidores (por Cristiana Grumbach e Raquel Zangrandi)**

Gravações de *O fim e o princípio* entre junho e agosto de 2004.

Araçás, São João do Rio do Peixe, Paraíba, Brasil.

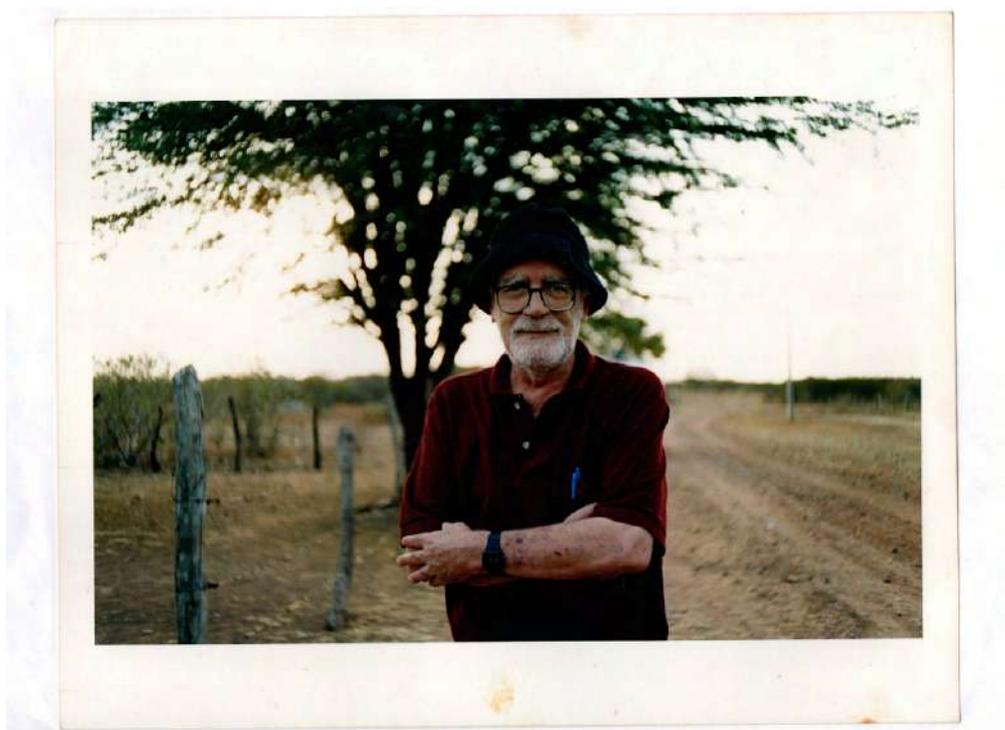












*O fim e o princípio:  
o reencontro de Eduardo Coutinho com o Nordeste*

**ANEXO C****Filmografia completa de Eduardo Coutinho (MATTOS, 2019, p. 342).**

Le Téléphone (1959)  
La Maison du Brésil (1959)  
Saint-Barthélemy (1960, inacabado)  
O pacto (1966, episódio do longa ABC do amor)  
O homem que comprou o mundo (1968)  
Faustão (1970)  
Seis dias de Ouricuri (Globo Repórter, 1976)  
Superstição (Globo Repórter, 1976)  
O pistoleiro de Serra Talhada (Globo Repórter, 1977)  
Theodorico, o imperador do sertão (Globo Repórter, 1978)  
Exu, uma tragédia sertaneja (Globo Repórter, 1979)  
O menino de Brodósqui (Globo Repórter, 1980)  
Cabra marcado para morrer (1964-1984)  
Tietê – um rio que pede socorro (1986)  
Santa Marta – duas semanas no morro (1987)  
Volta Redonda – memorial da greve (1989, codireção de Sérgio Goldenberg)  
O jogo da dívida: quem deve a quem? (1989)  
O fio da memória (1988-1991)  
A lei e a vida (1992)  
Boca de lixo (1992)  
Os romeiros do Padre Cícero (1994)  
Seis histórias (1995)  
A casa de Darcy (1995, codireção de Theresa Jessouroun)  
Mulheres no front (1996)  
A casa da cidadania (1997)  
Semente da cidadania (1997)  
Dá pra segurar! (1997)  
Um lugar para se viver (1999)  
Santo forte (1999)  
Babilônia 2000 (2000)

Porrada! (2000)

Edifício Master (2002)

Peões (2004)

O fim e o princípio (2005)

Jogo de cena (2007)

Moscou (2009)

Um dia na vida (2010)

As canções (2011)

A família de Elizabeth Teixeira (2014)

Sobreviventes de Galileia (2014)

Últimas conversas (2015, finalizado por João Moreira Salles e Jordana Berg)

\*