

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA  
MESTRADO EM FILOSOFIA – ESTÉTICA E FILOSOFIA DA ARTE

JOSUÉ DA SILVA BOCHI

**EDUARDO COUTINHO -  
SABER DA SINGULARIDADE**

Niterói

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA  
MESTRADO EM FILOSOFIA – ESTÉTICA E FILOSOFIA DA ARTE

JOSUÉ DA SILVA BOCHI

**EDUARDO COUTINHO -  
SABER DA SINGULARIDADE**

Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Programa de Pós-graduação em Filosofia  
da Universidade Federal Fluminense  
como requisito parcial para a obtenção  
do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Patrick Estellita Cavalcanti Pessoa

Niterói

2016

JOSUÉ DA SILVA BOCHI

EDUARDO COUTINHO – SABER DA SINGULARIDADE

Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Programa de Pós-graduação em Filosofia  
da Universidade Federal Fluminense  
como requisito parcial para a obtenção  
do título de Mestre em Filosofia.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Patrick Estellita Cavalcanti Pessoa  
Departamento de Filosofia (ICHF / UFF / Niterói)  
Orientador

---

Prof. Dr. Bernardo Barros Coelho de Oliveira  
Departamento de Filosofia (ICHF / UFF / Niterói)  
Arguidor

---

Prof. Dr. Daniel Pecego Vieira Caetano  
Departamento de Artes e Estudos Culturais (IHS / UFF / Rio das Ostras)  
Arguidor

---

Prof. Dr.  
Suplente

---

Prof. Dr.  
Suplente

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá**



## AGRADECIMENTOS

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFF.

À FAPERJ - Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, por ter financiado esta pesquisa.

Ao meu orientador, Patrick, por ter confiado na possibilidade de desenvolvimento do trabalho, mesmo eu tendo vindo de fora, de uma graduação em Cinema. Suas aulas foram fundamentais para a minha formação.

À Naiara Barroso e ao Vladimir Vieira, meus primeiros professores na Filosofia, por terem depositado confiança em mim num momento em que eu mesmo estava repleto de dúvidas.

Ao Bernardo e ao Daniel, por terem aceitado fazer parte da minha banca da defesa.

Aos colegas e amigos da Filosofia, especialmente a Carlos Arthur Resende Pereira, Naiara Barroso, Daniel Gilly, Bruno Jalles e Jessica Di Chiara. Todos me ajudaram a fazer do esforço de pesquisa um trabalho menos solitário, além de terem sido bons interlocutores para os mais aleatórios assuntos.

Ao Juarez, meu irmão e à Isabela, minha cunhada. Ambos foram muito especiais por terem sido ao mesmo tempo família e amigos, além de terem participado do trabalho.

Aos meus pais, Dalva e Valter, pelo amor e por terem me deixado apostar num caminho arriscado. Minha busca está constantemente acompanhada pela vontade de lhes trazer orgulho e felicidade.

À minha namorada, Dalila Aguiar, pelo amor, incentivo e compreensão em todos os momentos. A Dalila sempre soube me escutar, e acredito que com ela aprendi bastante sobre esta arte da conversa e da escuta que é o tema deste trabalho.

## RESUMO

A obra do documentarista brasileiro Eduardo Coutinho (1933-2014) é conhecida por privilegiar as histórias de pessoas comuns que conversam com o diretor em cena. A partir de *Santo forte* (1999), a economia radical de recursos formais chamou a atenção para a fragilidade da experiência de ver um sujeito que fala de si. Esta pesquisa parte da hipótese de que, mais do que meramente se propor a "dar voz ao outro", há no cinema de Coutinho um esforço de reconhecimento do sujeito em sua singularidade, com repercussões sobre as figuras da pessoa-personagem, do cineasta e do espectador.

A pesquisa é dividida em dois eixos. No primeiro, tento encontrar na experiência de *Cabra marcado para morrer* (1964-84) a origem da "disposição espiritual" que atravessa o cinema de Coutinho. O segundo eixo, que toma como referente a obra do cineasta como um todo, se organiza em torno de uma pergunta: *por que relatar a si mesmo?* Ao perguntar pelos limites da autonomia, da autenticidade e da unidade reflexiva do sujeito que faz um relato de si, a proposição é de que há uma falta de autotransparência que é fundamental para uma compreensão ética de si mesmo e do outro.

**Palavras-chave:** Eduardo Coutinho, documentário, reconhecimento, fabulação.

## ABSTRACT

The work of the Brazilian documentarian Eduardo Coutinho (1933-2014) is known for favoring the stories of ordinary people who talk to the director on the scene. Since *Santo forte / The mighty spirit* (1999), the radical economy of formal features drew attention to the fragility of the experience of seeing a person who speaks of himself. This research starts from the hypothesis that, rather than merely proposing to “give voice to the other”, there is in Coutinho work an effort of recognition of the subject in its uniqueness, with repercussions on the figures of the person-character, the filmmaker and the viewer.

The research is divided into two axes. At the first, I try to find in *Cabra marcado para morrer / Twenty years later* (1964-84) the origin of the "spiritual disposition" that runs through the film Coutinho. The second axis, which takes as a reference the work of the filmmaker as a whole, is organized around a question: *why give an account of yourself?* By asking for the limits of autonomy, authenticity and the reflective unity of the subject that gives an account of himself, the proposition is that there is a lack of self-transparency that is a key to an ethical understanding of yourself and of the other.

**Key words:** Eduardo Coutinho, documentary, recognition, fabulation.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	9
1 CABRA MARCADO PARA MORRER.....	18
1.1 apreciação livre do título “cabra marcado para morrer” .....	18
1.2 <i>Cabra-64</i> : o porta-voz e o povo universal .....	22
1.3 entre os dois <i>Cabras</i> : catástrofe, melancolia e luto.....	25
1.4 <i>Cabra-84</i> : memória e fragmento.....	34
1.5 contra um Cabra 3: notas sobre autoria .....	44
2 RELATAR A SI MESMO .....	47
2.1 Ainda a catástrofe .....	48
2.2 Modernidade e sofrimento social .....	53
2.3 “Ilusão biográfica” e ressentimento .....	57
2.4 Virada subjetiva e opacidade do sujeito .....	64
2.5 Repetição e elaboração da lembrança .....	74
2.6 Linguagem, silêncio e despossessão .....	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	88
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	93



## INTRODUÇÃO

Na virada do último século, o cineasta brasileiro Eduardo Coutinho (1933-2014) deu forma a um modelo de documentário que chamou em um momento de *filmes de conversa*<sup>1</sup>. A experiência de filmes como *Santo forte* (1999), *Babilônia 2000* (2000), *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004) e *O fim e o princípio* (2005) está concentrada nas conversações entre o cineasta e pessoas desconhecidas, que expõem ideias e sentimentos, assim como recontam para Coutinho e para nós suas vivências. Não é um espaço de exercício da opinião pública – sua investigação “não se atém a perguntar o que pensa o sujeito a respeito de certo tema de relevância para a discussão política”<sup>2</sup> – nem de autopromoção, como no caso dos *reality shows* – ainda que não se censurem as manifestações de exibicionismo. Grosso modo, cada cena de cada filme é uma conversa com uma pessoa, e cada pessoa, quanto mais a escutamos, e quanto mais ela escuta a si mesmo através da própria fala, revela uma dimensão de singularidade, um modo particular de pensamento e de presença que às vezes irrompe de modo surpreendente. São sujeitos dotados de alguma autenticidade – um modo próprio de expressão através da linguagem – e de alguma autonomia – um modo próprio de prescrever para si diretrizes morais –, mas que não são unidades reflexivas plenas, isto é, consciências ambulantes sempre capazes de exercer seus juízos sobre o mundo exterior. O modo como podem ser transformados pelo encontro é uma indicação desses limites. O valor dos filmes reside, então, nas performances individuais e nos modos singulares de organização (e desorganização) de subjetividades.

A intervenção do cinema sobre a realidade é também um tema de interesse. Na tradição do cinema-verdade francês, no documentário de Coutinho tal intervenção é tornada explícita, de modo que transparece o modo como cada filme foi concebido. A locução em *off* (exterior à diegese da cena) surge apenas para explicar, sem fazer mistérios, os métodos ou dispositivos de filmagem: em que dias e onde as imagens foram filmadas, se houve uma pesquisa ou encontro prévio com aquelas pessoas, etc. O destaque são as pessoas anônimas,

---

<sup>1</sup> O cineasta não gosta do termo “entrevista”: “no que eu faço, eu que nunca pensei que *entrevisto* pessoas, eu tento estabelecer um troço que se diferencia por ser a *conversa*, porque a entrevista, primeiro lugar, acaba tendo um caráter diretivo mais claro, entende? A entrevista não exige mil lances, que haja um envolvimento afetivo dos dois lados, enfim... [...] Cinema tem essa coisa extraordinária, que é uma desgraça e uma grandeza, que é esse momento do encontro”. Entrevista com o diretor. Em: COUTINHO, Eduardo; BRAGANÇA, Felipe (org). **Eduardo Coutinho**: Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008 (Encontros). p. 105.

<sup>2</sup> XAVIER, Ismail. “Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna” (2003). Em: MIGLIORIN, Cezar (org). **Ensaio no real**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. p. 76.

aqui tornadas personagens, mas veem-se também o cineasta e a equipe, nas margens da tela e às vezes em breves cenas à parte (geralmente, o diretor faz suas perguntas no espaço fora da tela). De resto, há uma notável economia de recursos de linguagem: são excluídas todas as interferências do documentário tradicional (ou do “modelo sociológico”, muito bem analisado por Jean-Claude Bernardet em *Cineastas e imagens do povo*) ou do jornalismo, tais como narração explicativa, música incidental para pontuar as falas ou ações e uso de imagens de cobertura. Retiram-se todas as possibilidades de intervenção daquilo que Bernardet chamou de “voz do documentarista”. O resultado desse procedimento, conforme o crítico Felipe Bragança, é que, “paradoxo dos paradoxos, quanto mais Coutinho consegue articular o teor dramaturgicamente de seus personagens com a aspereza austera de sua dieta estética, mais liberto, mais liberdade, parece exprimir seu cinema”<sup>3</sup>.

Para quem já teve algum contato com a obra e com a crítica do documentário de Eduardo Coutinho, tudo isso pode ser bem sabido, sobretudo os apontamentos referentes à forma. É tudo, digamos assim, muito natural. O cinema de Coutinho capturou de algum modo o “espírito do tempo” do documentário, do cinema e da cultura como um todo. Este tempo, no entanto, já deu mostras de estar passando, de modo que podemos observar o fenômeno com outros olhos. O que se realiza através do documentário de Coutinho é uma inserção política de sujeitos ou cidadãos cujas vozes conhecemos parcamente, porém essa inserção não é feita através de um discurso explicitamente politizado ou na forma de denúncia social. Difere, por exemplo, das correntes multiculturalistas que ganhavam corpo nos anos 1980 e tratavam de inserir novos atores na cena política (uma cena relativamente estabilizada à qual se somariam novas vozes), assim como, no tempo atual, de movimentos organizados de forma mais ou menos espontânea através dos meios virtuais. Em Coutinho, há uma atmosfera de gratuidade, de despropósito ou de desengajamento que é fundamental para ele e para seu cinema. Talvez seja inevitável que se confundam, de forma muito intrincada, pois o fenômeno é complexo, “boa e má política”. A “má política” pode se fazer presente no jogo com o fenômeno pós-moderno de publicação de privacidades e aprisionamento em tiranias da intimidade, bem como na reciclagem de um humanismo segundo o qual o ato de “dar voz” implica que deveriam existir ali vozes completas e autossuficientes, quando na verdade elas são precárias, por razões que excedem o território do privado. O foco no singular pode esconder a repetição persistente da violência e de traumas sociais que, ao longo da história do país, sempre foram

---

<sup>3</sup> BRAGANÇA, Felipe. Em: COUTINHO, Eduardo; BRAGANÇA, Felipe (org). *op. cit.* p. 10.

jogados para escanteio. Ainda que se recuse a adotar o discurso paternalista e a linguagem integradora da televisão, por um lado, e um discurso revolucionário que designe uma classe como sujeito histórico, por outro, é possível ainda olhar para o outro em seus filmes e enxergá-lo de cima para baixo (como bicho exótico) ou de baixo para cima (ao repetir o mote de uma pureza do povo). Ambas as posições eram familiares a Coutinho, por conta, respectivamente, do seu trabalho no *Globo Repórter* de 1975 a 1984 e nos Centros Populares de Cultura da UNE, de 1962 a 1964 (as duas posições têm uma longa história e podem se tornar mais complexas quando se misturam uma à outra).

Mas a pior forma de despotencialização da obra de Coutinho talvez esteja relacionada à canonização do realizador como “mestre do documentário” e ao engessamento da forma como uma poética normativa. O risco, nesse sentido, é de tomar uma linguagem como um ponto de partida e um fim em si mesmo, ressuscitando em moldes mais atuais o ditado do senso comum de que o documentário se presta à apreensão neutra (ou simplesmente “real”) e universalmente válida da realidade. Ou, como disse Coutinho, a “ideia de que o documentário é uma fruta que se pega na árvore, como se não fosse construído, produzido por trabalho humano”<sup>4</sup>. Esta naturalização da forma pode surgir combinada a um propósito voluntarista geralmente inconsciente de “fazer o bem”, de melhorar a si mesmo e ao outro e, visto que em algum momento se abriu mão de uma “voz do documentarista”, tornar-se assim “porta-voz” do outro, do povo. A normatização da poética – que não deixa de existir, de fato, como um modelo relativamente estável – oculta todas as tensões e recusas (ou apostas, ou mesmo sacrifícios) que deram ensejo a essa forma. Por exemplo, mantendo ainda o critério formal, os experimentos no *Globo Repórter* e o trânsito entre os modos observativo (“câmera-mosca”) e participativo de documentário, e o comentário social mais incisivo através da montagem e do uso da música em *Santa Marta – duas semanas no morro* (1987) e *Boca de lixo* (1992). Ou ainda, *Cabra marcado para morrer* (1964-84), filme de formação de Coutinho e uma experiência singular na filmografia brasileira, que ao mesmo tempo em que é valorizado como um tesouro cultural, pode parecer antiquado, porque distante da fórmula posterior (e sua abertura para um “humanismo” reconciliatório que é impossível encontrar no *Cabra*).

Ao mesmo tempo em que existe sim uma fórmula, um modelo que persiste, cada novo filme ajudou a tornar mais visíveis aqueles que o antecederam, através de um efeito retroativo de significação. Futuros desdobramentos, sobretudo *Jogo de cena* (2007) – que ao invés de ir

---

<sup>4</sup> COUTINHO, Eduardo. “Em nome do real”. Entrevista com o diretor. Em: COUTINHO, Eduardo; BRAGANÇA, Felipe (org). **Eduardo Coutinho**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008 (Encontros). p. 168.

atrás das pessoas em seu ambiente “natural”, recebe a todas num mesmo espaço, o palco de um teatro, e em que a “autoria” dos depoimentos é confundida ao serem duplicados por atrizes – mostra que sempre se tratou de uma busca incessante, ou uma “psicose levada até o fim”, como disse uma vez Coutinho. Mostra que o que conta não é a verdade sobre certas pessoas ou certos grupos, como sujeitos reais, cidadãos ou pessoas jurídicas; não é nenhum mundo “atrás” ou anterior ao filme. Mostra que essa forma tão depurada de cinema alcança uma fenomenologia mais fundamental, uma “superficialidade” (termo de Felipe Bragança) que é a experiência de ver esse outro que fala de si mesmo, que não conheço e não conhecerei, que não me é íntimo, mas com o qual, ainda que não me interesse sua existência “real”, pode ocorrer alguma forma de encontro afetivo. Encontro que precisa ser provisório, passageiro: o outro, assim como surgiu na tela como um fantasma, precisa desvanecer-se após algum tempo (um tempo curto, ainda que se fale de uma escuta “demorada”). Cada pessoa ou cada performance é um ponto de passagem nesta repetição obsessiva de “cabeças falantes” – que nos acostumamos a ver no telejornalismo (o meio em que Coutinho teve toda a sua formação técnica), mas que ganham outra presença ao serem agigantadas pela tela de cinema. Como comenta Ismail Xavier a respeito de *Jogo de cena*: “com frequência, o rosto ocupa toda a tela, naquela situação que era exaltada pelos teóricos do cinema nos anos 1920, graças à sua captura dos detalhes da fisionomia, o chamado ‘drama microscópico’ do rosto, um momento de verdade que seria exclusivo ao cinema”<sup>5</sup>. Não se trata, ao menos não primordialmente, do que aquelas pessoas dizem, e sim do olhar sobre pessoas que falam de si mesmas.

Coutinho diz que “só me interessa trabalhar no micro e ir até o fim. Senão pode ficar uma coisa um pouco estéril e superficial: ‘o mosaico do Brasil’”<sup>6</sup>. Por outro lado, a contracapa do livro de entrevistas com o diretor, organizado por Felipe Bragança, diz que sua obra “alcançou uma expressividade que ultrapassa os limites do cinema, sendo um dos mais influentes agentes da crítica e revisão da cultura oral e da representação do imaginário contemporâneo brasileiro”. Que misteriosa passagem é essa entre o singular e o geral? Acredito que, sem clarear muito o enigma, esta passagem se dá de forma “instantânea”, relampejante, e que é desse modo que pode reverberar. Um *saber da singularidade*, que,

---

<sup>5</sup> XAVIER, Ismail. “O jogo de cena e as outras cenas”. Em: COUTINHO, Eduardo; OHATA, Milton (org). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 613.

<sup>6</sup> COUTINHO, Eduardo. “O silêncio depois de uma fala é a coisa mais linda que há”. Entrevista com o diretor. Em: COUTINHO, Eduardo; BRAGANÇA, Felipe (org). *op. cit.* p. 76.

como qualquer saber, permanece de algum modo cego para a singularidade absoluta, da qual não é possível haver saberes.

Numa crítica de *Jogo de cena*, José Carlos Avellar sugere que “talvez seja possível dizer que o documentário é a possibilidade de uma absoluta fusão entre o eu da pessoa que filma e o eu da pessoa filmada [...]; ou que o documentário é o instante em que o gesto da pessoa que filma se alinha com o da pessoa filmada e com o da pessoa que vê o filme”<sup>7</sup>. Ismail Xavier pensa também em “um conhecimento de si produzido pela troca em que, mesmo efêmero, se define esse ‘nós’, uma partilha de experiência”<sup>8</sup>. O que se ensaia aqui é a ideia de uma compreensão “instantânea” através de uma afinidade ou identificação que opera fora de tipos ou rótulos do pensamento, ou a manifestação de uma capacidade mimética de descobrir “semelhanças” por uma via que não é a da racionalidade do conceito. Porém, há aqui um risco, a saber, da reconciliação acrítica (ou compassiva) que mantém tanto de um lado quanto de outro (isto é, tanto do lado de quem fala quanto de quem escuta) consciências bem estabilizadas, através de uma “partilha” que precisa passar por cima de tudo o que não é compartilhado, encobrindo ou pacificando as diferenças. A mimesis pode assumir um caráter regressivo ao se fundar no afeto da compaixão, como afirmam Adorno e Horkheimer ao defender que, “ao reservar aos azares do amor ao próximo a tarefa de superar a injustiça, a compaixão acata a lei da alienação universal, que ela queria abrandar, como algo inalterável”<sup>9</sup>. Já Gilvan Fogel diz que a compaixão é “querer o que *não pode*, o que não tem o *direito* de querer, a saber, pretender tomar sobre si e fazer sua a dor, isto é, a radical solidão, do outro”<sup>10</sup>. A compaixão se economiza, e se não houver na compreensão “instantânea” algum espanto, ou uma despossessão da própria posição subjetiva, pode dar corpo à ilusão de reencontro de uma unidade primordial real ou um “agarrar” positivo em que se fundem e se somam as consciências.

Consuelo Lins acentua o valor na obra de Coutinho de uma experiência da negatividade, em que se dissolve ou fraqueja o controle do Eu. A respeito da proposição de Coutinho de “filmar o que existe”, Lins afirma que:

---

<sup>7</sup> AVELLAR, José Carlos. “A câmera lúcida”. Em: MIGLIORIN, Cezar (org). *op. cit.* p. 133.

<sup>8</sup> XAVIER, Ismail. Em: MIGLIORIN, Cezar (org). *op. cit.* p. 75.

<sup>9</sup> ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 86.

<sup>10</sup> FOGEL, Gilvan. **O homem doente do homem e a transfiguração da dor: uma leitura de *Da visão e do enigma*, em *Assim falava Zaratustra*, de Frederico Nietzsche**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010. p. 29. Grifo meu.

O que este pensamento expressa é um *desejo* de se esquivar das idealizações que impedem justamente uma aproximação mais efetiva com o que nos cerca. É um movimento que desloca teorias, crenças, interesses, preconceitos, pontos de vista prévios, sentimentos piedosos, culpas e toda a sorte de clichês visuais e sonoros que aderem a nossa percepção e nos fazem acreditar que conhecemos o mundo.<sup>11</sup>

Contra a ideia de transparência do outro (do mundo “externo”) e de si mesmo (do “mundo interno”), há uma provocação de enxergar o mundo como se fosse pela primeira vez, se é que isto é possível. Não há nada de natural neste desejo (ou em qualquer desejo humano). Então, uma questão é: de onde surge este desejo, estranho desejo de *não saber*, e como se pode desejar isto? Qual é a *falta* que motiva este desejo?

Numa entrevista, Coutinho diz algo que é o mote de todo o presente trabalho:

O cara fala, “vou fazer isso, não vou encontrar com ninguém, vou chegar, iluminar...”, sabe essas coisas? Isso é um procedimento técnico que qualquer um pode fazer igual. Problema é que isso é o ponto de *chegada*, não o ponto de partida. O que existe por trás disso, *antes* disso e que é muito mais importante do que isso é uma disposição espiritual e daí é muito complicado falar sobre isso. Enfim, os termos todos são vagos porque, aparentemente, são sempre impressionistas: você estar vazio diante do outro, você se pôr entre parênteses, o que me interessa são as razões do outro, é uma série de componentes que vêm na tua biografia... [...] Isso não é técnica nenhuma que vai te dar e é difícil que uma pessoa de vinte anos faça isso porque, sei lá, você tem que chegar a tal desespero – a esperança só pode nascer do desespero – e uma pessoa de vinte anos é difícil que já tenha chegado ao desespero pra chegar à esperança. Então, como sempre, contra toda a esperança... aí é que eu acho que você pode ter a esperança de – marco zero, raspa tudo – encontrar essa pequena esperança no contato cotidiano. Isso daí eu não sei se é verdade ou se não é verdade, mas é o que eu preciso pra trabalhar. Quer dizer, eu me alimento... Eu me chamo de “materialista mágico”. Eu me alimento da matéria e de uma certa mágica, então tenho que acreditar em algumas coisas pra viver e fazer filme.<sup>12</sup>

Falei de uma fenomenologia mais fundamental; Coutinho falou de uma “disposição espiritual”. Como tematizá-las? É preciso manter o caráter “impressionista” ou difuso dessas questões para que não caminhemos de volta para normas ou saberes desistoricizados, senão de uma poética (que, segundo Coutinho, é mero ponto de chegada), de uma ética (uma ética estabilizada, fundada na convicção individual). Não acredito que devemos tampouco tentar derivar uma estética de uma ética, ainda que essa tenha sido, às vezes, uma proposição da crítica. Outro caminho, que é o deste trabalho, é historicizar a forma, a formação pessoal do autor (compreendida da forma mais *impessoal* possível; como *gesto*, segundo Agamben) e o momento histórico. (Fica entre parênteses aquilo que poderia ser um quarto elemento, que

---

<sup>11</sup> LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. p. 12. Grifo meu.

<sup>12</sup> COUTINHO, Eduardo. “A pessoa se completa no que diz”. Entrevista com o diretor. Em: COUTINHO, Eduardo; BRAGANÇA, Felipe (org). *op. cit.* pp. 107-108.

somos nós que olhamos.) Há entre estes três elementos um encontro, uma ressonância. Porém, não um encontro total, positivo, que permitisse o desenho de um diagrama com setas, em que de um elemento se derivaria o outro, e assim por diante. Trata-se antes de um campo de forças. A obra, com sua autonomia, é na verdade o que impede qualquer tentativa de uma integração completa. Como a citação mesma de Coutinho sugere, há uma disposição espiritual ou mesmo um traço autoral que nada determina da obra. Pois, ao mesmo tempo em que é determinante, é apenas uma crença, um desejo. E o desejo, em si, não se imita, não se normatiza nem concretiza nada: o que se tem é a obra, autônoma, porém insuficiente.

O método deste trabalho foi, digamos assim, de ligar os pontos, de tentar mover as forças nesse campo. Tais “forças” são, basicamente, as minhas observações sobre a obra, mas até mais do que isso, a fortuna crítica da obra, de autores variados e também do próprio Eduardo Coutinho. Acredito que há muitos comentários de Coutinho que superam em muito a divulgação das “intencões”; por outro lado, certamente há inúmeros pontos cegos ao olhar do autor. As questões que me motivaram, compreendidas como forças, são muitas vezes colocações polivalentes do próprio Coutinho, como “gratuidade”, “virgindade da relação”, “compreender as razões do outro sem necessariamente dar razão”, “esvaziamento de si”, “o lugar da fala é um lugar feliz”, “psicose levada até o fim”, “filmar o que existe”, e assim por diante. Outras forças são questões que surgem de modo recorrente na crítica, tais como fabulação, jogo, confissão. Não foi minha intenção aplicar de fora uma teoria que explicasse o todo, uma teoria que eu julgasse “correta”. Por outro lado, deste desejo “psicótico” de explicação, de arranjo numa nova ordem, sem o que dificilmente há pesquisa ou pensamento, fui encontrando e me atendo a algumas chaves: as experiências de sofrimento social (resumidamente, o problema de não poder nem saber dar voz ao sofrimento, fenômeno que precisa ser compreendido em sua dimensão psicológica); o reconhecimento (uma teoria que vem de Hegel e foi recuperada recentemente, mas que não existe exatamente como uma tradição); o “inumano” como recusa e denúncia dos limites do humanismo. Minha disposição foi de considerar a sério o sofrimento e, em particular, o sofrimento do não-reconhecimento do próprio sofrimento (que lhe dá uma dimensão social e histórica). Apesar de acreditar que possa haver na fala um “lugar feliz”, há uma hipótese governante que é catastrófico-depressiva, digamos assim.

A conexão entre os diversos problemas surgiu em grande medida da leitura que fiz, quase simultaneamente, de três livros de autores contemporâneos: *Grande Hotel Abismo: por uma reconstrução da teoria do reconhecimento*, de Vladimir Safatle, *Relatar a si mesmo:*

*crítica da violência ética*, de Judith Butler, e *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*, de Maria Rita Kehl. Outro autor não tão contemporâneo, conhecido de Coutinho e que em alguns sentidos espelha na área da sociologia o trabalho de Coutinho, é Pierre Bourdieu. Dele, tomei o texto *A ilusão biográfica* e fragmentos de *A miséria do mundo*, sobretudo o capítulo “Compreender”. Há ainda dois autores “clássicos” a que recorri: Walter Benjamin, também familiar a Coutinho, sobretudo por sua reflexão sobre a experiência da modernidade através de temas como a perda da experiência e a narração, além de sua teoria da história e das “semelhanças”; e Sigmund Freud, que acredito ser incontornável e que surgirá no texto sobretudo por sua reflexão sobre a fantasia e a rememoração.

O trabalho está dividido em dois capítulos. O primeiro é centrado em *Cabra marcado para morrer*. O filme ocupa um lugar de destaque para se pensar a obra de Coutinho: alguma espécie de origem, de marco zero, a partir do qual o restante se desdobra e se reflete. Aqui nasce não “o autor”, mas o desejo que repercute noutros filmes. O *Cabra* em si é um complexo campo de forças. Um dos seus aspectos é ser filme de testemunho, em que a narração da experiência dos vencidos da história – as Ligas Camponesas derrotadas pelo golpe militar de 1964 – articula-se à própria experiência do narrador de ser vencido e silenciado. Neste capítulo, articulo a teoria da história de Walter Benjamin, presente também nas críticas de Bernardet e Roberto Schwarz sobre o filme, e que espelha a leitura do próprio Coutinho do filósofo alemão, à dialética do senhor e do escravo de Hegel e à hipótese de uma luta de morte por reconhecimento, impressa já no título *Cabra marcado para morrer*. Além disso, o capítulo é atravessado por uma reflexão sobre o luto, em dois aspectos: luto da revolução perdida e da ideia de um povo revolucionário.

O segundo capítulo deveria tratar de questões “éticas”, em contraponto a questões “estéticas” que ocupariam um terceiro capítulo, não desenvolvido. A provocação é de procurar repercussões da catástrofe e da luta por reconhecimento no período de gestação do modelo posterior do documentário de Coutinho. O capítulo é organizado em torno de uma pergunta – *por que relatar a si mesmo? Ou: vale a pena relatar a si mesmo?* É confrontada a resposta negativa, que diz que há no relato de si uma “ilusão biográfica” ou que há no relato de si uma cena de interpelação carregada com uma “violência ética”, à resposta positiva, relacionada ao potencial emancipatório da fabulação de si mesmo. Através dessa tensão, a pergunta é desviada daquele que fala de si para nós que o assistimos: *por que ver o outro relatar a si mesmo?*



Uma tese que devirá vir à tona ao longo do trabalho é que a obsessão de Coutinho com pessoas reais, de carne e osso, não é um mergulho na intimidade, como se poderia pressupor, e sim um atravessamento, um modo de vislumbrar relações sociais mais *impessoais*, retiradas do território do privado. Uma visão da sociedade que *é e não é* uma visão íntima. Daí que não seja o interesse aqui se alongar sobre as histórias particulares. Mais do que apostar na singularidade insubstituível de cada pessoa ou de cada história, tais sujeitos aparecerão, na medida do possível, como tipos *impessoais* ou desindividualizados, como modelos para a elaboração de humores e afetos não exatamente “tridimensionais”, como mandam os manuais de roteiro de cinema. É preciso deslocar a medida do indivíduo, pois o indivíduo nunca é apenas o indivíduo, não é a medida de todas as coisas – o que “não significa, em absoluto, dizer que ele é medida de coisa alguma. Pois é no sofrimento do singular que encontramos a formulação de demandas universais e universalizáveis de reconhecimento”<sup>13</sup>.

Uma das particularidades da obra de Coutinho é o modo como, de tão precária que é a forma, pode resistir à crítica imanente, isto é, à crítica da obra por si mesma, de modo que é preciso procurar outras “pistas” que não estão exatamente na obra; às vezes, estão no espaço entre uma obra e outra. Uma das deficiências deste trabalho, no entanto, é a carência de uma crítica imanente e de um olhar mais apurado para o detalhe e para as mínimas variações formais.

---

<sup>13</sup> SAFATLE, Vladimir. **Grande Hotel Abismo: por uma reconstrução da teoria do reconhecimento**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. p. 293.

## 1 CABRA MARCADO PARA MORRER

A história de *Cabra marcado para morrer* é bem conhecida, devido às circunstâncias únicas de sua produção. Em 1962, Eduardo Coutinho trabalhava para o Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE e foi à Paraíba filmar o protesto pelo assassinato de João Pedro Teixeira, líder das Ligas Camponesas, morto por ordem dos latifundiários da região. Na ocasião, conheceu a viúva de João Pedro, Elizabeth Teixeira, e, convidado pelo CPC para dirigir um longa-metragem de ficção, decidiu realizar um filme “baseado em fatos reais” sobre a vida e a morte de João Pedro Teixeira. A maioria dos papéis seriam interpretados pelos moradores do engenho Galileia, em que ocorreram as filmagens. Elizabeth representou ela mesma a esposa do “cabra”. Em 1964, um mês após o início das filmagens, o trabalho foi interrompido à força pelos militares, logo após o golpe de Estado de 1º. de abril de 1964. Parte da equipe foi presa sob a alegação de comunismo e o restante se dispersou. Elizabeth, ela mesma uma “cabra marcada para morrer”, ficou presa quatro meses e depois viveu refugiada – desapropriada, silenciada – no Rio Grande do Norte, longe da família e usando um nome falso, até o recomeço do filme, em 1981, no formato de documentário.

Para facilitar a análise, as questões que atravessam o filme serão tratadas nesse capítulo de uma forma mais ou menos cronológica, desde o surgimento histórico da figura do “cabra”, passando por considerações sobre o filme de 1964 e o fracasso da experiência e chegando então ao documentário, lançado em 1984. Ao final, há ainda uma reflexão sobre como as marcas do filme teriam ficado impressas em Coutinho, numa ponte para sua obra posterior.

### 1.1 apreciação livre do título “cabra marcado para morrer”

“Cabra” é aquele que não é humano. A expressão tem origem no Nordeste brasileiro dos tempos da colônia – e por sua vez é derivada do “cabrão” português e do “*cabrón*” espanhol. Em sua origem, a palavra foi empregada com um meio de desumanização do outro, como uma estratégia recorrente para lançá-lo para fora do campo das representações e da política. Um “cabra” tem menos direitos que um homem, não tem a capacidade da fala, não tem história: *naturalizando-se* qualquer manifestação desse sujeito – inclusive eventuais resistências, ou tentativas de dar início a uma história própria – *naturaliza-se* também a

opressão. Em algum momento, no entanto, o termo “cabra” foi incorporado como um valor positivo – como ocorre com outras palavras, a exemplo do *queer* [estranho, excêntrico, peculiar] na língua inglesa, em torno do que se concebeu uma teoria que trata da positivação daquilo que é tachado como inumano. “Cabra da peste”, neste sentido, passou a significar o sertanejo forte, sobrevivente da seca, que conseguiu ou luta para superar seus sofrimentos e dores.

A ambiguidade do termo é visível num monólogo do vaqueiro Fabiano, personagem do romance *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos:

– Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta.  
Conteve-se, notou que os meninos estavam perto, com certeza iam admirar-se ouvindo-o falar só. E, pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra.  
Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a, murmurando:  
– Você é um bicho, Fabiano.  
Isto para ele era motivo de orgulho. Sim, senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades.<sup>14</sup>

Esta passagem mostra como, neste embate de sentidos, o sujeito incorpora a desumanização, seja como submissão (“ele não era homem”) ou como resistência (“sim, senhor, um bicho”). Em Fabiano e nas outras figuras da família, vê-se o que acontece quando o homem se rende ao poder que o trata como bicho: ele mesmo é incapaz de se reconhecer como humano e, rebaixando-se, retira-se do campo da fala ou da política – a ponto de, no romance, ser a cachorra Baleia a mais humanizada, dotada de “sentimentos revolucionários”. Quando Fabiano, o pai, julga num momento que “um sujeito como ele não tinha nascido para falar certo”<sup>15</sup>, entende, na verdade, que não tinha nascido para *falar*, simplesmente, porque falar, para o sujeito submisso, é “falar certo”. Fabiano não deixa de perceber como “falar certo” é inútil para o cabra, ao lembrar-se de Seu Tomás da Bolandeira, homem que lia muitos livros, mas não ficou a salvo da crueldade da seca e do patrão. Na melhor das hipóteses, ele se afirma orgulhosamente como híbrido homem-bicho. Através da retirada simulada para um estado de natureza, retirada da cultura e da fala “certas”, não deixará de ser humano, mas revela – a si mesmo e eventualmente para o outro – a inverdade e o limite de uma noção

---

<sup>14</sup>RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 2013. pp. 18-19.

<sup>15</sup> *Ibidem*. p. 24.

prévia de humano ou de “homem” que lhe é imposta de fora. Se o híbrido bicho-homem recusa a cultura ou a história dadas, é em nome de uma gestação de uma outra história.

Hegel, em momentos variados de sua obra, mas de modo mais marcante na reflexão sobre a dialética entre o senhor e o escravo, na *Fenomenologia do espírito*, pensa o conflito como solo ontológico da cultura. Todo o desejo humano (inclusive o desejo de ser semelhante a um bicho capaz de vencer dificuldades, o que não é o mesmo que ser um bicho) é função de um desejo de reconhecimento. Em sua origem, o confronto entre dois desejos só pode ser resolvido por uma luta: uma luta de morte por reconhecimento, cujo final, geralmente, não é a morte e sim a sujeição. A história universal é, então, a história da interação de dominação e sujeição: a dialética do senhor e do escravo. O movimento histórico do esclarecimento (ou iluminismo) é, grosso modo, uma tentativa de racionalização das demandas por reconhecimento através da prática política; no entanto, nos universos de *Vidas secas* e de *Cabra marcado para morrer* – como no nosso, hoje, pois não são universos muito diferentes – há mecanismos de exclusão do outro da política, a começar pelo uso de nomes como “cabra”.

Todo homem que foi reduzido a um bicho, a um “cabra”, foi, originariamente, um “cabra marcado para morrer”, rendeu-se e foi silenciado (perdeu a voz) numa luta de morte por reconhecimento, e se tornará de novo um “cabra marcado para morrer” ao revisitá-la. O título do filme inacabado de 1964, *Cabra marcado para morrer*, revela como João Pedro Teixeira, o líder camponês, é alguém que desperta para essa possibilidade mais própria do “cabra”, que é de posituação da própria voz ou do desejo, através de uma luta corajosa contra o poder (e contra o discurso da “lei” autoritária) que trata de eliminá-lo como bicho. Ao assumir a luta, ele se afasta do vaqueiro de *Vidas secas*, que, apesar de num momento cogitar entrar para o cangaço, julga que precisa proteger a família, e ao final do romance ruma com a família para a cidade, ainda na condição de trabalhadores a serem explorados. Parece que a família permanecerá unida, diferentemente da família de João Pedro, que se desintegra após a sua morte e a perseguição a Elizabeth.

Uma parceria espiritual mais adequada para João Pedro, nesta breve “tradição dos oprimidos” que tento aqui ensaiar, é Manuel, o vaqueiro de *Deus e o diabo na terra do sol*, filme de Glauber Rocha de 1964. Manuel é um cabra, a princípio conformado, como Fabiano, que torna-se “marcado para morrer” ao engajar-se numa luta de morte. O ponto de ruptura, ponto sem retorno que separa o destino de um e de outro, é claro. Numa cena, Manuel se dirige ao coronel para negociar a partilha das vacas de que cuidou e explica que, devido à

estiagem, quatro vacas pereceram. O coronel julga que as vacas que morreram seriam justamente aquelas que caberiam ao vaqueiro, de modo que nada haveria a partilhar (“a lei tá comigo”, impõe-se o coronel). Sem nenhuma lei que o proteja, Manuel a princípio comporta-se como vassalo, apelando sem sucesso para o senso de justiça pessoal do coronel (“mas seu Moraes, o senhor não pode tirar o que é meu”). O coronel indigna-se (“tá me chamando de ladrão?”) e após a resposta (“quem tá dizendo é o senhor”) pune Manuel com o chicote. Manuel reage e o mata com sua peixeira. Na sequência, ele é perseguido até a sua casa pelos jagunços do coronel, que matam sua mãe. O vaqueiro é obrigado a fugir com sua mulher, Rosa, e, visto que sozinhos eles seriam esmagados, junta-se a dois núcleos de resistência. Primeiro, o coletivo do beato Sebastião, uma alegoria do misticismo religioso de Canudos: é uma opção revolucionária com pouca força para transformar a realidade e ainda muito próxima da alienação ou do obscurantismo religioso, como é revelado pelas ações e discursos contraditórios do beato, e que logo é violentamente massacrada. Desfeita esta opção, Manuel junta-se ao cangaço (realizando, assim, uma vontade comum ao Fabiano de *Vidas secas*). Com a morte de Corisco, o último dos cangaceiros, Manuel e Rosa correm em direção ao mar. O mar é uma figuração da utopia, conforme o bordão repetido muitas vezes ao longo do filme, através de diferentes vozes, de que “o sertão vai virar mar”. O que é representado, portanto, é o cabra como um sujeito universal revolucionário e portador de uma destinação histórica teleológica<sup>16</sup>.

Caso não houvesse esse rompimento da luta do cabra por reconhecimento através da transfiguração utópica, e o cabra Manuel tivesse de se inserir noutro coletivo, é razoável pensar que este coletivo seria o das Ligas Camponesas<sup>17</sup> – Manuel encontraria João Pedro. As Ligas, em relação ao misticismo religioso e ao cangaço, representam um avanço para um estado mais esclarecido, ou mais “humanizado”, de uma organização sindical atuante (que, por outro lado, pode resultar também no encobrimento da luta de morte original). O discurso e a ação das Ligas Camponesas é, em tese, menos nebuloso e menos passível de estigmatização do que o do Beato Sebastião ou de Lampião. Por outro lado, a insistência do poder instituído – sobretudo, o poder do latifúndio – em desautorizar o movimento, privá-lo de voz e

---

<sup>16</sup>No livro **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome**, o crítico Ismail Xavier faz uma investigação extraordinária da teleologia em *Deus e o Diabo*, aproximando-a antes de Hegel do que de Marx.

<sup>17</sup>A sugestão, que aqui incorporo, é de Patrick Pessoa, em sua apresentação sobre *Cabra marcado para morrer* no evento “História da filosofia em mais 40 filmes”, ciclo de palestras ministradas na Caixa Cultural do Rio de Janeiro em 2012. Na verdade, devo a Patrick a relação do *Cabra* com *Vidas secas* e *Deus e o diabo na terra do sol*, como chave de interpretação de uma “dialética da consciência revolucionária do cabra”. O áudio das apresentações está disponível em: <http://lavoroproducoes.com.br/historiadafilosofia>. Acesso em 07/02/2016.

assassinar seu líder mostra a persistência da luta fundamental que é pelo reconhecimento da própria humanidade. É com o intento (consciente ou não) de negar o lugar de fala que as Ligas e as lutas posteriores pela Reforma Agrária foram vinculadas ao rótulo do comunismo, um vazio de significado repetido como uma sombra do inumano<sup>18</sup>.

Este procedimento é aplicado de maneira exemplar na notícia publicada no jornal *Diário de Pernambuco* no dia 7 de abril de 1964, cujo recorte é mostrado no filme de 1984. A matéria conta a versão oficial sobre a filmagem de 1964, segundo a qual o Exército teria perseguido “os cubanos” que faziam “subversão” no local. Nesta recriação, o título do filme foi alterado de “Cabra marcado para morrer” para “Marcados para morrer”, e os homens “marcados” seriam não os camponeses, e sim o restante da população, vítimas eventuais do vírus cubano.

## 1.2 *Cabra-64*: o porta-voz e o povo universal

Quem é o povo para a *intelligentsia* do princípio da década de 1960?

Em Marx – num desdobramento particular da dialética hegeliana do senhor e do escravo – o proletariado é definido conceitualmente como uma classe que não é portadora de predicados (o que excede a carência de posses materiais). Sua impredicação, compreendida como função ontológica, identifica o proletariado, com sua força de desidentidade, ao sujeito histórico revolucionário. Conforme Safatle:

Segundo Marx, a revolução só pode ser feita pela classe dos despossuídos de predicado e profundamente despossuídos de identidade. Classe formada por “indivíduos histórico-universais, empiricamente universais, em vez de indivíduos locais” [Marx, no *Manifesto comunista*] [...]. Para que apareçam indivíduos histórico-universais, faz-se necessário certa experiência de negatividade que, desde

---

<sup>18</sup> Como argumenta Vladimir Safatle em sua análise das “patologias do humanismo”, “uma das maiores características do século XX foi a luta pela abertura do que ainda não tem figura, luta pelo advento daquilo que não se esgota na repetição compulsiva do homem atual e de seus modos [...] No entanto, vemos atualmente o esforço em apagar tal história, isso quando não se trata simplesmente de criminalizá-la, como se as tentativas do passado em escapar das limitações da figura atual do homem devessem ser compreendidas, em sua integralidade, como a simples descrição de processos que necessariamente se realizariam como catástrofe” (SAFATLE, Vladimir. **Grande Hotel Abismo**. *op. cit.* pp. 246-247). Podemos notar como, no contexto do golpe que atravessa o *Cabra*, o signo da catástrofe se faz presente tanto na tentativa de contar uma história dos vencidos [conforme as teses de Benjamin] como também na história dos vencedores. Neste último caso, a catástrofe é colocada no horizonte, como o que *viria a acontecer* caso o inumano viesse a tomar alguma figura. Safatle percebe aí um procedimento de bloqueio de “nossa capacidade de agir a partir de uma humanidade por vir, [e] nos acostumar com um presente no qual, no fundo, ninguém acredita e a respeito do qual muitos já se cansaram. Ou seja, elevar o medo a afeto central da política” (SAFATLE, Vladimir. **Grande Hotel Abismo**. *op. cit.* p. 247).

Hegel, é condição para a fundamentação da verdadeira universalidade. Tal experiência, o proletariado a sofre através da despossessão completa de si, descrita por Marx no *Manifesto comunista*.<sup>19</sup>

Esta função ontológica do proletariado (e do homem do campo) era aceita pela intelectualidade de esquerda, como o CPC. Acompanhando também o argumento de Lênin sobre a necessidade da mediação deste sujeito revolucionário por um intelectual burguês, a lógica do CPC era de assumir para si a tarefa de despertar no povo a consciência revolucionária do sujeito universal, que seria a consciência de sua própria condição enquanto classe oprimida. O povo, tal como existe, é visto como alienado. Podemos enxergar aí um sinal positivo: uma recusa das matrizes normativas da individualidade liberal-burguesa, que tomam a autonomia e a autenticidade como pressupostos da subjetividade, num movimento que não raro serve ao conformismo (este é um pensamento que hoje está em prática para pensar o povo; voltarei a tratar dessa questão no próximo capítulo). Por outro lado, numa deformação populista do marxismo, o procedimento do CPC é de hipostasiar o seu reverso: a impredicação é interpretada como uma completa falta de autonomia. Na prática, isto resulta num notável desinteresse pela escuta e observação do outro e a reafirmação da necessidade de seu papel de porta-voz. Conforme Chauí, é próprio desta postura populista a produção da “imagem dupla da cultura popular como boa-em-si e alienada-em-si, precisando da condução e vanguardas tutelares e revolucionárias”<sup>20</sup>.

Vamos por partes. Primeiro, o desinteresse pela escuta. Esse desinteresse se torna cegueira quando impossibilita o reconhecimento da alteridade, ou seja, da existência de tradições e formas de vida próprias que escapam à compreensão daquele que olha de fora (e também, de outro modo, daquele que olha de dentro). Não surpreende que o outro seja assim assujeitado, privado de qualquer voz própria. Nega-se a reflexividade sobre a particularidade das condições materiais e espirituais – que são, na verdade, condições para que o sujeito revolucionário universal possa se realizar, de um modo que não é nunca totalmente consciente ao sujeito empírico (noutras palavras, esse sujeito revolucionário está sempre em alteridade ou em desidentidade consigo mesmo). Esta atitude de desprezo, mais do que uma falha moral, é uma perda da real complexidade, e é vivida pelo intelectual populista de maneira insuspeita, o

---

<sup>19</sup> SAFATLE, Vladimir. “Por um conceito ‘antipredicativo’ de reconhecimento”. Em: **Lua nova: Revista de Cultura e Política**, n.º. 94. São Paulo. 2015. p. 91.

<sup>20</sup> CHAUI, Marilena. “Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil” (1986). Em: CHAUI, Marilena; SANTIAGO, Homero (org). **Conformismo e resistência**. Belo Horizonte: Autêntica; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2014. p. 85.

que é evidente no “Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura” (1962), redigido pelo primeiro diretor do CPC, o sociólogo Carlos Estevam Martins. O texto limita a necessidade de compreensão do outro, enquanto alteridade, à percepção de uma “sintaxe das massas”, que deveria ser tomada de empréstimo para que o conteúdo, esclarecedor e revolucionário, pudesse ser comunicado:

Tendo optado pelo público na forma de povo, a arte popular revolucionária nada tem a ver, quando ao seu conteúdo, com a arte do povo e a arte popular, mas delas necessita se aproximar em seus elementos formais, pois é nelas que se encontra desenvolvida a linguagem que se comunica com o povo. Na medida em que nossa arte pretende ser porta-voz dos interesses reais de uma comunidade, necessariamente temos que nos servir dos processos pelos quais o artista popular se faz ouvir e se torna representativo das qualidades e dos defeitos próprios ao falar do povo.<sup>21</sup>

A segunda questão – a reafirmação de si como porta-voz – deve ser pensada em sua densidade psicológica. O ideal de povo heroico e revolucionário é tornado no psiquismo um objeto de amor, necessário para sustentar a própria posição intelectual. Trata-se de uma resposta a uma demanda neurótica: a crença na sua versão a respeito do bem do Outro é um modo de responder à pergunta, ditada pela instância do superego, do “que o outro quer de mim” (retomaremos no próximo capítulo essa questão, relevante para um documentário interessado na alteridade, sobre a relação do indivíduo moderno e sua versão a respeito do Bem).

Antes de ser porta-voz do oprimido (ou do “escravo”), este caminho será o de ser um porta-voz de si mesmo. A relação entre o poder instituído e o progressismo do CPC – e de outras esferas do pensamento e da arte da época, como as músicas de protesto – está próxima de “senhores” em competição para arrebatar o povo-“cabra”. Ambos impõem, de modos diferentes – e com tonalidades variáveis de ingenuidade e cinismo – um modelo prévio de racionalidade e de humanidade (no caso do poder instituído, também de normalidade e de civilidade, modos não só de projeção como também de juízo do outro) pressupostos como “a

---

<sup>21</sup> MARTINS, Carlos Estevam apud XAVIER, Ismail. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 116. Ao comentar a citação de Carlos Estevam, Ismail Xavier critica o instrumentalismo do CPC: “obstáculo à formação da consciência transformadora, o popular empiricamente dado é substituído pelo popular construído pelo discurso. O instrumentalismo do CPC, por exemplo, tende a anular qualquer função às representações que não seja a estritamente política” (XAVIER, Ismail. **Sertão Mar**. *op. cit.* p. 188)



humanidade” em geral, e assumindo para si a tarefa valorosa de domesticar o “bárbaro” ou “alienado”<sup>22</sup>.

Coutinho resume com austeridade o propósito do primeiro *Cabra*: “a ideia era fazer desaparecer o indivíduo, construir personagens extremamente tipificados e fazer do intelectual o porta-voz do povo”. Contudo, este não é um diagnóstico completamente justo. No primeiro *Cabra* já havia uma disponibilidade para a compreensão das Ligas Camponesas enquanto ação política autônoma, uma “tradição dos oprimidos” tecida fora das rédeas da ação conscientizadora dos intelectuais. A própria decisão de fazer um filme sobre o movimento camponês é excepcional, tendo em vista a ausência das Ligas no cinema brasileiro, seja de ficção ou documentário. Talvez isto se explique devido ao fato de o camponês associado às Ligas não ser tão *exemplar* quanto o proletariado urbano, como escreve o crítico Jean-Claude Bernardet (ainda antes de assistir ao *Cabra* definitivo): “no campo, interessava basicamente a crítica do latifúndio e a denúncia da miséria, pois a luta camponesa – forma de luta autônoma e projeto popular – poderia assustar essa mesma burguesia, por mais desenvolvimentista que fosse”<sup>23</sup>. Em poucas palavras, no primeiro *Cabra* o esquematismo pedagógico parece competir com uma genuína vontade de escuta, a começar pelo roteiro original, que Coutinho escreveu em três dias a partir de uma conversa com uma Elizabeth recém viúva sobre a história da família.

### **1.3 entre os dois *Cabras*: catástrofe, melancolia e luto**

Tanto as posições do intelectual quanto do camponês seriam dissolvidas com o golpe militar de 1º. de abril de 1964. Essa derrota histórica, além de tornar inviável o caminho da revolução e condenar todos os esforços ao esquecimento, à “lata de lixo da história” oficial, impôs aos derrotados a necessidade de reflexão sobre as próprias posições. Em parte, e de um modo muito singular, o *Cabra* é a realização dessa reflexão.

Em 1964, logo ficou evidente ao intelectual engajado que, ao contrário do que se pensava, a luta de emancipação do povo não estava em pleno curso, e o país não estava às vésperas da libertação. A ausência de uma reação popular ao golpe deixou na *intelligentsia*

---

<sup>22</sup>Não se deve, no entanto, confundir a postura do “porta-voz” com aquela de uma intelectualidade épico-pedagógica que reflete a alienação objetiva através da forma, à maneira de Brecht e Glauber Rocha.

<sup>23</sup>BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 48.

um gosto amargo de frustração e mesmo de raiva. A falta de uma reação popular ao golpe levou a *intelligentsia*, ao menos num primeiro momento de refluxo, a um misto de frustração e raiva. Fraquejando as convicções políticas e o lugar que se deu ao outro (o povo revolucionário) no psiquismo, a derrota se tornou desencanto. Em 1968, a invasão de Praga pela União Soviética colaborou para o desencanto com o socialismo real. Foi o momento em que Coutinho, ainda que sempre tivesse sido, como diz, um “vacilante”, se desligou do PCB, ao qual tinha se filiado em 1963.

O sentimento melancólico pelo fracasso das revoluções não é uma novidade da reação ao golpe de 1964 e nem mesmo da história do século XX; podemos relacioná-lo à derrocada das utopias socialistas em 1848, que afetou a geração de Baudelaire. Walter Benjamin interpreta o Romantismo tardio de Baudelaire como (cf. Maria Rita Kehl) “uma tentativa de superação do desencanto melancólico causado pelo fracasso das revoluções, pelo desalento do indivíduo diante de um tempo brutal cuja superação não se anunciava em nenhum horizonte”<sup>24</sup>. Esta geração “teria perdido a aposta nas transformações prometidas pela Revolução Francesa” – pelo esclarecimento, portanto – manifestando uma “descrença progressiva em relação à ação política”<sup>25</sup>.

No Brasil do pós-golpe, uma das expressões mais significativas deste estado de espírito é o filme *Terra em transe* (1967), longa-metragem de Glauber Rocha, o primeiro do diretor baiano desde 1964. Alegoria da história e da cultura política da sociedade brasileira, representada na fictícia República do Eldorado, o filme questiona as razões do fracasso do projeto revolucionário e analisa a posição do intelectual, materializado no poeta e ativista Paulo Martins. “O *télos* salvacional, presente e problemático em *Deus e o diabo*, é substituído por uma consciência abismal de fracasso”<sup>26</sup>, nota o crítico Ismail Xavier. Numa cena de um comício de um candidato populista, o protagonista interpela o público, enquanto cobre a boca de um líder sindical servil: “estão vendo quem é o povo? Um analfabeto, um imbecil, um despolidizado!”. Há no *transe* um controverso significante político, como combinação de sentimento de impotência e intensa atividade reflexiva, ainda que desorientada. Não surpreende que esse significante receba interpretações bastante polarizadas. Caetano Veloso, idealizador e executor do movimento tropicalista, afirma que “toda aquela coisa de tropicália

---

<sup>24</sup> KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão: a atualidade das depressões**. São Paulo: Boitempo, 2009.

<sup>25</sup> *Ibidem*. p. 78.

<sup>26</sup> XAVIER, Ismail. **Sertão mar**. *op. cit.* p. 196.

se formulou em mim no dia em que eu vi *Terra em transe*<sup>27</sup>. Numa polêmica passagem de *Verdade tropical*, elege a cena do comício como cena chave. Sustenta que “o golpe no populismo de esquerda libertava a mente para enquadrar o Brasil de uma perspectiva ampla, permitindo miradas críticas de natureza antropológica, mítica, mística, formalista e moral com que nem se sonhava”<sup>28</sup>. Roberto Schwarz critica Caetano, afirmando como a desilusão melancólica teria aí se transformado em *desobrigação*: as conclusões de Caetano “enxergavam *oportunidades e saídas* onde o filme de Glauber desembocava em frustração nacional, autoexame político e morte. Digamos que elas acatavam sem mais as palavras devastadoras de Paulo Martins, passando por alto os traços problemáticos da personagem”<sup>29</sup>. Para o crítico, “o sentimento muito vivo dos conflitos” em *Verdade tropical* “coexiste com o desejo acríptico de conciliação, que empurra para o conformismo e para o kitsch”<sup>30</sup>. Trago este episódio à baila não para determinar posições corretas ou equivocadas, nem para equiparar o movimento tropicalista a esse pronunciamento particular, mas antes para evocar a complexidade da situação e a ausência de saídas fáceis (ainda que possam sim existir, em meio à catástrofe, oportunidades). O risco, um risco que de algum modo atravessa a obra de Coutinho, é desta escapadela para um tempo em que, como se diz, morreram as “grandes narrativas”, para que exista uma única. Talvez a dificuldade seja de que cada um a seu modo tenha de reinventar o próprio “materialismo” – como Coutinho fez através de seu “materialismo mágico”.

O modo como *Cabra marcado para morrer* lida com essa atmosfera melancólica, atmosfera de transe – eventualmente, como veremos, como um trabalho de luto, de reconhecimento da inevitabilidade da perda – está ligado ao modo como a violência do golpe, neste caso, foi sentido na pele, pela equipe do filme (sobretudo Eduardo Coutinho), pelos camponeses (sobretudo Elizabeth Teixeira) e, finalmente, *pelo próprio filme*, interrompido e mutilado. O centro nervoso de todo o evento *Cabra marcado para morrer* é a luta de morte por reconhecimento, revivida (e perdida) no próprio filme, naquilo que é seu ponto cego, o não registrado, não filmado e indizível. O assistente de direção do filme em 1964, Vladimir Carvalho, escreveu recentemente um relato, intitulado “Pequena memória do *Cabra*”, que

---

<sup>27</sup> VELOSO, Caetano apud FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007. p. 50.

<sup>28</sup> VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008(Companhia de bolso). p. 100.

<sup>29</sup> SCHWARZ, Roberto. “*Verdade tropical*: um percurso de nosso tempo”. In: **Martinha versus Lucrécia: ensaios e entrevistas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 77. Grifos do autor.

<sup>30</sup> *Ibidem*. p. 57.

lança alguma luz sobre o que foi testemunhado por aqueles que estavam no engenho Galileia na madrugada de 31 de março de 1964. Seu relato, bastante direto ao relembrar cada episódio, mostra a passagem da esperança ao desencanto (“marinheiros de primeira viagem política, ainda pensávamos que, na prática, poderíamos realizar a propalada aliança com os trabalhadores do campo, e que eles estavam convictos de que iríamos resgatá-los de sua condição de miséria”<sup>31</sup>). Mas, num sentido mais profundo, indica como se configurou, neste momento crítico, uma atualização histórica da luta de morte por reconhecimento (“romântica e ingenuamente, mas de acordo com o clima político que em que vivíamos até ali, tomamos uma decisão, iríamos resistir”<sup>32</sup>). A atualização da luta de morte é seguida pelo momento de recusa da luta, através da rendição, que surge relacionada à experiência do medo (“ilhados naqueles cafundós, sem perspectivas de escapar das garras da repressão militar, nosso medo aumentava na medida em que alguns camponeses, nossos olheiros, iam regressando da cidade e contando que jipões do Exército estavam a caminho da Galileia”<sup>33</sup>).

Após a debandada da equipe, Coutinho ficou numa prisão durante quatro horas em Recife, temendo ser torturado. O cineasta evitou falar a respeito, mas contou que, durante anos, sonhou com cenas de tortura, em que eram colocadas “coisas debaixo da unha”. Ao enfatizar o medo, suspeita da possibilidade de uma resistência heroica:

Se eu fosse torturado, eu tinha contado? Eu tinha contado minha mãe. Então eu não teria feito esse filme e tava sendo purgado, tava num sanatório, tava louco. [...] As pessoas não sabem o que é o medo, pô. [...] Não sou um canalha por acaso. Agora, é canalha quem fala porque não quer levar um alfinete na unha? Você topa um alfinete na unha? Você não sabe, talvez, a dureza.<sup>34</sup>

A sujeição é também uma atualização histórica, neste caso da passagem do “cabra marcado para morrer” ao cabra rendido, cujo destino se torna, como no sujeito-escravo de Hegel, o de ter a própria lei ditada pelo outro, ou, como em Graciliano, de ser “apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros”. Elizabeth, que “vivia um drama por já ser muito conhecida no meio rural do Nordeste, e a qualquer momento poderia ser identificada”<sup>35</sup>, precisou esconder a própria identidade, precisou *descaracterizar-se* (“costurou-se um vestido

---

<sup>31</sup> CARVALHO, Vladimir. “Pequena memória do *Cabra*” In: COUTINHO, Eduardo; OHATA, Milton (org). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 334.

<sup>32</sup> *Ibidem*. p. 333.

<sup>33</sup> *Ibidem*. p. 335.

<sup>34</sup> COUTINHO, Eduardo. Extraído da **faixa comentada do DVD de *Cabra marcado para morrer***.

<sup>35</sup> CARVALHO, Vladimir. “Pequena memória do *Cabra*” In: COUTINHO, Eduardo; OHATA, Milton (org). *op. cit.* p. 336-337.

de chitão de cores vivas para ela, oxigenamos seus cabelos agora penteados de forma diferente, e o resto, o rouge e o batom, se encarregou de transformá-la em outra pessoa. [...] Parecia agora uma perfeita dama alegre”<sup>36</sup>). Após a transfiguração “ultrajante”, o documentário conta como Elizabeth começou uma nova vida no interior do Rio Grande do Norte, longe de todos os filhos, menos um, sob o nome falso de “Marta”. Como explicou a Coutinho, ao reencontrá-lo, ela escolheu o nome Marta por sua relação com “mártir” – a palavra, aliás, é originada do grego *martys* (“testemunha”). Na escolha mesma do nome, Elizabeth encontra um modo de portar a lembrança da família e das Ligas, ambas dissolvidas. Trata-se de uma paradoxal *resistência/desistência*: o símbolo “Marta” homenageia a dor de Elizabeth no mesmo movimento em que a enterra, aceitando o sofrimento como um destino (o que Nietzsche identificaria como manifestação de uma “moral escrava”). A verdadeira resistência de Elizabeth-Marta, nesse período, é o modo como consegue auxiliar no sindicato local, ensinar a tabuada e alfabetizar as crianças da região – parte de uma consistente experiência de educação popular cuja memória o governo federal tentou apagar ao implantar o projeto fracassado do Saci-Exern<sup>37</sup>.

Quanto a Coutinho, João Moreira Salles narra a sua história no período entre a interrupção e a retomada do *Cabra*:

Eduardo Coutinho começou a morrer pela primeira vez depois da interrupção de *Cabra*, em 1964 [o texto trata ainda de uma “segunda morte” de Coutinho, no período anterior à realização de *Santo forte*, em 1999]. Contando com o amparo e a amizade de Zelito Viana e Leon Hirszman, continuou no cinema, sendo convidado para dirigir filmes de ficção – *Cabra* era isso originalmente –, a que assistia do fundo da sala nas pré-estreias, recolhido, à espera da reação da plateia. Uma vez, um desses filmes foi projetado para Glauber Rocha, cuja reação foi não dizer uma só palavra. Coutinho confirmava, para si, as suspeitas quanto ao valor do que vinha fazendo. Tímido em relação à própria vontade, aceitava filmar o que lhe propunham, sem ponderar as razões para se dedicar a projetos que, em essência, eram sempre dos outros. Quis dirigir *Dois perdidos numa noite suja*, mas faltou confiança.

Quando a vida apertou, pediu emprego no *Jornal do Brasil*. Já tinha mulher e filhos. Foi copidesque (e dos bons, dizem), ofício que consiste em melhorar o que não te pertence. Passava os dias dispensando aos textos alheios idiossincrasias aprendidas com gramaticólogos – “*Detalhe é galicismo, tem de ser pormenor*”. Eram automatismos dogmáticos, o contrário de tudo o que sua obra viria a afirmar anos mais tarde. No entanto, àquela altura de 1971, tomaria por louco quem lhe dissesse que um dia teria uma carreira.

O cinema ocupava em sua vida mental o lugar da impotência, do gesto atrofiado. O cinema era o que não fora capaz de realizar. Possivelmente, já mostrava os traços que levariam seu amigo e colaborador Eduardo Escorel a descrevê-lo, com

---

<sup>36</sup> Ibidem. p. 338.

<sup>37</sup> Cf. Marilena Chaui em sua crítica do filme, “Do épico-pedagógico ao documentário”. Em: COUTINHO, Eduardo; OHATA, Milton (org). *op. cit.* p. 458.

propriedade, como um radical lúcido, e nesse caso sabia que fazer cinema exige ânimo para se expor. Isso, por ora, ele não tinha. De concreto, Coutinho só sabia uma coisa: “O *Cabra* eu tinha de terminar.”<sup>38</sup>

Diria ainda Coutinho que “esse filme foi realmente a primeira vez na minha vida que eu quis fazer uma coisa. O resto, o que eu fiz antes, é brincadeira, eu não levo a sério. Não porque não goste, mas porque foi feito com a metade do corpo, com a metade da pessoa”<sup>39</sup>. *Cabra*, ao contrário, era “um troço do fundo do coração, um pesadelo, uma dor no fígado, um negócio brutal”<sup>40</sup>. Completar o filme se torna para o cineasta uma obrigação *moral*, um modo de dar direção às próprias forças (ou, talvez, à libido). Trata-se, porém, de uma moral fundada no negativo: moral sem *moralismo*, missão sem *missionarismo*, sem o movimento autoassegurado rumo a um lugar previamente estabelecido<sup>41</sup>.

A teleologia perdida, que noutros casos pode ter conduzido à melancolia, neste caso impôs a atenção ao negativo. Essa atenção, ou demora, é fundamental para compreender a particularidade do *Cabra*, em dois aspectos entrecruzados: primeiro, como um modo de leitura da história (ou um modo de narração, ou de testemunho); segundo, como um trabalho de luto que supere o afeto melancólico – não apenas por Coutinho, mas por todos aqueles envolvidos na experiência do filme. O luto é uma necessidade comum, como nota Coutinho:

Era preciso dar a volta por cima nesse fantasma. Esse, um lado mais psicológico. Por que ficou tão viva a minha relação com as pessoas que tinham trabalhado no filme? Porque elas também tinham o fantasma de 1964. O fantasma do filme também era importante para elas.<sup>42</sup>

---

<sup>38</sup>SALLES, João Moreira. “Morrer e nascer – duas passagens na vida de Eduardo Coutinho”. Em: COUTINHO, Eduardo; OHATA, Milton (org). *op. cit.* p. 367.

<sup>39</sup>COUTINHO, Eduardo apud LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo.** *op. cit.* p. 56.

<sup>40</sup> *Ibidem.* p. 30.

<sup>41</sup> Além de divergir em relação ao cepecismo, talvez seja possível pensar essa obrigação moral do *Cabra* como contrária à “libertação” tropicalista da mente para outras perspectivas ou miradas críticas comentada em nota anterior. Para Schweppenhäuser, a atitude do pensamento não pode ser separada do terreno da moral: relaciona a moral ao exercício do pensamento ao afirmar que “a moral é, ‘de maneira indiscernível’, tanto ‘opressão, repressão na medida em que atribui positivamente aos homens a liberdade e os chama à responsabilidade por tudo’ como também ‘enquanto crítica àquilo que fazem os homens, representante de uma liberdade por vir [...]’. Daí segue que a moral é ela mesma cheia de contradições no sentido que ela visa, ao mesmo tempo, sempre, liberdade e opressão. Isso determina, então, também a atitude que deve adotar aquele que pensa; ele tem de ser tanto a favor quanto [também] contra a moral”. SCHWEPPENHÄUSER, G. apud GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Uma filosofia moral negativa?”. Em: **KRITERION**, Belo Horizonte, nº 117, Jun./2008. p. 145. Tradução da autora.

<sup>42</sup> COUTINHO, Eduardo. “Filme marcado para reviver”. In: **Cabra marcado para morrer – encarte do DVD.** Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2014. p. 11.

Para dar uma volta por ci(ne)ma<sup>43</sup> do fantasma, é preciso revivê-lo, e revivê-lo significa apoderar-se de uma lembrança. É aqui que o “lado mais psicológico” encontra o âmago de uma narração – ou de uma teoria da história – que excede os limites da psicologia individual. Na sexta de suas teses “Sobre o conceito de história”, Walter Benjamin afirma que “articular o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo”<sup>44</sup>. Para que se possa abrir a história, e se abrir *para* a história, é necessário esse instante em que se é violentado pela ruptura, em que se é determinado, lançado a uma posição de quase total passividade – que por outro lado é também imperativo de apoderamento.

A noção de um “instante de perigo”, na teoria de Benjamin, remete ao modo como Hegel pensa – em diversas ocasiões, e de modo mais detido na dialética do senhor e do escravo – na proximidade da morte como experiência-limite<sup>45</sup>. A luta de morte não interessa aqui tanto pela definição das posições do senhor e do escravo, ou de vencedores e vencidos, mas antes, conforme Safatle, como evocação da experiência de “confrontação com o indeterminado como processo fundamental de constituição da individualidade”<sup>46</sup>. Se por um lado a vivência dessa experiência-limite é para o escravo ou vencido uma espécie de oportunidade, não se pode menosprezar a instabilidade desta posição. Caso não aceite, como saída, a versão do vencedor a respeito da luta de morte (e assim, *esqueça* que a luta tenha se dado), não poderá simplesmente recuar para uma anterioridade significativa: é sua identidade mesma que foi desmanchada, reduzida em fragmento, e não se faz mais acessível. Talvez não se possa separar a rememoração desta experiência-limite da acedia melancólica, que, segundo Benjamin, refere-se ao sentimento de um mundo vazio em que as ações humanas são privadas de valor<sup>47</sup>, ou de uma prostração da vontade que, ainda segundo Benjamin, “desanima de apropriar-se da autêntica imagem histórica, em seu relampejar fugaz”<sup>48</sup>. Noutras palavras, o vencido é levado de um modo ou de outro a ceder do seu desejo, seja ao acatar sem reservas a versão do outro (posição que, segundo Kehl, é própria do depressivo, e é um sintoma bastante

---

<sup>43</sup> Digitei a palavra “cinema” ao invés de “cima”. É o caso de um ato falho que pode ser mantido.

<sup>44</sup> BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 243.

<sup>45</sup> Faço essa aproximação entre o fundamento negativo da história em Benjamin e Hegel a partir da leitura de Vladimir Safatle. Ver a esse respeito a seção “O caráter formador do ‘puro terror do negativo’” em SAFATLE, Vladimir. **Grande Hotel Abismo**. *op. cit.* (p. 47- 52) e o capítulo III do mesmo livro (p. 90-117).

<sup>46</sup> SAFATLE, Vladimir. **Grande Hotel Abismo**. *op. cit.* p. 24.

<sup>47</sup> Cf. KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão**. *op. cit.* p. 82.

<sup>48</sup> BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. Em: **Magia e técnica, arte e política**. *op. cit.* p. 244.

contemporâneo), seja pelo desânimo por conta da dificuldade de seguir a própria via (posição do melancólico, já um tanto antiquada enquanto sintoma).

Coutinho e Elizabeth foram silenciados, e de algum modo, foi por acaso que tenham conseguido, através do filme, dar uma volta por cima de seus fantasmas. Ao insistir nesse ponto, por um lado, corre-se o risco de enxergar no *Cabra* o traçado de uma narrativa heroica, que consegue se afirmar sobre todo infortúnio (uma análise mais detida do filme mostrará que não é esse o caso, e mesmo que exista no *Cabra* uma narrativa heroica, ela não dá conta de toda a verdade). Por outro lado, não se deve ignorar como todo ganho de voz tem no filme um traço dessa difícil luta contra o silenciamento (o que é muito distante, portanto, da voz e da capacidade de recontar a própria experiência como atributos naturais do sujeito).

Sigo adiante com uma evocação de Hegel por Safatle:

A constituição dos sujeitos é solidária da confrontação com algo que só se põe em experiências de negatividade e desenraizamento [...]. A astúcia de Hegel consistirá em mostrar como o demorar-se diante dessa negatividade é condição para a constituição de um pensamento do que pode ter validade universal para os sujeitos.<sup>49</sup>

Este “trabalho do negativo”, pensado por Hegel também como um “caminho do desespero” [*Verzweilflung*], ecoa na reflexão de Coutinho de que “você tem que chegar a tal desespero – a esperança só pode nascer do desespero – e uma pessoa de vinte anos é difícil que já tenha chegado ao desespero pra chegar à esperança”<sup>50</sup>. Através do apoderamento (demorado e “desesperador”) do lampejo, pode-se aproximar do sentido da história, daquilo que Hegel compreende como espírito (*Geist*). “Para Hegel, a história é o campo no interior do qual os indivíduos se dissolvem, onde processos transindividuais ganham forma. [...] Essa forma do transindividual será também, necessariamente, a forma da infinitude, pois ela é a determinação de *multiplicidades em processo de atualização*”<sup>51</sup>. A história é ou pode ser, assim, “essa perspectiva que dá às paixões um tamanho revelador. Ela [a história] não apaga as paixões no interior do heroísmo de narrativas edificantes. Ela tira das paixões seu traço narcísico e particularista. Elas deixam de ser paixões de um Eu”<sup>52</sup>.

Nessas condições, a catástrofe é o negativo, o vazio de significado que orienta o pensamento. Através de sua obediência à questão, nunca se chega à questão em si, ao seu encaixe na história pensada como uma positividade anterior; o que se faz é dar uma volta por

---

<sup>49</sup> SAFATLE, Vladimir. **Grande Hotel Abismo**. *op. cit.* p. 25.

<sup>50</sup> COUTINHO, Eduardo. Em: COUTINHO, Eduardo; BRAGANÇA, Felipe (org). *op. cit.* p. 108.

<sup>51</sup> SAFATLE, Vladimir. **Grande Hotel Abismo**. *op. cit.* p. 95. Grifos do autor.

<sup>52</sup> *Ibidem*. p. 25.



cima. Ao apoderamento da lembrança que relampeja corresponde, numa dimensão psicológica, a realização do luto. Dito de outra forma: através da queda da negatividade, pode-se passar pela perda da teleologia e do lugar do outro no psiquismo, de modo que a melancolia pode se fazer luto. Ora, o luto significa a aceitação de que o objeto de amor foi inevitavelmente perdido. Aqui, isto significa tanto o ideal de revolução quanto de um sujeito universal apto a assumi-la. Em ambos os casos, são hipóteses que foram em algum momento positivadas como objetos de amor. A positivação do *cabra*, do sujeito desprovido de predicados através de uma destinação teleológica, como uma espécie de justiça histórica, é o que o luto supera. Ao *despredicar* os sujeitos (empíricos, reais) deste papel, é possível reencontrar, em negativo, a figura mesma do cabra em seu fundamento universal de sujeito sem predicados. O sujeito sem predicados, nesta visão, não é determinado socialmente, mas pode vir a ser descoberto, em sua negatividade<sup>53</sup>, no contato com o mundo empírico, desde que, digamos assim, não se predique esta ou aquela pessoa como sujeito sem predicados. Ou seja, ao invés de se abandonar a hipótese de Marx a respeito do proletariado, ela vem a ser tensionada e redescoberta a partir da negatividade fundadora que há no empírico<sup>54</sup>. Com este cuidado – ou, dito de outra forma, com essa atenção persistente à singularidade – o sujeito sem predicados é o cerne de uma teoria da história, mas é ainda algo mais, é o cerne de uma teoria do sujeito, compreendido como conceito não substancial e não identitário<sup>55</sup>, e também de uma teoria do reconhecimento. Estas relações serão ainda desenvolvidas no próximo capítulo; por ora, quero frisar que a rememoração da luta de morte ou do “instante de perigo” pode ser também um movimento de reconhecimento de si e do outro, uma forma de amor não-predicado, que mantém algo da negatividade (ou opacidade) do outro e não a fixa num objeto estável.

---

<sup>53</sup> Isto é mais claro quando se trata de um sujeito envolvido numa luta de morte. Não é à toa que, para Adorno, o inumano – o que recusa e contraria todos os predicados construídos do “humano” – surja de modo mais exemplar na experiência da catástrofe e especificamente no holocausto. A visão do corpo que sofre torna possível (mais, torna um imperativo moral da “era das catástrofes”) o exercício da compaixão. A compaixão está sempre relacionada à identificação com o outro. Mas aqui não se trata da identificação de atributos positivos, de predicados que, como é comum no afeto da compaixão, servem mais para reassegurar a identidade do eu do que para se dissolver na alteridade do outro. A compaixão como visão do corpo que sofre, ao contrário, é um afeto despersonalizado e que obriga a ver em si mesmo o inumano.

<sup>54</sup> Nesse sentido, este filme de Coutinho (e, de modos diversos, também algumas de suas obras futuras) é mais materialista do que outros filmes mais comprometidos em seguir a cartilha, como os filmes do CPC e parte da produção do Cinema Novo. O efeito colateral desta atenção dedicada ao negativo talvez seja a abdicação de uma perspectiva de superação, de uma utopia.

<sup>55</sup> Não se trata de proclamar a morte do sujeito, mas de compreendê-lo em sua possibilidade de resistência à dependência da forma autoidêntica do eu.

#### 1.4 *Cabra-84*: memória e fragmento

É com o propósito de fazer um luto de seus fantasmas que o *Cabra marcado para morrer* em sua versão definitiva como documentário parte em busca dos vencidos e silenciados pela história: os camponeses e (na falta de uma palavra melhor) os intelectuais. Ao fazê-lo, o filme, que nunca adota o discurso generalista de um panorama histórico, faz de algum modo mais do que foi proposto. A acolhida calorosa do filme mostrou que se tratava de fantasmas coletivos. É exposta a ferida aberta que se tentou maquiagem através das estratégias oficiais de esquecimento na transição da ditadura para um governo presumidamente democrático no país. Nunca houve, como bem se sabe, uma prestação de contas dos crimes da ditadura. Tampouco foi dada a palavra às vítimas da repressão oficial e dos crimes no campo, porque sequer foram nomeadas como vítimas<sup>56</sup>. De modo meio aventureiro, meio clandestino, o filme realiza, o *Cabra* realiza, como cinema, o que deveria ter lugar fora do campo do cinema; como nota Chauí<sup>57</sup>, a quebra da clandestinidade de Elizabeth Teixeira precisou se operar clandestinamente. Assim, o filme não precisa de palavras de ordem para ser combativo.

Tales Ab'Sáber, em ensaio recente sobre o sentido político do *Cabra*, avalia que o Brasil, na época:

[...] estava empenhado em uma reorganização institucional que recusava um verdadeiro acerto de contas com sua história recente. Dessa perspectiva, a obra atacava amplamente a hegemonia que então predominava. Ela era política em um sentido muito forte, com uma exigência moral que a cultura política de um país de democracia imperfeita se recusaria a realizar. E, nesse ponto, o filme estava francamente à frente da conciliação conservadora que se tramava na redemocratização brasileira da época. *Cabra marcado para morrer* era o dispositivo histórico do tempo *para o sentido da verdade*, do ponto de vista dos atingidos pela ditadura. O filme foi a verdadeira *comissão da verdade* de uma época que ardilosamente abdicou desse princípio.<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> Como nota Jeanne Marie Gagnebin: “no Brasil, as vítimas não tomaram a palavra. Primeiro, pela simples razão de que não existe nenhum estatuto de vítima; de que nenhum texto oficial, de lei ou de história, usa essa palavra, a qual, por sua vez, acarreta uma pergunta complementar: quem foram os carrascos?”. GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Esquecer o passado?”. Em: **Limiar, aura e rememoração**. São Paulo: Editora 34, 2014. pp. 252-253.

<sup>57</sup> CHAUI, Marilena. “Do épico-pedagógico ao documentário”. Em: COUTINHO, Eduardo; OHATA, Milton (org). *op. cit.* p. 459.

<sup>58</sup> AB’SÁBER, Tales A. M. “*Cabra marcado para morrer*, cinema e democracia”. Em: COUTINHO, Eduardo; OHATA, Milton (org). *op. cit.* p. 517. Grifos do autor.

Este feito político do *Cabra* pode marcar a obra com uma interpretação politizante, que preza a extrapolação dos limites do documentário para a ação política, etc. Acredito que colabora para esta percepção a cena, no final do filme, do discurso vigoroso de Elizabeth: o modo como o cinema cura uma ferida pode virar um elogio de sua eficácia. Assim, o filme deixa de ser um fim ou um discurso em si mesmo para se tornar um meio para um fim presumidamente mais nobre, que, aqui descoberto, pode virar um modelo para o documentário participante. Outra provocação é ver onde essa ideia de cura falha, onde a ferida permanece aberta e os discursos não se fecham.

Se o filme é mesmo uma comissão da verdade, não se deve esperar que seja suficiente em si mesma, isto é, que possa substituir ou ser mais genuína que os meios legais, tanto em relação às vítimas quanto aos culpados. Também não se deve esperar que seja uma verdade *demonstrada*, verdade que se constrói como num julgamento, através da exposição e explicação completa de motivos. Jean-Claude Bernardet inicia assim sua crítica do *Cabra*, escrita ainda no calor da hora: “nada mais distante do projeto de Eduardo Coutinho em *Cabra marcado para morrer* do que historiar os últimos vinte anos. Nada de enfileirar os fatos no espeto da cronologia e amarrá-los entre si com os barbantinhos das causas e efeitos”<sup>59</sup>. Para Bernardet, o *Cabra* teria embutida uma teoria da história, teoria esta que ecoaria as famosas teses “Sobre o conceito de história” de Walter Benjamin. Segundo as teses – que combinam de modo singular elementos do materialismo histórico, do romantismo e do messianismo judaico – o historiador “materialista” deve recusar os preceitos do historicismo e compreender a história *a partir da* experiência da catástrofe, recuperando, como fragmentos, as vozes ou versões silenciadas pelos vencedores da vez. A crítica de Bernardet, significativamente intitulada “Virada sobre a lata de lixo da história”, pensa o documentário de Coutinho como um arranjo de fragmentos, e se encerra com a citação, na íntegra, da terceira tese de Benjamin, em que a coleta de fragmentos é relacionada ao messianismo:

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente de seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um de seus momentos. Cada momento vivido transforma-se numa *citation à l'ordre du jour* – e esse dia é justamente o último, o do juízo final.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. *op. cit.* p. 227.

<sup>60</sup> BENJAMIN, Walter apud BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. *op. cit.* p. 238.

O fundamento messiânico da teoria da história de Benjamin não poderia deixar de ser problemático. É tentador, através dessa leitura, querer reconciliar, no nosso caso, o cinema à luta política, e, de modo geral, a luta política a aspirações religiosas, o que não era a intenção de Benjamin. Para o filósofo, o messianismo é um modo de pensar uma positividade que se dá sob o ponto de vista da redenção; o juízo final, nesse sentido, é a transposição da negatividade da catástrofe na única verdadeira positividade, completa e sem negativo, em que o passado se torna citável em cada um de seus momentos. O historiador (ou cronista), para Benjamin, é alguém que, através de uma “frágil força messiânica”<sup>61</sup> que todos partilhamos, não alcança o juízo final, mas trabalha para apressar a vinda do Messias. Uma apropriação positiva do passado é inacessível para nós. Por outro lado, deve-se ainda assim desejar a positividade, ao considerar que nada “pode ser perdido para a história” (uma espécie de “humanismo infinito”, como veremos no capítulo seguinte). Deve-se desejar o irrealizável (a própria natureza do desejo, de Platão a Freud, é sua não-realização), ou dito de outra forma, desejar o que não se positiva em nenhum objeto. O “historiador materialista” de Benjamin deseja e “apressa” o juízo final, desde que não caia no engano de que esse dia chegará de fato. Pois como afirma Benjamin já na primeira tese, o “materialismo histórico” “pode enfrentar qualquer desafio, desde que tome a seu serviço a teologia, a qual é hoje reconhecidamente pequena e feia e não ousa mostrar-se diretamente”<sup>62</sup> – e nem deveria ousar mostrar-se. O messianismo deve atuar na surdina.

O “historiador materialista”, ao partir da percepção da catástrofe, trabalha (e assim deve desejar) sob a ação do tempo, do fluir do tempo não-messiânico, que a tudo desestabiliza. Ainda assim, pode alcançar alguma estabilização provisória, na obra. Reconta a história ao recompor fragmentos da história perdida numa *nova* composição. É nesse sentido que Bernardet interpreta a estética de fragmento de *Cabra*: “o fragmento não é uma arbitrariedade estilística, mas é a própria forma da história derrotada, motivo pelo qual, mesmo na busca da coerência e da significação, o caráter fragmentário não pode ser nunca abandonado”<sup>63</sup>.

A hipótese que tentarei defender é de que o *Cabra*, como testemunho, é atravessado por um par de forças. Num sentido, faz o esforço de reaver o “instante de perigo” e o lugar original da luta de morte, e falando a partir da catástrofe, reaver uma positividade – isto seria

---

<sup>61</sup> BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. Em: **Magia e técnica, arte e política**. *op. cit.* p. 242.

<sup>62</sup> *Ibidem.* p. 241.

<sup>63</sup> BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. *op. cit.* pp. 232-233.

a realização de uma estética do fragmento no seu sentido mais autêntico. Mas, noutro sentido, o filme se serve da capacidade do documentário de contar um discurso que não necessariamente tem a marca da negatividade<sup>64</sup>.

Ao analisar o filme, podemos dizer que ele é composto de três grupos de dispositivos, entrecruzados para compor um todo orgânico. A cada um desses grupos corresponde um tratamento da temporalidade, um modo de relação entre passado e presente.

Em primeiro lugar, há o tratamento de arquivos do passado e sua interpretação através da locução em *off*, realizada para o filme após todas as filmagens. Estes arquivos incluem documentos como matérias de jornal e fotografias; uma fotografia da família, tirada após a morte de João Pedro, que é usada repetidamente para cruzar o “antes” e o “depois” de cada personagem, em 1964 e 1981. Estes materiais são apresentados à parte e percorridos pelo olhar do cinema, que se reapropria deles como citações. Trata-se de recursos tradicionais do documentário político. O que há de excepcional é o material do primeiro *Cabra* (e também uma filmagem de 1962, que o próprio Coutinho realizou na região de Sapé), que também surgem como materiais de arquivo, num movimento de reapropriação que lhes altera o sentido. Quanto à trilha sonora, há uso de locução, que Coutinho viria a abolir de seu cinema e cujo emprego evitava ao máximo no *Globo Repórter*, mas que, no *Cabra*, é indispensável para que a complexa trama se desfie. Nesse sentido, a intenção de Coutinho, através do emprego de três locutores (Ferreira Gullar, Tite de Lemos e ele mesmo), era de se afastar da

---

<sup>64</sup> Um exemplo de documentário que insiste no movimento “a partir da catástrofe” ao longo de suas mais de 8 horas é *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann. O filme é composto exclusivamente de entrevistas com sobreviventes do holocausto, alguns dos quais são de certa forma coagidos a falar sobre esta experiência, e da filmagem dos campos de concentração e de seus arredores esvaziados, décadas após os eventos da Segunda Guerra Mundial. O diretor comenta suas escolhas: “até hoje, todos os filmes sobre o holocausto tentaram explicar sua gestação, empregando o artifício da história e do desenvolvimento cronológico. Começam geralmente com a chegada dos nazistas ao poder em 1933, mas por vezes remontam ao século XIX, apresentando as várias correntes antissemitas alemãs e tentando dessa forma explicar, ano a ano e passo a passo, até que de forma harmoniosa, como esses acontecimentos levaram ao extermínio. Como se o extermínio de 6 milhões de homens, mulheres e crianças, como se um massacre de tal proporção pudesse ser gestado. É claro que há explicações e razões para a destruição de seis milhões de judeus: o caráter de Hitler, sua relação com o judeu, percebido como o pai maligno, a derrota da Alemanha em 1918, o desemprego, a inflação, as bases religiosas do antissemitismo, o papel dos judeus na sociedade, a imagem do judeu, a doutrinação da juventude alemã, a sedução de toda a nação alemã por Hitler, o espírito judeu, considerado como o oposto exato do espírito alemão. Essas explicações psicanalíticas, sociológicas, econômicas, religiosas e assim por diante, tomadas em separado ou em conjunto, são ao mesmo tempo falsas e verdadeiras. O que equivale a dizer que são inadequadas. Mesmo sendo precondições para o extermínio, não são suficientes. Não é possível fazer a dedução lógica da destruição dos judeus na Europa com base em qualquer sistema de pressuposições. Entre as condições que permitiram o extermínio e o extermínio em si, o extermínio como fato, há uma quebra de continuidade, um hiato, um abismo”. De debate sobre *Shoah* com João Moreira Salles, Eduardo Coutinho e Eduardo Escorel. O fragmento de Claude Lanzmann é lido (e supostamente traduzido) por João Moreira Salles. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=87ZloNfiwSU>

tradicional voz do saber, da fala prolixa, distante e generalizante que sempre *explica* as imagens. Quanto à música, o uso mais marcante é da “Canção do subdesenvolvido”, na sequência de abertura do filme, que marca, já no início, seu procedimento autorreflexivo. Combinando a música à locução e a imagens de pobreza (filmadas pelo próprio Coutinho em 1962) que confirmariam o rótulo do subdesenvolvimento, o filme incorpora no mesmo movimento em que critica o pensamento do CPC.

Um segundo grupo de dispositivos remete à filmagem no presente (em 1981). É em torno da filmagem do encontro do cineasta com o outro, ou da filmagem da “palavra filmada”, que Coutinho irá compor todo um estilo próprio. Para o cineasta Walter Lima Jr., que foi durante anos colega de Coutinho no *Globo Repórter*, “o que existe realmente de novo em *Cabra marcado* talvez esteja exatamente aí, na sua extraordinária cumplicidade com a vida”<sup>65</sup>. Colabora para esta cumplicidade a economia da montagem, nestas cenas de encontro, deixando que se revelem as tensões, as negociações e as dissonâncias na fala dos camponeses, que estão longe de se conformar numa voz unívoca. Alguns são esperançosos, enquanto outros recuam face ao passado revolucionário. Mais do que isso, há toda uma densidade da vida pessoal para além do que poderia ser o “tema” do filme, que surge através da escuta e que Coutinho iria refletir e explorar em documentários posteriores. Contrariando a distinção entre o sujeito e o objeto do discurso, entre aquele que *narra* e aquele que *é narrado*<sup>66</sup>, há no *Cabra* alguma partilha da narração. Todos são, de algum modo, narradores de vivências particulares e também de experiências coletivas; por outro lado, como veremos a partir do próximo capítulo, é preciso desconfiar da ideia de uma “coautoria” ou da reconquista, através do documentário, de um universo “polifônico” ou intersubjetivo – em que haveria uma autossuficiência do aqui e agora da relação consciente entre os indivíduos, livres de qualquer determinação externa.

Em sua relação com o outro no presente da filmagem, o *Cabra* se insere na escola do “cinema-verdade” ou do “modo participativo” de documentário do cineasta e antropólogo francês Jean Rouch. Rouch buscava confrontar abertamente o mundo e transfigurar o real no momento da filmagem, através de uma intervenção participante. Para tanto, assumia a presença da câmera e da equipe como um procedimento constitutivo do documentário.

---

<sup>65</sup>LIMA JR., Walter. “O cinema cúmplice da vida de Eduardo Coutinho”. Em: COUTINHO, Eduardo et al. **Cabra marcado para morrer – encarte do DVD**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2014. p. 24.

<sup>66</sup> Em *Cineastas e imagens do povo*, Jean-Claude Bernardet investiga a persistência no documentário brasileiro, da década de 60 à década de 80 – ou seja, basicamente no intervalo entre o primeiro e o segundo *Cabra* –, de um “modelo sociológico”, em que as pessoas são encaixadas em tipos sociais determinados de antemão.

Colocando-se em contraponto à tradição do cinema direto americano, da “câmera-mosca” que espreita às escondidas, a câmera é aqui valorizada como um “estimulante psicanalítico”. As pessoas, notou Rouch, podem se transformar em função do filme: “graças a esse pequeno monstro de cristal e aço, ninguém é mais o mesmo”<sup>67</sup>. Diante da câmera, cada um reconta a própria experiência de maneira nova e singular, formando um discurso que não conceberia por si mesmo. Combinado a isto, há no *Cabra* o recurso próprio do jornalismo investigativo (mas que não é estranho ao cinema-verdade) de “chegar filmando” ao local de ação, antes que seja montada uma cena para o cinema, o que Coutinho exercitou no *Globo Repórter*. Resulta deste procedimento uma cena importante do *Cabra*, em que se encontra Elizabeth à janela de sua casa, em que a camponesa pede para recontar a sua história (ela diz que não estava se sentindo à vontade no dia anterior, principalmente por conta da presença intimidante do seu filho Abraão<sup>68</sup>). Na parte final da projeção, o filme também toma a forma de reportagem investigativa ao sair em busca do paradeiro dos filhos de Elizabeth. Coutinho atualiza os filhos a respeito da história da família, contando que a mãe está viva e que deveria retornar a Pernambuco. As dificuldades de uma reaproximação mostram a história da desintegração familiar<sup>69</sup> e a verificação da fragilidade das possibilidades de reencontro entre a família. Aqui, a intervenção do cinema chega ao seu limite. O documentário não reconduz os filhos à mãe, o que seria aliás uma ocasião propícia para uma reportagem lacrimosa, interessada em oferecer um final feliz como reparação simbólica do sofrimento<sup>70</sup>.

Finalmente, há um terceiro grupo de dispositivos (ou um único dispositivo) específico do *Cabra*, e que relaciona de modo singular passado e presente. São as cenas de projeção para

---

<sup>67</sup> ROUCH, Jean apud LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**. *op. cit.* p. 42.

<sup>68</sup> Coutinho conta que tinha a intenção de usar o mesmo procedimento no dia anterior, que marcava, de fato, o reencontro entre o cineasta e Elizabeth. A equipe do filme viajou até São Rafael em companhia do filho mais velho de Elizabeth, Abraão, que também não via sua mãe há anos. Por conta de uma objeção de Abraão, a câmera só foi ligada mais tarde, na sala da casa de Elizabeth, com o lugar repleto de curiosos. De qualquer modo, mesmo que a filmagem da chegada tivesse ocorrido, talvez seu uso não fosse tão eficaz quanto a cena do encontro no dia seguinte.

<sup>69</sup> Convém notar que, apesar do distanciamento, nenhum dos filhos julga a mãe pelas suas ações. O mero fato de operarem fora da moral é revelador de uma notável resistência política. Em 2013, foram lançados dois médias-metragens, como extras do DVD de relançamento de *Cabra marcado para morrer: A família de Elizabeth Teixeira e Sobreviventes da Galileia*. Nestes novos filmes, Eduardo Coutinho reencontra alguns personagens do *Cabra*, incluindo Elizabeth e seus filhos. Marinês, uma das filhas, explica que “a distância foi tão grande que criou uma frieza entre nós”. Grosso modo, o que se revela nesta nova “ponte” (desta vez entre 1984 e 2013) “são frações da vida popular consistente que se criou no Nordeste e que a evolução geral do país não se cansa de pulverizar” (Schwarz, p. 464), como escreveu Roberto Schwarz em 1985 em sua crítica do *Cabra*.

<sup>70</sup> A combinação entre conversa do cineasta com as personagens e a observação do cotidiano e de sua “desarrumação” pelo cinema, características do “cinema-verdade”, persistirá na obra de Coutinho até *O fim e o princípio*. Em *Jogo de cena, As canções e Últimas conversas*, são as pessoas que vêm ao encontro do cineasta e da câmera, posicionados num espaço fixo – respectivamente, o palco de um teatro vazio, os bastidores de um teatro e uma sala de aula.

os camponeses dos copiões do filme de 1964, que é apresentado em estado bruto, com repetição de várias tomadas de cada plano e sem som. É uma maneira de devolver a imagem do povo ao povo, o que atende, de alguma maneira, a um propósito do CPC. Contudo, nestas imagens, falta a elaboração que seria necessária para transformar esse registro em instrumento gerador de consciência. O procedimento não é um fim em si mesmo, e sim um dispositivo catalisador da memória. Para Coutinho, “do ponto de vista dramático, é claro que era um negócio extraordinário”<sup>71</sup>. Além de servir como fio condutor no início e no meio do filme, organizando a narrativa, o procedimento da projeção é o modo como a filmagem “derrotada” melhor aparece como fantasma. O procedimento rende um momento singularmente expressivo, em que uma Elizabeth envelhecida encara através da tela a mulher jovem e forte que fôra. É este, provavelmente, o momento decisivo de sua reconquista de si mesma e gradual ganho de confiança, que culminará no seu impactante discurso final.

\*\*\*

A cena em que Elizabeth se despede de Coutinho e da equipe do filme e profere um discurso sobre a necessidade de uma democratização real é provavelmente a cena mais impactante e memorável de *Cabra*. Mostra o desfecho de uma extraordinária transformação da camponesa, que viveu tantos anos rendida, na mulher forte que fôra. O discurso é o inverso do agradecimento vacilante ao presidente Figueiredo no seu primeiro encontro com Coutinho, coagida pelo seu filho Abraão. Agora, dois dias mais tarde, fala com entusiasmo, em tom assertivo, no momento em que pensa que câmeras e gravadores já estavam desligados, no momento em que a história do filme já parece ter se encerrado. Diz que “a mesma necessidade de 64 está plantada, ela não fugiu um milímetro, a mesma necessidade está na fisionomia do operário, do homem do campo e do estudante”. Assim, reavê o projeto revolucionário tal como estava no início de 1964, encontrando uma ponte para o passado. Sua recusa em se conformar traz a marca da resistência, de um *resto* ou um *fora* que persiste em existir.

Por outro lado, talvez seja preciso problematizar a posição de Elizabeth: se assume mesmo o lugar de uma luta de morte, é de uma luta “velha”, vencida, que é antes de João Pedro do que sua. Dissolve, nos diversos grupos com os quais se identifica – operário, homem (ou mulher) do campo, estudante – aquele sujeito universal com destinação histórica que tem

---

<sup>71</sup> COUTINHO, Eduardo. Extraído da **faixa comentada do DVD de *Cabra marcado para morrer***.



uma destinação histórica como predicado. Sua ponte parece ignorar a distância, o período-“Marta”. Não é verdade, ou é insuficiente, dizer que a luta não tenha mudado um milímetro. Não basta reaver a “verdadeira Elizabeth” na mulher forte que fôra, *esquecendo* – talvez através da estratégia do martírio – o próprio sofrimento e a própria fraqueza. Em poucas palavras: a determinação (positiva) enquanto “mulher nova” ignora ou esquece a *indeterminação* de Marta. A nova Elizabeth não parece conservar algo da indeterminação que, segundo Hegel, é necessária para que o proletariado (ou, aqui, o cabra) supere sua alienação<sup>72</sup>.

Trago esta questão à tona porque acredito que a fala de Elizabeth, com todas as suas tensões, ecoou na recepção crítica do *Cabra*. Há uma sintonia entre esta nova Elizabeth e a crítica progressista – sobretudo, talvez, a crítica de primeira hora – e há muito o que pensar a respeito dessa identificação. A fala de Elizabeth parece confirmar a possibilidade do reatamento de um fio da meada para essa história derrotada e perdida. “O fio da meada”, aliás, é o título do artigo de Roberto Schwarz sobre o filme. Já Bernardet afirma o seguinte:

Vejo um projeto histórico preocupado em lançar uma ponte entre o agora e o antes, para que o antes não fique sem futuro e o agora não fique sem passado. Entre o antes e o agora, uma ruptura: 1964. Com a ruptura, o projeto ideológico e cultural anterior a 64 corre o risco de ficar “parado no ar”, sem sentido, jogado na “lata de lixo na história”. Assim como o presente corre o risco de não ter sentido se não se enraizar numa anterioridade significativa. *Cabra* resgata os detritos de uma história rompida, de uma história derrotada.<sup>73</sup>

Esta atividade de resgate de detritos somente se efetiva se compreendermos como se perdeu para sempre o fio da meada, que, sem poder ser meramente *retomado*, deve mesmo ser *recriado* no presente da *rememoração*. A ponte deve ser de mão dupla, isto é, não pode se tornar um recuo. O antes não pode ficar sem futuro, é verdade, mas este futuro (um futuro do pretérito) não deve perder a medida do presente. Talvez sobretudo em Schwarz, uma análise realista e até desiludida do período pós-1964 entra em disputa com um recuo às vezes acrítico para alguma anterioridade significativa tornada impossível<sup>74</sup>. E a ligação afetiva com o passado é uma armadilha justamente do historicismo, como comenta Benjamin:

---

<sup>72</sup> Cf. SAFATLE, Vladimir. “Por um conceito ‘antipredicativo’ de reconhecimento”. Em: **Lua nova: Revista de Cultura e Política**, n°. 94. São Paulo. 2015. p. 93.

<sup>73</sup> BERNARDET, Jean Claude. **Cineastas e imagens do povo**, *op. cit.* p. 227.

<sup>74</sup> O famoso artigo de Schwarz “Cultura e política, 1964-1969”, publicado pela primeira vez em 1970, apesar do mérito de capturar o espírito do tempo ainda no calor da hora, é um pouco enviesado na afirmação de que nos idos de 1964 “o país estava irreconhecivelmente inteligente”. SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política**. São Paulo: Paz e Terra, 2009. p. 21.

Fustel de Coulanges recomenda ao historiador interessado em reviver uma época que esqueça tudo o que sabe sobre fases posteriores da história. Impossível caracterizar melhor o método com o qual rompeu o materialismo histórico. Esse método é o da empatia (*Einfühlung*). Sua origem é a inércia do coração, a *acedia*, que desanima de apropriar-se da autêntica imagem histórica, em seu relampejar fugaz.<sup>75</sup>

Se há um valor da catástrofe, ou um valor *do golpe*, é de quebrar qualquer anterioridade significativa e invocar não a relembrar a história tal como esteve num ponto, tal como num arquivo, mas *recontá-la* (para Freud, como veremos, a rememoração deve ser compreendida como um processo produtivo de composição). Porém, pode coexistir com o exercício da memória que objetiva o luto uma vontade de esquecer o desagravo, de *esquecer o golpe*. São formas diversas de dar a volta por cima do fantasma. A vontade de esquecer o golpe é uma vontade de driblar o luto, ou então uma vontade de fazer um luto seletivo. No luto, não há apenas a perda do objeto que é a revolução perdida, como também a ideia do povo universal capaz de assumir a revolução.

Se voltarmos ao *Cabra marcado para morrer*, veremos que há outra cena, menos memorável, após o discurso de despedida de Elizabeth. É mostrado um plano de João Virgínio, o camponês que mais cedo havia sido alcunhado pela locução como uma espécie de “memória da tribo”. Entre os personagens do filme, foi aquele que mais sofreu com a tortura – nas mãos de torturadores nunca julgados. Na cena final, a locução conta que João Virgínio faleceu. Morreu, ao contrário de Elizabeth, sem nenhum esboço de redenção. A memória, esta memória da tradição ou da experiência que estava incorporada nele, morreu: há algo que se perdeu e não poderá ser resgatado tal e qual. De algum modo, este final é mais sugestivo a respeito da relação do imperativo da memória e da necessidade de dar um passo à frente, através de uma medida renovada do presente. Não significa dizer que este final supere ou anule o “final” de Elizabeth, ainda que, sem dúvida, esteja colocado ali para problematizá-lo. Na verdade – e é isto o que tentei indicar no restante desta seção – o filme como um todo corrobora os dois finais, e talvez o primeiro mais do que o segundo, como se a observação da morte da “memória” fosse uma suspeita, um problema em aberto, ainda a ser desenvolvido.

O primeiro final é de uma positividade ilusória; é do “instante do documentário” de que fala Avellar, instante em que tudo se junta e o tempo é congelado (tão autossuficiente é essa cena, como um “instante”, que nem cabe perguntar se Elizabeth veio mesmo a cumprir suas palavras). A cena revela em retrospecto o *Cabra* como um filme esperançoso, na medida

---

<sup>75</sup> BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. Em: **Magia e técnica, arte e política**. *op. cit.* p. 244.

em que transborda na realidade, em que uma narração se efetiva, e se forma, ainda que provisoriamente, uma comunidade intersubjetiva. Coutinho “torna-se quem é” em consonância com Elizabeth, num movimento em que se “devolve a imagem do povo ao povo”. Sob essa perspectiva, o *Cabra* é um filme de esclarecimento pessoal e de esclarecimento histórico, em que é reforçada, através da sua incisão na realidade, a vertente emancipatória do esclarecimento, em detrimento de sua tendência à dominação. É nesse sentido que Ab’Sáber sustenta que “o cinema de Eduardo Coutinho é um vetor político, aberto ao outro e aberto à história, *do próprio movimento do iluminismo*, que encontrou um de seus limites no golpe de 1964”<sup>76</sup>. Os detritos são reativados na composição de um mosaico, por meio de uma competência ou eficácia narrativa e também por uma felicidade do acaso.

Já o que há no segundo final é a resistência do fragmento à sua tessitura, à sua fixação num mosaico. É a persistência da negatividade, de um silêncio que não pôde – *e não pode* – se tornar voz, uma reserva “do que ainda não tem figura”, do “inumano” que excede os limites do reconhecimento. O que aqui se sugere é que talvez seja preciso que a narração, ou arranjo de fragmentos, seja mesmo instável e ineficaz, para que não se aplique sobre o outro uma retórica do “humanismo”, da “repetição compulsiva do homem atual e seus modos” (conforme as palavras de Safatle). O discurso de Elizabeth, mesmo que trate de um sujeito revolucionário, um sujeito desestabilizado, repete de forma mais ou menos indiscriminada uma figura do homem – ou da mulher – que tenta arrebanhar para si os sujeitos “reais”, e pode encobrir o surgimento de vozes dissonantes, precárias e opacas, de que há vários exemplos no *Cabra* além de João Virgínio. Talvez esta dificuldade seja o que há de mais doloroso a se compreender, sobretudo em 1984, momento em que a ferida estava mais exposta.

Tentei mostrar como a forma do *Cabra* é de algum modo intuída e busca uma visão do todo, num discurso orgânico, que não é no entanto imposto de cima para baixo, não tenta anular o que está fora da imagem positiva do cabra revolucionário. O cuidado em não forçar um ganho positivo de voz é constante. A visão que o filme tem do passado é tanto de homenagem – “as fotografias antigas mostram uma família evidentemente fora do comum, pela figura inteligente, briosa e bonita de todos sem exceção, o que impressiona”<sup>77</sup> – e também de sua necessária superação através do luto. Superação que, ao invés de ignorar o

---

<sup>76</sup> AB’SÁBER, Tales A. M. Em: COUTINHO, Eduardo; OHATA, Milton (org). *op. cit.* p. 513. Grifo do autor.

<sup>77</sup> SCHWARZ, Roberto. “O fio da meada”. Em: COUTINHO, Eduardo; OHATA, Milton (org). *op. cit.* p. 464.

passado, através do discurso corriqueiro de que é preciso “olhar para a frente” e não para trás<sup>78</sup>, só pode ocorrer através do trabalho da memória – uma “memória do presente”.

### 1.5 contra um Cabra 3: notas sobre autoria

O autor não está morto, mas pôr-se como autor significa ocupar o lugar de um morto. Existe um sujeito-autor e, no entanto, ele se atesta unicamente por meio dos sinais da sua ausência. Mas de que maneira uma ausência pode ser singular? E o que significa, para um indivíduo, ocupar o lugar de um morto, deixar as próprias marcas em um lugar vazio?<sup>79</sup>

O autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não realizada. Por isso, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito. Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a estrutura e o discurso.<sup>80</sup>

Giorgio Agamben

Em 1985, no prefácio de seu livro *Cineastas e imagens do povo*, Bernardet interpreta o *Cabra*, que não teve tempo de incluir no corpo do trabalho, como um “divisor de águas”<sup>81</sup> do documentário brasileiro. Ao reavaliar três décadas mais tarde o lugar dado ao documentário maior de Coutinho, é questionável se o filme, ainda que sua relevância nunca tenha sido contestada, foi mesmo um divisor de águas. Esteticamente, o *Cabra* é mais decisivo em suas recusas, como a recusa ao controle do material através de uma explicação controladora através da montagem ou da locução, prática que Bernardet associa a uma tradição do “documentário sociológico” e que justifica em parte sua empolgação com o *Cabra*. Fora isso, o próprio Coutinho lamenta que o filme não tenha deixado muitos herdeiros. De fato, o filme não abre exatamente o germe de uma forma documental. De certo modo, o filme está preso à

---

<sup>78</sup> Os exemplos dessa vontade de passar por cima do passado em nome de um compromisso com o futuro são frequentes e tortuosos. Em 2012, Aguinaldo Ribeiro, neto de um dos mandantes do assassinato de João Pedro, o fazendeiro Aguinaldo Veloso Borges, foi nomeado ao cargo de ministro das Cidades. Na ocasião, foram lembrados os crimes do avô, que foi também apontado em 1983 como responsável pelo assassinato da líder sindical Margarida Maria Alves. O pai do novo ministro, Enivaldo Ribeiro, afirmou então que “não dou liberdade a um assunto ridículo como esse. Isso é um assunto ridículo. Meu filho nasceu em 68. Isso aconteceu em 60 e não sei quantos. Não tem fundamento nenhum. Deveriam procurar coisa que alavanque esse país. [...] Aquilo [o assassinato de João Pedro] foi na época de 1900 e lá vai fumaça. O que interessa agora é fazer um bom trabalho aqui”. Fonte: matéria de jornal “Pai de ministro se irrita sobre avô acusado de assassinato”. Em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/politica/pai-de-ministro-se-irrita-sobre-avo-acusado-de-assassinato/n1597616931621.html>. Acesso em 16/01/2016.

<sup>79</sup> AGAMBEN, Giorgio. “O autor como gesto”. Em: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 51.

<sup>80</sup> *Ibidem*. p. 55.

<sup>81</sup> BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. *op. cit.* p. 9.

sua própria irrepetibilidade: “o *Cabra* ainda tem uma cara, deu certo, mas é um fenômeno, não se repete. [...] Nem se pode querer que eu faça outro filme igual, sabe?”<sup>82</sup>, disse Coutinho ainda em 1985. No limite, o filme seria então obra do acaso, mero reflexo de suas circunstâncias irrepetíveis, seja como objeto de circunstâncias históricas objetivas, seja eventualmente como agente transformador.

Onde procurar, hoje, os restos do *Cabra*? E, mais do que isso, como relacioná-lo à obra posterior de Coutinho, obra tramada noutra contexto? Como distinção fundamental, podemos acentuar que não se tratará mais de um reencontro com pessoas/fantasmas que partilharam uma história, e sim de uma disposição para contatos gratuitos, não solicitados. Seria o caso de um retorno a uma estaca zero?

Tornou-se um lugar comum pensar que à rememoração da catástrofe deve seguir um imperativo de resistência. Se, por um lado, se é incapaz de implantar uma nova ordem, por outro lado é possível praticar microrresistências. Acredito que a hipótese, mesmo que seja problemática, pode ser procedente em relação a obra de Coutinho. Ainda que não se herde uma forma, pode ser herdado, no entanto, um desejo: “um *desejo* de se esquivar das idealizações que impedem justamente uma aproximação mais efetiva com o que nos cerca”<sup>83</sup>, como posto por Consuelo Lins, atravessa a obra de Coutinho, e tem sua origem na experiência do *Cabra*. Desejo que, se seguirmos Lins, dá uma pista sobre a forma a ser adotada. É tentador pensar que a forma, e eventualmente o conteúdo, será determinada de antemão pelas intenções autorais. Seria o caso de fundar uma *estética* numa *ética*. No entanto, não existe nem uma ética e nem uma estética pura, transparente, assim como não existe uma autoria pura, que, através das suas intenções, determinaria as intenções da obra. Em ambos os casos, se está numa “corda bamba”, como diria Coutinho: de uma perspectiva “ética”, é preciso questionar a própria necessidade de levar o outro a fazer um relato de si mesmo; de uma perspectiva estética, há a questão da apresentação e organização dos relatos, que não é nunca natural ou transparente. Como escreveu Coutinho em 1992, enquanto ainda maturava a forma do seu documentário, os outros são para o documentarista um “trampolim de associações e estruturas”<sup>84</sup>. Há dois grupos de considerações que convém investigar em separado, e não como uma unidade, para que se compreenda melhor sua separação e seus vínculos.

---

<sup>82</sup> COUTINHO, Eduardo. “Nenhum filme era igual a ele”. Entrevista com o diretor. Em: COUTINHO, Eduardo; BRAGANÇA, Felipe (org). *op. cit.* p. 55.

<sup>83</sup> LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**. *op. cit.* p. 12.

<sup>84</sup> COUTINHO, Eduardo. “O olhar no documentário”. Em: COUTINHO, Eduardo; BRAGANÇA, Felipe (org). *op. cit.* p. 16.

A *marca* (do cabra marcado para morrer) é o fundamento do *Cabra* e também o seu limite, o que o circunscreve. É dessa experiência que surge, como um ponto de chegada e não como um ponto de partida, o autor: Eduardo Coutinho *nasce* de *Cabra marcado para morrer*. A autoria, compreendida aqui como desejo, carregará esta marca, perseguindo a sua repetição com o propósito contraditório de evitar a repetição: pois o desejo da obra, a ser encarnado e gerido, é de que o *Cabra* não se repita, que o golpe que o acionou não se repita, e assim evitar uma trilogia. Para tanto, no entanto, é preciso cuidar das derrotas que já ocorreram, perseguindo seus rastros no presente. Como fazê-lo? Sem os fantasmas que serviram de bússola, há um dispersar no fragmento e na negatividade, nas novas dobras da história do país na passagem para o período da redemocratização. Mas a constante da resistência traz ao primeiro plano muito mais o que *não deve ser feito* do que o que *deve ser feito*, e, se levarmos a sério esta responsabilidade, a rigor nem se deveria fazer filmes. Assim, a ética que é preciso pensar aqui não é do exercício de uma convicção, mas de uma responsabilidade – de evitar uma trilogia – que precisa ser traçada no escuro<sup>85</sup>, como uma aventura ou uma aposta. É na “corda bamba” que se pode perseguir o desejo, ainda nas palavras de Coutinho, como uma “psicose levada até o fim”. Esta psicose é desde o início contraditória: é vontade de restabelecer uma ordem impossível, através de um trânsito em busca da origem, da *marca* em que se nasceu. É esta busca que dará ao trânsito alguma direção; sem essa direção, recairíamos na ilusão de um trânsito livre e desimpedido por uma humanidade já conquistada, por uma paisagem já colonizada pela “repetição compulsiva do homem e seus modos”. Não há nada na obra que o desejo *determine*; por outro lado, a obra, com sua indeterminação, atualiza o desejo, que por sua vez atualiza, noutras obras, outras “indeterminações”. Ao menos, essa é a hipótese, ainda vaga, que convém delinear e pôr à prova.

---

<sup>85</sup> Conforme Safatle, “o sujeito que reconhece tal opacidade [do ato moral] é capaz de pensar contra si mesmo e de reconhecer que o significa não exatamente ser fiel a um princípio, por mais claro que tal princípio possa lhe parecer, mas ser fiel ao esforço de pensar e rever as consequências que se seguem do que, em dado momento, é claro para nós”. SAFATLE, Vladimir. **Grande Hotel Abismo**. *op. cit.* p. 294.

## 2 RELATAR A SI MESMO

O cabra, enquanto sujeito e significante político, permanece sintomaticamente inativo no período da história do país conhecido como redemocratização. Uma hipótese otimista poderia dizer que teria sido institucionalizada a sua demanda de reconhecimento, de modo que já não faria mais sentido falar nesse híbrido “bicho-homem” irreconhecível porque não se enquadraria nos modelos do “humano”. A positividade mesma do cabra como bicho “capaz de vencer dificuldades” perderia sua razão de ser, assim como se esvaziaria o seu caráter de denúncia da iniquidade do todo do “humano”. No entanto, esta hipótese de uma integração harmoniosa e justa é contrariada pela persistência da criminalização e estigmatização de movimentos políticos camponeses, como o Movimento Sem Terra (MST), herdeiro das Ligas Camponesas. O discurso ideologicamente polarizado que existia até 1964 dá lugar ao discurso único, que mantém, no entanto, os mesmos esquemas de exclusão do outro da fala e da política. Permanece, no país que alcança uma modernidade tardia, as raízes de uma sociedade autoritária, com uma ordem – e um ideal de humanidade – que é imposta desde cima; uma “formação” ou uma pedagogia que não se ocupa de revelar qualquer forma latente, como algumas tentativas de “redescoberta do Brasil” que ocorreram historicamente em ciclos, como o movimento modernista, o Cinema Novo e a música popular.

A obra de Coutinho é obra de um mundo único, integrado. Não há ponto e contraponto, não há disputa entre esta e aquela grande narrativa, não há qualquer projeto a que se sirva de “porta-voz”. Deste quase-conformismo, no entanto, podem surgir os restos daquilo que foi mal integrado, daquilo que não se encaixa muito bem. Isto Coutinho descobriu na prática, ao trabalhar para o *Globo Repórter*, entre 1975 e 1984, e na retomada do projeto do *Cabra* (a cena final de *Cabra*, de João Virgínio, é a manifestação maior deste desencaixe). A experiência no programa de reportagem da Globo foi determinante para Coutinho, além do aprendizado técnico, para que o cineasta descobrisse em campo um país invisível e em rápido processo de transformação. Em suas diversas viagens ao Nordeste – que serviram, em parte, como uma preparação para o *Cabra* – viu um país ainda arcaico, de forte cultura oral, dando lugar a uma cultura de massa. Aliás, foi determinante para esse processo de unificação

cultural do país, tanto em repertório quanto em linguagem, o capitaneamento da televisão, sobretudo da Rede Globo, a que Coutinho serviu<sup>86</sup>.

## 2.1 Ainda a catástrofe

Na minha experiência, verifiquei a extraordinária riqueza das falas de analfabetos, sobretudo em regiões menos industrializadas. Assim, é mais tentador investigar um pequeno tema do cotidiano no Nordeste, por exemplo, do que um grande tema em São Paulo. Nas regiões de cultura oral popular, ainda viva, enriquecida com todas as impurezas, mesmo o alfabetizado põe na fala todos os seus recursos de expressão. Esse argumento não é uma defesa da odiosa cultura da pobreza, da miséria e do analfabetismo. Mostra apenas uma contradição, quando o modelo de industrialização brasileiro transferiu rapidamente o indivíduo da cultura oral para a cultura de massa, tal como ela é feita entre nós, sem passar por uma escola digna desse nome. O nome disso é catástrofe.<sup>87</sup>

No fragmento acima, Coutinho parte da postura, aparentemente nostálgica, de deter-se num universo à parte que resiste à modernização. Incrustado numa sociedade que bem ou mal se moderniza, existem, de fato, resquícios de um mundo tradicional. Um mundo em que – segundo a exposição de Walter Benjamin em ensaios como “Experiência e pobreza” (1933) e “O narrador” (1936) – seria possível ainda transmitir uma experiência (*Erfahrung*) através de uma prática narrativa que confere sentido para a coletividade, fundada no que os antepassados viveram e transmitida de geração a geração. A experiência seria, para Benjamin, uma espécie de saber não-autoritário da tradição. Em “O narrador”, Benjamin diagnostica, de uma maneira semelhante a Coutinho, que “a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. [...] É como se estivéssemos sendo privados de uma faculdade que nos parecia totalmente segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências”<sup>88</sup>. Convém notar que a riqueza da cultura oral, que estaria se perdendo, não é uma riqueza das possibilidades expressivas *do indivíduo* ou da “subjetividade”, e sim uma riqueza da transmissão – que é, portanto, também uma riqueza da escuta – numa comunidade

---

<sup>86</sup> Consuelo Lins lembra que, em 1975, trabalhar na Rede Globo “significava afastar-se do universo cinematográfico, porque as pessoas de cinema viam esse meio de comunicação com desprezo, tanto estética quanto politicamente – como sinônimo de cumplicidade com a ditadura, com a direita, com Roberto Marinho”. LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho*. *op. cit.* p. 20. No entanto, a experiência foi reveladora e produtiva não somente para Eduardo Coutinho, como também para cineastas como Walter Lima Jr. e João Batista de Andrade, que escreveu a este respeito um livro: **O povo fala - Um cineasta na área de jornalismo da TV brasileira**. São Paulo: SENAC, 2001.

<sup>87</sup> COUTINHO, Eduardo. “O olhar no documentário”. Em: COUTINHO, Eduardo; BRAGANÇA, Felipe (org). *op. cit.* p. 20.

<sup>88</sup> BENJAMIN, Walter. “O narrador”. Em: **Magia e técnica, arte e política**. *op. cit.* p. 213.



de experiência que não tem como centro o indivíduo. Ao olhar de fora, Coutinho via neste mundo tradicional uma fluência que um intelectual aos moldes do CPC poderia ignorar. Porém, não se reduz a isso seu interesse. Não é com um afeto meramente empático que interessa aqui o que “foi”; a intenção não é de “salvação” desse mundo em vias de desaparecimento. Ao contrário, sob a tempestade do progresso que tornaria possível recolher os despojos, a atenção à cultura oral popular é, sobretudo num contexto de transição, o que torna preciso dar um salto, um meio de não aceitar qualquer socorro ao se ver frente ao abismo. É, noutras palavras, um trabalho de luto necessário do que foi perdido, tomando como eixo a própria linguagem. A experiência, materializada na linguagem, pode servir para não aceitar qualquer coisa que seja apresentada sob a forma de novidade<sup>89</sup>. No mínimo, a existência de uma oralidade rica é lembrança da alteridade, do que houve, há ou pode haver em contrariedade à “cultura de massa” que se pretende total.

A catástrofe de que fala Coutinho *não é* o fim da experiência tradicional em si. A catástrofe é a negação da transição, sua não-tematização, que deixa o sujeito sem chão e vulnerável. Walter Benjamin, em “Experiência e pobreza” e em “O narrador”, também compreende essa transição sob o signo da catástrofe, ao recorrer à imagem dos soldados que combateram na Primeira Guerra Mundial e voltavam dos campos de batalha incapazes de transmitir, na forma de uma narrativa oral, as situações extremas por que tinham passado. “Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano”<sup>90</sup>. Assim, o soldado emudece. Com o fim da *Erfahrung* e das possibilidades prévias de significação da linguagem, a experiência do sujeito se reduz a vivências (*Erlebnis*) que se apresentam sob a forma de choques<sup>91</sup>.

A partir da fragilidade subjetiva que inaugura a modernidade, inventou-se, não sem tensões (tensões que serão o tema da próxima seção), um sujeito invulnerável: segundo a resposta corrente, liberal-burguesa, todas as capacidades e responsabilidades são lançadas para o indivíduo, e a perda do nexos com o coletivo sequer é uma questão. A existência de uma

---

<sup>89</sup> Cf. KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão**. *op. cit.* p. 156.

<sup>90</sup> BENJAMIN, Walter. “O narrador”. Em: **Magia e técnica, arte e política**. *op. cit.* p. 214.

<sup>91</sup> Bauman fala, no mesmo sentido, de uma “experiência *subjetiva* de uma vida cortada em duas metades marcadamente dessemelhantes e mutuamente incomunicáveis”. BAUMAN, Zygmunt. **A arte da vida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. p. 83. Grifo do autor.

subjetividade coesa e a capacidade expressiva seriam pressupostos do sujeito, de modo que o mero insucesso em cumprir esses pressupostos é logo tratado em termos de doença e algo a ser resolvido também no plano individual.

Acompanhando ainda a citação de Coutinho, poderíamos falar de dois tipos de miséria. Primeiro, uma pobreza material, a indefensável e “odiosa cultura da pobreza, da miséria e do analfabetismo”. Segundo, a miséria de uma integração feita às pressas e que sequer dá os meios para o sujeito se alçar a esse sujeito “universal” que se espera que ele alcance. Em *A miséria do mundo* (1993), Pierre Bourdieu trata, de modo semelhante, de uma passagem de um quadro de “pobreza marginal”, em que o debate se centra no tema da desigualdade e da divisão de riquezas, a um quadro de “pobreza desqualificante”. Esta é uma nova forma de pobreza ou de exclusão, em que a desqualificação que surge da sociedade, numa grande disparidade de situações, é introjetada pelo sujeito – que, digamos assim, incorpora a desumanização.

Este sujeito "miserável", em suas múltiplas figurações, talvez seja do início ao fim o tema do cinema de Coutinho. E o problema que lhe interessa não é um problema de *expressão* ou de comunicação. Não é, como numa postura multiculturalista, questão de se inserir numa arena pública do discurso. É, ao contrário, do início ao fim um exercício de atenção ao sofrimento, sofrimento que tem origens no meio social, mas que só ganha corpo na intensidade de vidas particulares. Trata-se, portanto, de um trabalho muito mais do sujeito de si para consigo, sob a mediação do cineasta e do aparato técnico do documentário, e que deverá ecoar em quem fala, em quem escuta e em nós, espectadores, de maneiras imprevisíveis. O sofrimento, se é uma constante, não é no entanto uma nota só (é também um lugar feliz), e nem deve ser transformado em alguma outra coisa; não se deve querer que se transforme num estado de felicidade.

Por melhores que sejam as intenções, contudo, o interesse no singular não deixa de ser problemático, e por uma razão relativamente simples: ao avesso, confirma-se, ou parece se confirmar, o mundo da interioridade como centro de toda experiência. Ao refletir sobre a evolução do cinema de Coutinho após *Cabra marcado para morrer*, Tales Ab'Sáber dirá que:

Acompanhando os novos tempos em que a fragilização da identidade de classe dá o tom, o registro histórico dessa experiência tenderá a se dissolver cada vez mais na particularidade enigmática do mundo do indivíduo, visto preferencialmente por seu rosto – a face intransferível do singular e do *humano* no humano.<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> AB'SÁBER, Tales A. M. Em: COUTINHO, Eduardo; OHATA, Milton (org). *op. cit.* p. 521. Grifo do autor.

Coutinho se inscreve assim na atmosfera intelectual e política das décadas de 1980 e 90, em que grande parte das análises complexas do mundo social – e em particular, aquelas fundadas na ideia de luta de classes – são substituídas por discursos dos próprios agentes, o que explica, em parte, uma renovação no interesse pelo documentário, e o pensamento de novas formas que recusem a tradicional “voz da verdade”.

Dois citações de Coutinho indicam o seu posicionamento. A primeira:

Cada ser humano é diferente um do outro, e o mistério humano é isso. São todos submetidos às mesmas regras, do ponto de vista econômico, do ponto de vista sociológico, mas todos têm algo de singular, único. O que eu faço é sair para descobrir o quê, só isso.<sup>93</sup>

E a segunda: “essa foi a tragédia do socialismo, que nunca entendeu que há uma dimensão pessoal em tudo. Existe uma dimensão individual na vida que para mim é essencial, e acho que chega ao político de outra forma”<sup>94</sup>. Este outro caminho de chegada ao político é, no entanto, um caminho tortuoso. Com frequência, a renovada ênfase na particularidade do indivíduo foi absorvida de forma relativamente acrítica (e também culpada, como veremos), o que diz bastante sobre o tempo atual. Abandonada qualquer possibilidade de uma narrativa “épica”, que atravessasse as singularidades, o mundo do indivíduo é tomado como norma do natural, sem inserção histórica. Este sujeito seria ao mesmo tempo enigmático, dotado de uma profundidade (o “mistério humano”) que não se deveria ousar decifrar, e transparente em suas expressões e opiniões. É o clichê da “subjetividade” como negação necessária de qualquer “objetividade”.

Coutinho não deixa de problematizar esta passagem ou dissolução na singularidade do sujeito, aparentemente em detrimento de qualquer traço coletivo e de sua existência como agente político:

Por que o meu tema não foi a cidadania? Porque não dá um curta-metragem, essa é a tragédia. As pessoas têm uma noção disso que passa por uma coisa importada, exótica, que não está no dia a dia, não está na história do Brasil, infelizmente; é um tema que não dá cinco minutos. [...] como pode ter significado para gente que vive nas condições em que vive? Democracia no Brasil: tolice isso, sabe?, em parte é uma tolice você ficar repetindo esse tipo de temas. O que me interessa é levar as

---

<sup>93</sup> COUTINHO, Eduardo. “Há um céu especial para os cinéfilos”. Debate do diretor com a plateia da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, 2012. Em: COUTINHO, Eduardo; OHATA, Milton (org). *op. cit.* p. 180.

<sup>94</sup> COUTINHO, Eduardo. “Não quero saber como o mundo é, mas como está”. Entrevista com o diretor. Em: COUTINHO, Eduardo; OHATA, Milton (org). *op. cit.* p. 321.

peças a falar de sua vida, da esfera privada, do cotidiano; se elas têm uma experiência de vida rica e contam ricamente isso...<sup>95</sup>

Ao ser excluída como tema passível de discussão, a cidadania não deixa no entanto de ter uma penetração no sujeito; o problema não se resolve através de sua negação. Esta forma de cidadania que não se efetiva cobra deveres bastante claros, mas encobre os direitos, e encobre ainda mais a possibilidade de negociação pública de direitos e deveres. A cidadania, como sombra abstrata e realização já concretizada do humano, põe um véu sobre a luta por reconhecimento (a identificação do “cidadão” ao “cidadão de bem” é um sinal deste fenômeno de moralização e esvaziamento da política). O cabra marcado para morrer, aquele que não se imagina como cidadão e que sumiu como significante, está mais próximo da consciência do próprio desejo. A retirada do âmbito público é também uma retirada ou esquecimento da luta por reconhecimento e também da própria via desejante. O isolamento na privacidade é, basicamente, um erro de cálculo, porque é do público que, mesmo inconscientemente, o sujeito demandará reconhecimento, demandará que seus esforços, suas vivências e sobretudo seus desejos sejam vistos em sua qualidade transformadora e única – que, segundo Hegel, é o único modo pelo qual os desejos podem ganhar realidade. Quando fracassa essa tentativa de reconhecimento, é porque o próprio desejo foi rechaçado para o inominável, para o além da linguagem. E assim, sem encontrar palavras sequer para exprimir suas razões, o sujeito pode duvidar da legitimidade ou mesmo da sanidade do seu desejo.

Coutinho não deixa de perceber como a retirada do público se deve ao fato da esfera pública ter se tornado inacessível, o que é uma “infelicidade”, ao menos como um tema para o documentário pelo qual ele se interessa. Assim, recusa a postura do porta-voz que tenta orientar o povo pelo caminho da política, bem como, noutra espectro, recusa a prática jornalístico-midiática que tenta fazer crer que dá voz a uma “opinião pública” sobre a qual não tem nenhuma responsabilidade, quando na verdade esconde por todos os meandros de seu discurso “neutro” a privacidade de suas opiniões; o diretor “não se atém a perguntar o que pensa o sujeito a respeito de certo tema de relevância para a discussão política”<sup>96</sup>. Em Coutinho, o atravessamento do privado, pelo qual espera chegar de novo à política, não deve ser pensado nem como incontestável nem como um projeto político autossuficiente, um

---

<sup>95</sup> COUTINHO, Eduardo. “O vazio do quintal”. Entrevista com o diretor. Em: COUTINHO, Eduardo; OHATA, Milton (org). *op. cit.* p. 283.

<sup>96</sup> XAVIER, Ismail. Em: MIGLIORIN, Cezar (org). **Ensaio no real**. *op. cit.* p. 76.

visionamento de uma utopia comunicacional ou o estabelecimento de uma “escola digna” para fazer frente à “indigna”.

Trata-se, é evidente, de um projeto autônomo de cinema. O ambiente em que esse projeto se constrói é a realidade indigna da “catástrofe” (ou do estado de exceção que, segundo Benjamin, a tradição dos oprimidos ensinou ser na verdade a regra geral). Sem ser apocalíptico, tenta redescobrir, na catástrofe, a esperança no contato pessoal e a fala como um “lugar feliz”. Esta catástrofe é o que Bourdieu chamou, de uma forma propositalmente pouco conceitual, de “miséria do mundo”, miséria objetiva que, no entanto, só pode ser vista e dita em seus rastros. Assim, permanece a hipótese de que, na particularidade desses rastros ou fragmentos, nas mazelas localizadas e minúsculas, existe em negativo uma marca da universalidade. Conforme Safatle<sup>97</sup>, no sofrimento do singular – que é mais do que o sofrimento de um, na medida em que o indivíduo não é a medida de todas as coisas – são formuladas demandas universais e universalizáveis de reconhecimento.

## 2.2 Modernidade e sofrimento social

A sociologia clássica, através de autores como Durkheim e Max Weber, oferece quadros convergentes de caracterização da modernidade como:

[...] era própria a certo sentimento subjetivo de indeterminação e resultante da perda de horizontes estáveis de socialização. A autonomização das esferas sociais de valores na vida moderna, assim como a erosão da autoridade tradicional sedimentada em costumes e hábitos ritualizados, teria produzido uma perda de referências nos modos de estruturação das relações a si.<sup>98</sup>

Este vasto e tenso estado de sofrimento pode ser chamado, seguindo Axel Honneth (autor da terceira geração da Escola de Frankfurt que colaborou para o resgate do conceito hegeliano de reconhecimento e para a reflexão sobre a racionalidade das demandas políticas na atualidade), de “sofrimento de indeterminação”<sup>99</sup>. Para Hegel, o surgimento desse sujeito, cuja indeterminação é constitutiva, aparece para a história como:

[...] essa noite, esse nada vazio que contém tudo na simplicidade dessa noite, uma riqueza de representações, de imagens infinitamente múltiplas, nenhuma das quais

---

<sup>97</sup> SAFATLE, Vladimir. **Grande Hotel Abismo**. *op. cit.* p. 293.

<sup>98</sup> *Ibidem*. pp. 43-44.

<sup>99</sup> *Ibidem*. p. 228.

lhe vem precisamente ao espírito, ou que não existem como efetivamente presentes [...]. É essa noite que descobrimos quando olhamos um homem nos olhos.<sup>100</sup>

Hegel percebe como é associado ao sofrimento de indeterminação, à perda de lugar na ordem do mundo e incapacidade de se reconhecer em parte alguma, uma *potência de indeterminação e de despersonalização* que habita todo o sujeito. Compreende esta potência como infinitude, como instabilidade de toda determinação finita<sup>101</sup>. Ecoam aí as promessas emancipatórias do esclarecimento e das revoluções burguesas, isto é, da possibilidade de formação de um novo sujeito que, através da erosão da autoridade e do uso da razão, poderia criar novas referências para si e *viver nessas referências*, abri-las como possibilidades humanas. Há um humanismo que deve ser preservado, que Safatle chama de um “humanismo infinito”<sup>102</sup> e que Lévi-Strauss enunciou ao afirmar que “nada de humano deve ser estranho ao homem”<sup>103</sup>. Já Kojève relaciona a infinitude ao problema do reconhecimento ao argumentar que “somente ao ser reconhecido por um outro, pelos outros e – no extremo – por todos os outros é que o Ser humano é realmente humano: tanto para ele como para os outros”<sup>104</sup>.

A provocação de um humanismo infinito ecoa na afirmação de Coutinho de que o outro “interessa porque existe”. “Só o fato de existir já é interessante. Filme para saber o que existe porque há força em existir, cacete”<sup>105</sup>.

Para Hegel, o direito moderno, organizado em torno de instituições, deveria ser um meio para a realização desta busca por infinitude. Na *Filosofia do direito* (1820), escreve que “sua situação e ponto de partida [do direito] preciso é a *vontade* que é *livre*, na medida que a liberdade constitui sua substância e determinação”<sup>106</sup>. Se atualmente esta afirmação pode soar ingênua, isto se deve ao descompasso entre a possibilidade de realização da liberdade através

---

<sup>100</sup> HEGEL, Georg W. F. apud SAFATLE, Vladimir. **Grande Hotel Abismo**. *op. cit.* p. 229.

<sup>101</sup> A figura do migrante ou do flagelado não deixa de conter uma promessa de abertura, através da vivência do mundo moderno enquanto choque e seu confronto com o mundo da experiência. Conforme Durval Muniz Albuquerque Jr., o migrante é “um sujeito partido segmentado, não é uma unidade, uma totalidade. Assim como a sua vida é errante e aberta, ele, enquanto sujeito, é também um sujeito aberto, atravessado por diferentes fluxos sociais. Ele não consegue totalizar as experiências que passam por ele mesmo, que o atravessam. Ele é um entroncamento em que diferentes estradas, diferentes séries históricas, vêm encontrar-se e, ao mesmo tempo, vêm separar-se. Ele não é só ponto de partida, nem só ponto de chegada, ele é travessia, transversalidade”. ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz apud AVELAR, Alexandre. “A biografia como escrita da História: possibilidades, limites e tensões”. Em: **revista Dimensões**, vol. 24, 2010. p. 162.

<sup>102</sup> SAFATLE, Vladimir. **Grande Hotel Abismo**. *op. cit.* p. 247.

<sup>103</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude apud SAFATLE, Vladimir. **Grande Hotel Abismo**. *op. cit.* p. 247.

<sup>104</sup> KOJÈVE, Alexandre. **Introdução à leitura de Hegel**. Rio de Janeiro: Contraponto / EDUERJ, 2002. p. 25.

<sup>105</sup> COUTINHO, Eduardo. “Não encontro o povo, encontro pessoas”. Entrevista com o diretor. Em: COUTINHO, Eduardo; BRAGANÇA, Felipe (org). *op. cit.* pp. 96-98.

<sup>106</sup> HEGEL, Georg W. F. apud SAFATLE, Vladimir. **Grande Hotel Abismo**. *op. cit.* p. 58.

da lei e a visibilidade de “um aparato disciplinar que reproduz condições materiais à vida em conformidade com os interesses dos poderes hegemônicos no interior do Estado”<sup>107</sup>. Há alguma autoridade que toma o lugar das tradicionais, numa passagem que, contudo, está longe de ser simples ou meramente substitutiva. As autoridades modernas, tais como o Estado e, cada vez mais, o consumo, operam de forma mais sutil – operam sobre o inconsciente, poderia se dizer, pois, “na modernidade, a verdade do sujeito advém do consciente”<sup>108</sup>. Conforme Kehl:

O que varia da passagem das sociedades tradicionais para a modernidade é, por um lado, o estatuto imaginário do Outro, que se fragmenta em inúmeras representações; por outro lado, o aumento da responsabilidade do *eu* – que se individualiza – por suas escolhas, o que favorece a culpa neurótica.<sup>109</sup>

Nenhuma nova autoridade será capaz de sedimentar a ritualização de costumes e hábitos, como as tradicionais. Porém, podem operar esconjurando a indeterminação própria da modernidade – “brandindo a crença de que a articulação entre autonomia, autenticidade e procedimentos de unidade sintética derivados do Eu nos permitiria criar normatividades que nos orientariam de maneira segura no agir e no julgar”<sup>110</sup>. Através da enunciação da humanidade do homem e de seus atributos, promete-se uma cura contra a indeterminação. Uma das consequências disto é que o reconhecimento de si mesmo e do outro, que em tese é infinito, é limitado numa paródia do reconhecimento, através de predicados do humano tomados como universais. A humanidade do homem já haveria sido conquistada através de um indivíduo universal, conquista das revoluções burguesas. Delimita-se assim, para além da distinção entre o certo e o errado ou do verdadeiro e do falso, o que é pensável e o “não-pensável”<sup>111</sup>.

---

<sup>107</sup> SAFATLE, Vladimir. **Grande Hotel Abismo**. *op. cit.* p. 58.

<sup>108</sup> KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão**. *op. cit.* p. 62.

<sup>109</sup> *Idem*.

<sup>110</sup> SAFATLE, Vladimir. **Grande Hotel Abismo**. *op. cit.* p. 229.

<sup>111</sup> Ao delimitar o pensável e o “não pensável”, enquadra-se o que Foucault chamou de um *regime de verdade*. Conforme Judith Butler: “no relato foucaultiano da constituição de si, questão central em sua obra na década de 1980, os termos que possibilitam o reconhecimento de si são dados por um regime de verdade. Esses termos estão fora do sujeito até certo ponto, mas também são apresentados como as normas disponíveis, pelas quais o reconhecimento de si acontece, de modo que o que posso ‘ser’, de maneira bem literal, é limitado de antemão por um regime de verdade que decide quais formas de ser serão reconhecíveis e não reconhecíveis. Embora esse regime decida de antemão qual forma o reconhecimento pode assumir, ele não a restringe. Na verdade, ‘decidir’ talvez seja uma palavra muito forte, pois o regime de verdade fornece um quadro para a cena de reconhecimento, delineando quem será classificado como sujeito de reconhecimento e oferecendo normas disponíveis para o ato de reconhecimento. [...] Nesse cenário, nossas decisões não são determinadas pelas normas, embora as normas apresentem o quadro e o ponto de referência para quaisquer decisões que venhamos a tomar”. BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. pp. 34-35.

Outra consequência é o surgimento de uma outra modalidade de sofrimento: um sofrimento de *determinação*. Se o sofrimento de indeterminação é um sentimento de “falta”, o sofrimento de determinação é um sentimento de “falta da falta”. Conforme Safatle:

É bem provável que nosso sofrimento mais aterrador não esteja exatamente vinculado a alguma forma de sentimento de indeterminação resultante da perda de relações sociais substancialmente enraizadas, estáveis. *Nosso sofrimento mais aterrador é esse resultante do caráter repressivo da identidade.*<sup>112</sup>

Na linguagem da psicanálise, o sujeito que sofre por *determinação* teria aberto mão de seu desejo devido a uma culpa neurótica, integrando-se desse modo ao que o seu meio social estabeleceu como sendo o Bem<sup>113</sup>, delimitação do pensável que deixa como resto a culpa de ter aberto mão de seu desejo – ou, dito de outro modo, de ter recusado a infinitude. Trata-se de uma forma de predicação não-atributiva, isto é, que não pede, ao menos de início, que se faça isto ou aquilo, que não indica uma direção que permitira chegar a um senso de comunidade perdido. O horizonte normativo de uma retórica ou antropologia humanista é a solicitação de que cada um seja um Eu, através da afirmação do indivíduo (compreendido como função do *eu*) como centro de suas referências. O que se predica, desse modo, é a autonomia potencial das ações e condutas, a capacidade de pôr para si mesmo a própria Lei moral, transformando-se assim em agente moral apto a se autogovernar. Alimenta-se assim a ilusão de que as identidades poderiam ser construídas num ambiente livre de relações de poder – “a ilusão tipicamente liberal de um pluralismo sem antagonismo”<sup>114</sup>.

Este diagnóstico não implica que seja substituído um modo de sofrimento por outro, como uma via de sentido único. Também não implica que se deveria abdicar de toda lei, e pensar toda liberdade como negativa, numa “defesa abstrata da dissolução do Eu como modelo de retorno a uma liberdade originária”<sup>115</sup>: isto seria hipostasiar a autenticidade, como “voz” que se diz fora de todo direito e de toda relação com o outro, que seria assim necessariamente interpretada como uma forma velada de violência. A promessa mesma de infinitude, que supõe um atravessamento “daquilo que existe”, seria comprometida. No cenário “catastrófico” em que Coutinho pensa seu cinema, confluem esforços por uma conformação ao humano, e, nas fissuras dessa “humanidade”, que numa sociedade autoritária

---

<sup>112</sup> SAFATLE, Vladimir. **Grande Hotel Abismo**. *op. cit.* p. 230. Grifo do autor.

<sup>113</sup> KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão**. *op. cit.* p. 61.

<sup>114</sup> MOUFFE apud SAFATLE, “Por um conceito ‘antipredicativo’ de reconhecimento”. Em: **Lua nova: Revista de Cultura e Política**, n.º. 94. *op. cit.* p. 98.

<sup>115</sup> SAFATLE, Vladimir. **Grande Hotel Abismo**. *op. cit.* p. 184.



é imposta desde cima, uma luta pelo inumano, ou, noutras palavras, por um reconhecimento verdadeiro (ou ainda: infinito). A partir da seção seguinte, volto ao contexto – ou à *cena* – do encontro com o outro, através do qual o cinema de Coutinho busca um “humanismo infinito”, que atravesse as armadilhas e tensões já esboçadas do humanismo.

### 2.3 "Ilusão biográfica" e ressentimento

Em 1986, momento em que as histórias de vida ressurgiam nas Ciências Humanas e Sociais, Bourdieu publica um artigo chamado “A ilusão biográfica”, em que problematiza a ideia de biografia. O artigo começa em tom polêmico, o que colaborou para a popularidade do texto: “a história de vida é uma dessas noções do senso comum que entraram como contrabando no universo científico”<sup>116</sup>. O artigo “tornou-se uma expressão emblemática da tensão entre tendências opostas: a que lança um olhar de suspeição sobre o biográfico e a que defende sua legitimidade em pesquisa”<sup>117</sup> como um modelo autônomo. Para Bourdieu, o problema da biografia não é apenas a insuficiência ou ilegitimidade da biografia como saber sobre o indivíduo ou sobre o meio social em que ele está inserido. A “ilusão”, longe de ser inofensiva, é instrumentalizada como meio de controle do sujeito – uma operação de poder que Adorno descreveria como uma violência ética. Cruzam-se, portanto, dois problemas. O primeiro diz respeito à possibilidade de tecer um relato biográfico. O segundo remete aos seus objetivos ocultos.

Acompanhemos de perto o texto. A respeito do primeiro problema, Bourdieu sustenta que “falar de história de vida é pelo menos pressupor – e isso não é pouco – que a vida é uma história e que [...] é inseparavelmente o conjunto de acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e o relato dessa história”<sup>118</sup>. Há na biografia o pressuposto

[...] de que a vida constitui um todo, um conjunto coerente e orientado, que pode e deve ser apreendido como expressão unitária de uma “intenção” subjetiva e objetiva, de um projeto: a noção sartriana de “projeto original” somente coloca de modo explícito o que está implícito nos “já”, “desde então”, “desde pequeno” etc. das

---

<sup>116</sup> BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. Em: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996. p. 183.

<sup>117</sup> PASSEGGI, Maria da Conceição. “Pierre Bourdieu: da ‘ilusão’ à ‘conversão’ autobiográfica”. Em: **Revista da FAEBA – Educação e Contemporaneidade**. Salvador, v. 23, n. 41, jan./jun. 2014. pp. 223.

<sup>118</sup> BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. *op. cit.* p. 183.

biografias comuns ou nos “sempre” (“sempre gostei de música”) das “histórias de vida”. Essa vida organizada como uma história transcorre, segundo uma ordem cronológica que também é uma ordem lógica, desde um começo, uma origem, no duplo sentido de ponto de partida, de início, mas também de princípio, de razão de ser, de causa primeira, até seu término, que também é um objetivo.<sup>119</sup>

Por ser uma ordem lógica, a biografia deve estabelecer “relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário”<sup>120</sup>. Aqui se delinea o seu propósito: “tornar-se o ideólogo de sua própria vida, selecionando, em função de uma intenção global, certos acontecimentos *significativos* e estabelecendo entre eles conexões para lhes dar coerência”<sup>121</sup>.

Chegamos ao segundo problema: a experiência da vida cotidiana como unidade e como totalidade, conquistadas através do exercício de narração da própria vida, é favorecida ou autorizada por determinados mecanismos sociais. “O mundo social [...] dispõe de todo tipo de instituições de totalização e de unificação do eu. A mais evidente é, obviamente, o nome próprio”<sup>122</sup>. Através do procedimento de *nominação*, garantido através da prática biográfica, “institui-se uma identidade social constante e durável, que garante a identidade do indivíduo biológico em todos os campos possíveis onde ele intervém como *agente*, isto é, em todas as suas histórias de vida possíveis”<sup>123</sup>. “Tudo leva a crer que o relato de vida tende a aproximar-se do modelo da apresentação oficial de si, carteira de identidade, ficha de estado civil, *curriculum vitae*, biografia oficial, bem como da filosofia da identidade que o sustenta”<sup>124</sup>.

“Ser autor da própria vida”, no sentido da biografia, não é necessariamente cunhar um estilo próprio, ou uma história de vida fundada no desejo (e portanto nas pulsões, nos lugares onde não há Eu formado). Antes disso, é uma reafirmação da autonomia individual da vontade e das condutas, isto é, a capacidade de autodeterminação dos sujeitos, de colocar para si mesmos a própria Lei moral (discurso muito empregado por uma ideologia conservadora da “força de vontade” ou do *self made man*). Tornar-se capaz de determinar as causas da sua ação, no solo da interioridade, deve significar então que a ação seja reconhecida como fruto de sua própria liberdade. A responsabilização do sujeito por si mesmo é, desse modo, da imputabilidade jurídica, que dita a possibilidade de atribuir a alguém a *autoria* ou a responsabilidade por um ato criminoso. Conforme Safatle: “por serem capazes de julgar a si

---

<sup>119</sup> Ibidem. p. 184.

<sup>120</sup> Idem.

<sup>121</sup> Ibidem. pp. 184-185. Grifo do autor.

<sup>122</sup> Ibidem. p. 186.

<sup>123</sup> Idem. Grifo do autor.

<sup>124</sup> Ibidem. p. 188.

mesmos, os sujeitos são imputáveis, são responsabilizados por aquilo que fazem e desejam, já que poderiam, através de deliberação racional, sempre fazer outra coisa do que fazem”<sup>125</sup>. O nome é o principal *locus* da responsabilização (como imputabilidade) do poder instituído sobre o sujeito e do eu sobre si mesmo – como “uma espécie de ‘tribunal mental’ no qual julgo meus próprios atos, realizados ou potenciais”<sup>126</sup>. Os deveres e cuidados para consigo tomam a forma de deveres para com o nome próprio e o estado civil que ele determina. Não se trata, como será ainda argumentado, de menosprezar a necessidade de dar a si mesmo a própria lei, mas de compreender que este não pode ser um ato totalmente livre e consciente; que, “no fundo”, há uma heteronomia no “coração” da autonomia possível do humano (voltarei a esse tema mais tarde).

Uma questão não desenvolvida por Bourdieu são as raízes pré-modernas dos sistemas de justiça e de castigo que são atualizadas pelo *nome*. Em sua *Genealogia da moral* (1887), Nietzsche traça uma genealogia do sujeito através da má consciência, ou, dito de outro modo, da culpabilização de si perante uma autoridade estabelecida. A “moral escrava”, segundo Nietzsche, é fundada sobre o pressuposto de que a ação do sujeito teria uma relação causal com o sofrimento alheio, de modo que o sujeito deveria assumir a responsabilidade por essas ações e seus efeitos, e por fim, através da má consciência, assumir a responsabilidade também em relação ao próprio sofrimento. Para tanto, há a centralidade de uma cena de interpelação em que, para responder a uma acusação ou a uma alegação frente a uma autoridade, o sujeito deve se tornar capaz de fazer um relato de si mesmo.

Segundo Butler:

Nietzsche acertou muito bem quando disse que só começamos a contar uma história de nós mesmos frente a um "tu" que nos pede que o façamos. É somente frente a essa pergunta ou atribuição do outro – "Foste tu?" – que fornecemos uma narrativa de nós mesmos ou descobrimos que, por razões urgentes, devemos nos tornar seres autonarrativos.<sup>127</sup>

Michel Foucault, em seu estudo sobre as práticas da confissão no cristianismo, no primeiro volume da *História da sexualidade* (1976), chegou a conclusões parecidas com as de Nietzsche. Mais tarde, numa conferência, definiu a prática da confissão como o “postulado de que cada um, para a sua salvação, precisa saber tão exatamente quanto possível quem é e

---

<sup>125</sup> SAFATLE, Vladimir. **Grande Hotel Abismo**. *op. cit.* p. 223.

<sup>126</sup> Idem.

<sup>127</sup> BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**. *op. cit.* p. 23.

também, o que é bastante diferente, que precisa dizê-lo tão explicitamente quanto possível a qualquer outra pessoa”<sup>128</sup>. Ou seja, há uma relação entre o exame de consciência do sujeito para consigo e a capacidade de fazer uma declaração inteligível, numa linguagem compartilhada, de uma verdade acerca de si mesmo.

Nietzsche e Freud relacionam de maneira semelhante o processo de desenvolvimento da consciência e o desenvolvimento da linguagem (uma linguagem gregária, segundo Nietzsche), vinculada às exigências de conservação (agenciadas pelo princípio de realidade, segundo Freud). As pulsões de autoconservação, ou pulsões do Eu, “permitem elevar as exigências de conservação do indivíduo e do *principium individuationis* que determina a imagem unificada de si à condição de princípio de orientação da conduta”<sup>129</sup>. Freud, como Nietzsche, afirma que a fundação do Eu (do sujeito moderno, que é seu objeto) está vinculada a uma cena de interpelação, porém não perante a uma autoridade socialmente instituída, e sim no núcleo familiar, perante o pai e a mãe, figuras mistas de amor e de autoridade.

Neste processo, o Eu, que originariamente é uma função da linguagem, reduz, num salto, a linguagem a uma de suas funções (de acordo com os ditames de uma filosofia da consciência). A autonomia do sujeito em relação à linguagem pressupõe a crença em estratégias de constituição transcendental de objetos da experiência, assim como a desistoricização da colocação de si mesmo na linguagem e o velamento da cena de interpelação em que o sujeito foi inaugurado. Butler assinala que “esse ‘eu’ se fala e se articula, e ainda que pareça fundamentar a narrativa que conto, é o momento mais infundado da narrativa”<sup>130</sup>.

A prática biográfica deve ser revista, assim, como um reforço social da pulsão narcísica que tem sua origem na “má consciência”. O *nome* não é mero resultante de um controle imposto de fora por um poder impessoal: mais do que isso, consolida-se como modo de organização da vida psíquica. Talvez não se possa fugir da biografia; por outro lado, este modo de apropriação da linguagem, que torna o eu visível por toda parte, é também um modo de cegueira, pois torna o sujeito incapaz de reconhecer subjetividade onde não há o eu como princípio atuante, como unidade coerente de condutas e julgamentos, e incapaz de reconhecer

---

<sup>128</sup> FOUCAULT, Michel. “Verdade e subjectividade (Howison Lectures)”. Em: **Revista de Comunicação e Linguagem**. nº. 19. Lisboa: Edições Cosmos, 1993. p. 204.

<sup>129</sup> SAFATLE, Vladimir. **Grande Hotel Abismo**. *op. cit.* p. 183.

<sup>130</sup> BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**. *op. cit.* p. 89.

a si mesmo em certos impulsos corporais, e portanto, de se responsabilizar por eles. Então, talvez se trate de descobrir a si mesmo ali onde falha ou se recusa esta linguagem.

\*\*\*

Talvez seja através das eventuais recusas em narrar uma história de si mesmo que o caráter coercitivo da cena de interpelação se torne mais evidente. No documentário *Boca de lixo* (1992), Coutinho e equipe visitam o lixão de São Gonçalo (RJ) para conversar e filmar o cotidiano de um grupo de catadores de lixo que trabalha e mora no local. São pessoas que precisam lidar com forte estigmatização, motivada em grande medida pelos telejornais e reportagens.

No primeiro contato, os moradores se recusam a aparecer e a falar, tensão que é exposta no filme. Um garoto questiona diretamente o cineasta: “o que você ganha com isso? Pra ficar botando esse negócio na nossa cara?”. Noutro momento, uma mulher chamada Jurema responde de forma azeda quando Coutinho lhe pergunta se “podemos começar”: “começar o quê? Não temos nada pra começar”. A autoridade do questionador e a legitimidade são questionadas, expondo o jornalista ou repórter como executor de uma violência simbólica. Normalmente esta violência fica invisível sob a capa do paternalismo, que aponta a virtude daquelas pessoas, que não cometeram nenhum agravo. A lógica é da redenção compassiva do sofrimento através de um humanismo que mantém do início ao fim os mesmos predicados do "humano" através dos quais seria possível reconhecer o outro.

Não à toa, são comuns, tanto em *Boca de lixo* quanto em documentários filmados em favelas, como *Santa Marta* e *Babilônia 2000*, as respostas que partem de uma defesa em relação a uma acusação prévia: “todo mundo aqui tá trabalhando, não tem ninguém roubando não”. Esta fala exprime, por um lado, uma dignidade própria, positiva: não são animais irracionais, incapazes de reconhecer qualquer lei e que tirariam sem remorso o que é do outro. Por outro lado, esta resposta, diferente daquela da recusa silenciosa, é esperada pelo jornalista e pelos espectadores. Reconta-se “juridicamente” a vida para mostrar, ao outro e a si mesmo, que não há falta. A contradição é que, mesmo na vida cotidiana, o sujeito aja dessa forma para poder ser reconhecido, e no entanto este reconhecimento seja falho, porque continuarão sendo empurrados para fora da esfera do “humano”, continuarão de alguns modo sendo vistos como

bichos, ainda que atendam às exigências do outro<sup>131</sup>. Ao cobrir o rosto, as personagens de *Boca de lixo* querem de um modo ou de outro se tornar *irreconhecíveis*. Convém notar como este desejo de se tornar irreconhecível varia entre a resistência – resistência mesmo aos predicados do humano, como a prerrogativa de ter uma face intransferível – e a incorporação do estigma. Incorporar o estigma é cair neste nada de representação que é reservado ao *resto*, e que precisa ser mesmo nulo para que não seja revelada a inverdade do *todo*. O resto que escandaliza em sua recusa da fala convive com o resto que deseja se integrar ao todo, deseja ser o todo, e se envergonha por não sê-lo, apesar de todas as suas credenciais.

Esta é uma tensão mostrada nos filmes que se passam no lixão ou nas favelas, sobretudo filmes da década de 1990: tensão que não se resolve, mas é reveladora da consciência popular como uma dinâmica de conformismo e resistência. De modo mais sutil do que no *Cabra*, há, de todo modo, um afastamento da luta de morte, por via de uma submissão “sofrida”. Esta submissão e este sofrimento – acredito que esta seja uma intuição do caminho do cinema de Coutinho na década de 2000 – não se restringem a um grupo social. Coutinho prefere conversar com as pessoas mais pobres porque são diferentes dele, um sujeito de classe média; a rigor, como diz, pode falar de qualquer um que não seja, como ele, um cineasta de classe média, e diz que se fosse um filme sobre cineastas, um camponês deveria fazer esse filme. Ou seja: não “localiza” mais o sofrimento social. *O todo é o resto*, ou há por toda parte um resto (o que não significa de modo algum que os danos sociais sejam uniformes).

As raízes do fenômeno são arraigadas e se repetem na história e na cultura do país: é a necessidade de reconciliação, elevada a um protótipo da autoimagem do brasileiro, como alguém alegre e festivo, que perdoa e não guarda mágoas. O Brasil é, grosso modo, uma sociedade que não se reconhece no seu passado de lutas, não constrói sua identidade como identidade que também se faz no conflito. Daí que as reconciliações sejam sempre apressadas, e, sob a máscara da pluralidade, retomem sempre a história dos vencedores, fazendo o vencido esquecer a própria rendição (e fazendo também o vencedor esquecer a subjugação do

---

<sup>131</sup> Ao frisar a própria honestidade como uma distinção pessoal, as pessoas que sofrem com o estigma “aceitam as definições do crime e da culpa oferecidas pela classe dominante brasileira. Dessa maneira, incorporam a si mesmas a imagem que delas possuem os dominantes, isto é, como ‘classe perigosa’, na qual os favelados e os ‘marginais’ figuram o outro, perigoso e exterminável”. CHAUI, Marilena. **Conformismo e resistência**. *op. cit.* p. 115.

outro). Conforme Kehl<sup>132</sup>, apagamos uma parte da memória e vivemos nos perguntando “que país é este? Quem somos nós?”. Não há uma filiação. Como fala Coutinho, num sentido literal que também se reveste de sentido metafórico, no Brasil o pai está ausente. E não havendo uma filiação (num bom sentido, isto é, de uma filiação para o desejo) perpetua-se a culpa neurótica: a pergunta “o que querem de mim?”.

O que tal procedimento gera, como sintoma, é um deslocamento da memória dos agravos para o campo da vida privada, a que é dado o nome de ressentimento. Segundo Kehl, “o ressentimento é um afeto, ou uma constelação de afetos – composta de ira, inveja, amargura, desejos de vingança, queixas melancólicas”<sup>133</sup>. Nasce como uma submissão voluntária, que para não ser reconhecida como tal se transforma em acusação permanente a um outro, na insistência de ter sido prejudicado pela sociedade, o que é transfigurado ou não na figura de alguém específico. Frente à carência de reconhecimento, o sujeito ressentido preserva o narcisismo ao reforçar, ainda mais, a correção do próprio caráter, a própria integridade moral. Desse modo, o relato de si se torna a muleta existencial do sujeito ressentido. Frente às cobranças e ao mal-estar de “humanização”, ou ao sofrimento de determinação, responde com mais “humanização” narcísica, sem abrir mão de sua condição de dependência. Daí que o ressentimento seja o avesso da revolta e da ação política.

A obra de Coutinho é repleta de manifestações de uma memória ressentida, relacionada também à cultura do melodrama, sobretudo das telenovelas. Sintomaticamente é mais incidente não nas classes mais baixas, e sim na classe média (ou média-baixa). O filme *Edifício Master* é sem dúvida o filme mais tomado por afetos ressentidos. Como argumenta o crítico Leandro Saraiva, “na favela de *Santo forte* ou *Babilônia 2000*, ou no lixão de *Boca de lixo*, o julgamento social está presente, mas mais como um estigma coletivo. Em *Edifício Master*, tudo parece ter que se decidir em termos individuais”<sup>134</sup>. Deste modo, “os moradores se sentem compelidos a mostrar seu valor distintivo, único”<sup>135</sup>, como um eu forte e digno, rico em predicados, capaz de superar as armadilhas da vida. A sociedade deixa de ser um complexo campo de tensões – tensões que são mais vívidas para o morador da favela – e passa a ser uma instância abstrata de juízo sobre si mesmo. Além de não enxergar sua real

---

<sup>132</sup> KEHL, Maria Rita. “O ressentimento camuflado da sociedade brasileira”. Em: **revista Novos Estudos**, nº 71. Março/2005. p. 177.

<sup>133</sup> *Ibidem*. p. 163.

<sup>134</sup> SARAIVA, Leandro. “Narrativa da subjetividade em *Edifício Master*”. Em: COUTINHO, Eduardo; OHATA, Milton (org). *op. cit.* p. 565.

<sup>135</sup> *Idem*.

face, não enxerga o outro. O trágico da incorporação deste modo atomizado de compreensão da dinâmica da vida social é que a tentativa de exposição de si como alguém digno não tem como endereço algum outro sujeito real, mas o fantasma dessa sociedade mesma que aparentemente o renega. Ainda que o mecanismo possa ser falho, o que indica é o desejo de ser reconhecido e respeitado, num cenário de carência de afeto ou de escuta. Esse mal-estar será, aliás, incorporando pela indústria do espetáculo, com a eterna promessa de que o sujeito possa, por meio dessa “relação social entre indivíduos, mediada por imagens”<sup>136</sup>, ser reconhecido em sua integridade.

Para Nietzsche, o ressentimento é a disposição subjetiva que funda na modernidade o *Homo psychologicus*<sup>137</sup>. Por um lado, é a mera roupagem moderna da moral escrava que teve sua origem no cristianismo, que demanda a afirmação de si como alguém “puro”. Por outro lado, é uma reação subjetiva ao sofrimento e às renovadas demandas por reconhecimento no mundo moderno, que se torna um sofrimento por excesso de memória (a que Nietzsche contraporía a necessidade de um “esquecimento feliz”). Ao repetir sempre uma queixa – uma mágoa que, segundo Kehl, a pessoa *quer não esquecer* – o ressentido se isenta de assumir a responsabilidade por um eventual fracasso, por uma dificuldade ou mesmo por um sentimento de desorientação na sua vida. É preciso então pensar como é possível se tornar responsável: uma responsabilidade que não deve ser mais pensada como imputabilidade jurídica, mas como uma responsabilidade em relação ao próprio desejo. Responsabilizar-se, portanto, não por aquilo que a consciência julga que deve ser para ela transparente, e sim, na penumbra, por aquilo que escapa ao controle, aquilo que ainda não tem nome. Isso exige coragem, porque torna necessário encarar o inumano ou o *resto* que há em si mesmo.

## 2.4 Virada subjetiva e opacidade do sujeito

Acentuei o caráter de “ilusão” de um relato de si mesmo, como uma prática que pode encobrir mais do que indicar meios de reflexão do sofrimento, para salientar as estranhezas, muitas vezes desprezadas, no encaminhamento do documentário de Coutinho em seu foco na interioridade subjetiva. A passagem para o “mundo interior” se opera na obra de Coutinho na medida em que mais e mais se depura todo comentário, sonoro ou imagético, exterior à cena

---

<sup>136</sup> DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. p. 14.

<sup>137</sup> Cf. SAFATLE, Vladimir. **Grande Hotel Abismo**. *op. cit.* p. 309, nota 26.



da conversa – até certo ponto, a provocação “ética” está combinada a uma provocação estética. Até a consolidação de uma poética minimalista em *Santo forte*, os depoimentos surgem cada vez mais como se retirados do mundo, e mesmo este gesto de descolamento da realidade empírica viria a ser radicalizado em *Jogo de cena*, em que as personagens falam de si no palco de um teatro. Suas performances não podem ser deduzidas de nada que lhes seja exterior ou anterior. Ao cinema de Coutinho não interessarão as opiniões, isto é, a fala como expressão de uma visão do sujeito sobre uma realidade dada como objetiva, algo descolado desse sujeito que julga, nem a sua inscrição em acontecimentos que transcendam a particularidade do sujeito. Há exceções em *Cabra marcado para morrer* e *Peões* (2004), filme em que Coutinho revisita, no momento da campanha que deu a vitória a Lula, metalúrgicos que participaram das greves de 1978 e 1979. Porém, mesmo em *Peões* os grandes fatos interessam na medida em que foram vividos. Como afirma Coutinho em 1984: “há um plano da história, dos grandes acontecimentos, das revoluções, e há a vida – o sujeito nasce, fica adolescente, tem filhos, morre –, os ciclos da vida e da morte”<sup>138</sup>. A fala surge em sua relação com a memória, com o balanço de vida, e com o que há de mais comum, tomado quase em sentido ritual: ter nascido, morrido, eventualmente ter se apaixonado, etc. O tema, ou ao menos o ponto de partida, são as lembranças significativas do passado, o que parece nos aproximar do terreno da biografia.

Há um texto de Ismail Xavier, publicado em 2003 sob o título “Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna”, que traz algumas considerações a respeito da relação da obra do cineasta com a memória e a biografia. Diz Xavier: “o que me interessa aqui é o caso extremo em que a entrevista (ou a conversa, como prefere Coutinho) é a forma dramática exclusiva, e a presença das personagens não está acoplada a um antes e depois, nem a uma interação continuada com outras figuras de seu entorno”<sup>139</sup>. Segundo o autor, o que se consagra através dessa prática é o fragmento, o “que se esboça mas não termina”<sup>140</sup> e o instante, a “expressão original”<sup>141</sup> de um sujeito/personagem liberado da grade de ações e motivos<sup>142</sup> à qual está preso o personagem do cinema clássico, seja de ficção ou do documentário. Ou seja, há um interesse no sujeito singular, que, no encontro com o cineasta e

---

<sup>138</sup> COUTINHO, Eduardo. “O real sem aspas”. Entrevista com o diretor. Em: COUTINHO, Eduardo; BRAGANÇA, Felipe (org). *op. cit.* p. 44.

<sup>139</sup> XAVIER, Ismail. “Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna”. Em: MIGLIORIN, Cezar (org). **Ensaio no real**. *op. cit.* p. 66.

<sup>140</sup> *Ibidem.* p. 70.

<sup>141</sup> *Ibidem.* p. 67.

<sup>142</sup> *Ibidem.* p. 69.

com o dispositivo cinematográfico, não seria conduzido a prestar contas de si mesmo. Ao contrário, cada um desdobraria a si num “jogo de cena” (é deste texto que Coutinho, de forma consciente ou não, provavelmente tomou o título do filme de 2007), uma forma de “relação intersubjetiva” ou “situação dialógica” em que a verdade da performance, com sua “mistura de espontaneidade e de teatro, de autenticidade e de exibicionismo”<sup>143</sup>, teria valor maior do que “a verdade de um sujeito”<sup>144</sup> – afirmações como essa se tornaram, de algum modo, um lugar comum da crítica do documentário contemporâneo, e poderíamos nos estender sobre suas razões. Mas uma hipótese do texto de Xavier nos interessa em particular:

Ao não se conformar com os clichês da fragmentação, da crise do sujeito e da massificação consentida, seu horizonte é um movimento contrário de afirmação, de encontro com narradores, figuras capazes de falar sobre a experiência, expor um imaginário, figuras que, curiosamente, buscam ser personagens no sentido clássico, não propriamente figuras da alienação e da fragmentação, não-sujeitos.<sup>145</sup>

O diálogo de Xavier, neste ponto, é com os pronunciamentos da morte do sujeito, aos quais as personagens resistiriam ao responder com esta dimensão “clássica”, talvez meio antiquada, fora de seu tempo. Xavier sugere mas não se atém a uma questão importante: como escapar dos “clichês da fragmentação” sem cair, por outro lado, no clichê biográfico da integridade? Às vezes este clichê será reafirmado, como em casos de performances com marcas de afetos ressentidos e exposição melodramática (e predicativa) de si. Em outros casos, parece se abrir algo como uma terceira via, que não atende a nenhum clichê. Tal variação talvez se explique porque o desejo de ser “clássico” identificado nas personagens dos documentários de Coutinho pode indicar fenômenos diversos. Primeiro, pode indicar a ação da pulsão de autoconservação do Eu como modo de lidar com o sofrimento de indeterminação; é, nesse sentido, um desejo de *determinação*. Em segundo lugar, o desejo de ser “clássico” sinalizaria algo mais intrincado, uma recusa do imperativo do mundo “líquido” de “viver o presente”, este “eterno presente da vida espetacular, para a qual todo passado é remoto e toda experiência, supérflua”<sup>146</sup>. Se há um imperativo da memória ou da biografia, como foi tratado na seção anterior, existe também um imperativo do esquecimento, que longe de enfraquecer o poder de controle da biografia, a dissimula, de modo que a própria vida possa permanecer mais suportável, e, envolvida nas vivências do presente, se liberte do fardo

---

<sup>143</sup> Ibidem. p. 67.

<sup>144</sup> Ibidem. p. 69.

<sup>145</sup> Ibidem. pp. 76-77.

<sup>146</sup> KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão**. *op. cit.* p. 100.

de se ter de conceber um projeto: “antes um ‘projeto para toda a vida’, a identidade agora se transformou num atributo momentâneo”<sup>147</sup>. A modernidade tardia tornou o imperativo do gozo um imperativo do supereu, que ao invés de romper preserva a unidade reflexiva do Eu, que, descolado de um projeto próprio e duradouro, adquire as feições de um eu feito sob encomenda, num “convite ao apagamento do sujeito do desejo”<sup>148</sup>. Sob essa perspectiva, o desejo de ser “clássico”, de ter alguma organicidade, é um desejo de *indeterminação*. A existência deste desejo é crucial em sua recusa da “massificação consentida”, como escreve Xavier. Por outro lado, não se deve superestimar a riqueza da experiência do sujeito e sua capacidade de “expor um imaginário”. Este pode ser, digamos assim, o objetivo do encontro entre cineasta e personagem, mas ele só poderá ser satisfatoriamente alcançado se a “capacidade” for tensionada com as suas dificuldades constitutivas. Uma dessas dificuldades é a própria existência de um espaço da fala livre, fora da cena da interpelação. Como tentarei mostrar até o fim do capítulo, talvez não se deva separar a prática fabulatória de uma interpelação que não anula seu traço de coerção, assim como o desejo de indeterminação (de não ser um eu, desejo que, hipostasiado, nos levaria de volta à proclamação da morte do sujeito) talvez se misture de maneiras insuspeitas a um desejo de determinação (de resguardar algum sentido).

De todo modo, começamos a relativizar o caráter meramente “ilusório” da composição de uma biografia ou de uma narrativa de si. Judith Butler, ao assinalar o caráter repressivo que existe na concepção de um relato de si mesmo, não deixa de notar a relevância que há em tentar dar sentido, através da narrativa, à vida que passou:

Aprender a construir uma narrativa é prática crucial, principalmente quando pedaços descontinuados da experiência permanecem dissociados entre si em virtude de condições traumáticas. Minha intenção não é subestimar a importância do trabalho narrativo na reconstrução de uma vida que, de modo geral, sofre de fragmentação e descontinuidade. Não se deve subestimar o sofrimento que pertence às condições de dissociação. As condições de hipercontrole [do relato biográfico coerente e exaustivo], no entanto, não são mais salutares do que as condições de fragmentação radical.<sup>149</sup>

É com uma justificativa semelhante que Bourdieu modifica sua posição em relação à validade da narrativa subjetiva nas Ciências Sociais em *A miséria do mundo* (1993). O livro

---

<sup>147</sup> BAUMAN, Zygmunt. **A arte da vida**. *op. cit.* p. 22.

<sup>148</sup> KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão**. *op. cit.* p. 98.

<sup>149</sup> Butler argumenta também que ao partir da observação de que “uma vida necessita de alguma estrutura narrativa, não se pode deduzir que todas as vidas tenham de ser traduzidas de forma narrativa”. BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**. *op. cit.* p. 72.

faz uma análise sociológica sobre as formas emergentes de sofrimento social num momento de desintegração das conquistas econômicas e sociais dos Estados de bem-estar social, e investiga, através de conversas com sujeitos particulares, os processos de exclusão, discriminação e abandono a que estão submetidos. Na abertura da obra, Bourdieu dirige-se “Ao leitor”, entregando-lhe “os depoimentos que homens e mulheres nos confiaram a propósito de sua existência e de suas dificuldades de viver”<sup>150</sup>.

Em Bourdieu e também em Coutinho há uma tentativa de compreensão da experiência social do sofrimento através de um movimento na direção da psicologia (movimento que é comum, como disse, àquele operado por Bourdieu em *A miséria do mundo*). O essencial desta passagem é a “ideia, central para a psicanálise, segundo a qual poderia haver uma dialética puramente individual à qual os atos individuais forneceriam uma significação puramente individual”<sup>151</sup>. A virada subjetiva surge assim de uma necessidade de compreensão e de reconhecimento do outro – alguém que sofre em condições de dissociação da experiência e de uma determinação “indigna” de si mesmo, com todas as dificuldades aí implicadas – em seus termos singulares. Esta virada está longe de ser um fim em si mesmo: se assim fosse, se aproximaria das práticas da terapia ou do assistencialismo, e se afastaria da possibilidade de um diagnóstico do sofrimento social<sup>152</sup>. Em Bourdieu e em Coutinho, o conhecimento do sofrimento do outro é um meio ou mesmo um método de conhecimento da realidade. Como escreve o cineasta, ele precisa do outro (mais do que o outro precisa dele) como um “trampolim de associações e estruturas”. Somente a partir daí é que se poderia, eventualmente, visar algo além.

Ismail Xavier comenta, na citação a que já me referi, sobre como a busca de ser “personagem no sentido clássico” pode estar relacionada a uma prática fabulatória de exposição de um imaginário. Uma dimensão do jogo e da reinvenção de si mesmo, em que,

---

<sup>150</sup> BOURDIEU, Pierre (coord). **A miséria do mundo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 9.

<sup>151</sup> POLITZER apud SAFATLE, Vladimir. **Grande Hotel Abismo**. *op. cit.* p. 198.

<sup>152</sup> Isto não significa que a prática da clínica psicanalítica não possa ser em si (isto é, sem os meios de exposição e de reflexão da sociologia ou do cinema) um meio de compreensão das formas de mal-estar que supere a particularidade do indivíduo. Conforme Maria Rita Kehl: “em psicanálise, a direção da construção da teoria vai do particular para o social, nunca o contrário. Nos consultórios, tratemos nossos depressivos um a um. A partir daí, talvez possamos escutar também o que eles têm a nos dizer a respeito das formas contemporâneas do mal-estar, das quais eles não estão – como nenhum ser falante, aliás – excluídos”. KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão**. *op. cit.* p. 32.

segundo Coutinho, “o real e o imaginário estão entrelaçados”<sup>153</sup> e é “fundamental para viver”.

Consuelo Lins faz um comentário semelhante:

De fato, em muitos momentos, algo se constrói entre a palavra e a escuta que não pertence ao entrevistado, nem ao entrevistador. É um contar em que o real se transforma num componente de uma espécie de fabulação, onde os personagens formulam algumas ideias, fabulam, se inventam, e assim como nós aprendemos sobre eles, eles também aprendem algo sobre suas próprias vidas. É um processo onde há um curto-circuito no ato de falar.<sup>154</sup>

Nos termos da psicanálise, o que é valorizado é a dimensão da fantasia. Na fantasia, que se situa na oposição entre o subjetivo e o objetivo, o sujeito perpetua uma certa sensação de liberdade (e, talvez, de organicidade) à qual teve de renunciar em função da realidade. Mais do que isso, como “setor dos modos de síntese operados pela memória”<sup>155</sup>, é através da fantasia que se estabelece uma realidade psíquica, uma história que se reconheça como sendo sua e que (assim se espera, ao menos) ajuda a tornar o futuro desejável<sup>156</sup>. Uma fantasia não tem conteúdos estáveis, tampouco pode ser localizada num ponto específico da história vivida. Ao contrário, são lembranças significativas em torno das quais são moldados significados variantes, conforme as exigências ou tensões do presente. É por conta do caráter produtivo da fantasia que Coutinho se interessa em incentivar o outro a evocar suas lembranças significativas do passado. Mais do que isso, esse interesse, ou o fato mesmo de admitir a existência no outro de fantasias particulares, é uma mostra de resistência a uma cultura moldada pela confissão e pela recapitulação biográfica. A narrativa fabulatória pode ser fonte de incômodo porque põe em cheque a imputabilidade do sujeito, isto é, a sua submissão ao juízo que se interessa em distinguir o que é verdade e o que é mentira no relato que o outro faz de si mesmo. Conforme Butler: “suspender a exigência da identidade pessoal, ou, mais especificamente, da coerência completa, parece contrariar certa violência ética, que exige que manifestemos e sustentemos nossa identidade pessoal o tempo todo e requer que os outros façam o mesmo”<sup>157</sup>. A própria forma do documentário de Coutinho colabora para invalidar esse tipo de juízo calcado numa violência ética, uma vez que cada cena (ou cada encontro, ou cada performance) passa geralmente ao largo de toda contextualização, de

---

<sup>153</sup> COUTINHO, Eduardo. “O silêncio depois de uma fala é a coisa mais linda que há”. Entrevista com o diretor. Em: COUTINHO, Eduardo; BRAGANÇA, Felipe (org). *op. cit.* p. 66.

<sup>154</sup> LINS, Consuelo. “O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente”. Em: BENTES, Ivana (org). **Ecos do cinema: de Lumière ao digital**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007. p. 245.

<sup>155</sup> SAFATLE, Vladimir. **Grande Hotel Abismo**. *op. cit.* p. 193.

<sup>156</sup> Cf. KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão**. *op. cit.* p. 140.

<sup>157</sup> BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**. *op. cit.* p. 60.

qualquer registro possível de ser checado, de toda pré-história assim como de toda pós-história do sujeito em relação à cena. Assim, o parâmetro exclusivo torna-se a força ou a “verdade” da performance, como nota Ismail Xavier.

A fantasia em si é ambígua: pode ser tanto um meio de ação ou de memória de desejos individuais e coletivos quanto um meio de adaptação e de apaziguamento do desejo (tensões que serão retomadas no correr do capítulo). Apesar de suas contradições, a fantasia é interpretada com um sinal claramente positivo quando é confrontada com as práticas da biografia ou da confissão. É vista, assim, como um modo de organização da experiência que liberta o sujeito das malhas da biografia e um espaço de reinvenção de si mesmo, de libertação, ainda que provisória, das demandas alheias. Porém, se a fantasia é lida como oposição à biografia, como um duplo fabular de si mesmo, torna-se um ideal de liberdade negativa, isto é, uma negação em si de todo traço jurídico, todo traço do *nome*. O risco aqui não é de crise de uma ordem social necessária, mas meramente que, retirando-se o *nome* e seu caráter opressivo de uma prática fabulatória, ele não é eliminado. É apenas recalcado. Se o duplo fabular abre mão ou não consegue se positivar, continua operando noutra nível uma identidade positiva. A fabulação como liberdade negativa ou como um “vale tudo” desengajado está mais próxima da mitomania, em que a recriação de si no relato dá lugar ao exercício de uma patologia. Aliás, este é para Coutinho o único limite da fabulação, o ponto em que ela (ou melhor, a sua exposição através do cinema) se torna inaceitável: quando, ainda que saibamos pouco das personagens, elas claramente inventam histórias que não condizem com sua vida real<sup>158</sup>.

A fantasia pode ganhar, assim, os contornos de escapismo ou consolo contra a realidade cruel da “catástrofe”. Afirma-se uma ideia de riqueza interior que dissimula o mal-estar da presença real. Mas quem afirma isto, e assim se consola, não é na verdade o outro, aquele que observamos relatando a si mesmo, e sim nós mesmos. Somos nós, observadores, “intelectuais”, etc., que nos consolamos (ou podemos nos consolar) ao imaginar ou projetar no outro um mundo fantasmático rico. Pois na passagem (central para a psicanálise) para a dialética individual de cada sujeito, há uma provocação mais superficial, que diz respeito antes ao “analista” do que ao “paciente”. Por trás das fantasias particulares do outro, ganha corpo a nossa fantasia (uma fantasia civilizatória) segundo a qual o outro é basicamente igual a mim, um sujeito autônomo, expressivo e basicamente um “parceiro intersubjetivo”, digamos

---

<sup>158</sup> Se o “vale tudo” é um limite, talvez seja conveniente perguntar: o que “*não vale*” na fabulação? O que *não vale* na fabulação é, ou talvez seja, um índice do real.

assim. Ao preencher o vazio da subjetividade alheia com nossas fantasias a respeito da riqueza da personalidade humana, o que se recusa é a completa alteridade do outro. Ou, dito de outro modo, nos recusamos a atravessar o que Hegel chama de “noite do mundo”. Um resultado disso é que as fantasias do outro, ou mesmo a própria alteridade humana como um todo, tornam-se assim inofensivas, indiferentes, e meio de reafirmação da norma do “humano”.

Coutinho conhecia bem os preconceitos de intelectuais progressistas que levam a ver o outro ora de cima para baixo, ora de baixo para cima. Para Coutinho, olha-se de cima para baixo na medida em que se julga o outro a partir de critérios como a tipicidade do seu comportamento e em que se prevê de antemão tudo o que possa surgir de sua fala. Não é exatamente um olhar de desprezo (como um olhar de classe média), mas antes uma “viseira política” que faz com que o intelectual “trabalhe com a ideia de realidade que supõe que ainda vá existir”<sup>159</sup>. A este olhar de cima se vincula, como sua contraparte, um olhar de baixo: o outro, e principalmente os mais miseráveis (miséria material, mas acima de tudo miséria de reconhecimento), manifestaria algum resíduo de pureza anterior à sua corrupção pelo contrato social. Restaria ao intelectual, portanto, não colaborar com esse desfiguramento do outro e silenciar-se, rebaixar-se, “pôr-se no seu lugar”. “O fato é – os intelectuais têm me parecido pessoas culpadas. Pessoas que são inteligentes, mas que ficam falando com o mito do povo, sabe?”<sup>160</sup>. Não se fala mais *o* mito do povo, como no discurso revolucionário da época do CPC, mas se fala ainda *com o* mito. Noutras palavras, a persistência desse mito é antes inconsciente do que consciente. E é por isso que persiste, mesmo que o discurso cepecista seja hoje considerado anacrônico. Este intelectual contemporâneo (pensado agora como uma figura mais abstrata do que empírica) é então um sujeito neurótico, preso a uma demanda do superego, à repetição da pergunta sobre “o que o outro quer de mim” que o leva a traçar uma versão individual do Bem, e a partir da qual se atribuem valores<sup>161</sup>. Para o sujeito neurótico, o encontro é o que retiraria da solidão do seu próprio ponto de vista, fazendo-se útil. Porém, ao olhar ora de cima, ora de baixo, o que encontra seria antes um ideal particular. Esta visão ambígua do outro – ora de cima, ora de baixo –, associada à exigência neurótica de utilidade, é perceptível no esforço de parte da crítica em humanizar e integrar as personagens do

---

<sup>159</sup> COUTINHO, Eduardo. “Em nome do real”. Entrevista com o diretor. Em: COUTINHO, Eduardo; BRAGANÇA, Felipe (org). *op. cit.* p. 163.

<sup>160</sup> COUTINHO, Eduardo. “Palavra e superfície”. Entrevista com o diretor. Em: COUTINHO, Eduardo; BRAGANÇA, Felipe (org). *op. cit.* p. 206.

<sup>161</sup> Cf. KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão**. *op. cit.* p. 77.

documentário, acentuando a singularidade e a força de suas subjetividades, que de uma forma ou de outra resistiriam à violência do meio. Para reforçar esse discurso, enfatiza-se o nome e o rosto de cada pessoa, para que não possam ser confundidas com as demais – proliferam em artigos, pôsteres e material de DVD a imagem do outro, muitas vezes sorrindo, feliz –, além, é claro, dos traços biográficos, que são frequentemente passados em revista. É como se a integração ao todo a partir do que há de mais íntimo fosse o único modo de perceber que estas pessoas existem – o efeito colateral desse procedimento é que o todo em si passa incólume. O que se desenha aí é a ação compassiva, que em sua necessidade de reconciliação, e de superação da distância ou da diferença a todo custo, termina por se economizar, pois fala ainda com o mito do outro, puro e incorruptível. Poderíamos dizer que essa escuta que encontra um meio de se economizar e de não se responsabilizar é *não-compreensiva*.

O encontro, ressalta Coutinho, é *gratuito*: não “serve” para a nada, para “melhorar” o sujeito, o mundo ou o que seja. Este despropósito, aliás, é geralmente partilhado por aquele que fala sobre si para Coutinho: não é dele que parte a decisão do encontro, e ele não apresenta, ao menos não de início, uma queixa ou um sintoma para os quais busca uma cura (aí uma distinção em relação à clínica psicanalítica). Há no encontro um quê de conversa fiada: o cineasta é tão somente “um velho que aparece”. Há uma câmera, sim, e isto é significativo, pois através da câmera, aquele que fala poderia mirar – e de fato mira – um público em potencial, um terceiro elemento ausente à cena. Como não deixa de notar Ismail Xavier, “há neste caráter público, para além do que é vetor intersubjetivo que só envolve os sujeitos em presença, a observância de um decoro, de parte a parte, numa tonalidade que afasta a escuta do cineasta da escuta psicanalítica”<sup>162</sup>. A presença fantasmática de um público potencial, entretanto, não corrompe a atmosfera de despropósito. Os documentários de Coutinho não são programas de televisão como telejornais ou *reality shows*, dispositivos que incentivam aquele que fala a um esforço de “publicação” de seu mundo privado e de venda de si mesmo conforme predicados bem aceitos do humano. Grosso modo, como frisa Coutinho, seus interlocutores não sabem o que é documentário. Não perguntam quando o filme ficará pronto, não esperam ver a si mesmos nas telas. O despropósito da cena chega a admitir uma dimensão cruel, digamos assim, porque mesmo que o interlocutor venha a se engajar num relato de si mesmo, precisará ser abandonado ao final. Não poderá (aqui, outra distinção em

---

<sup>162</sup> XAVIER, Ismail. “Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna” (2003). Em: MIGLIORIN, Cezar (org). **Ensaio no real**. *op. cit.* p. 73.



relação à clínica) continuar indefinidamente a “falar mais um pouquinho”, como solicita ao fim da conversa uma moça entrevistada em *Santa Marta*. A rigor, o único sentido concreto do encontro é, como diz Coutinho, a verdade de seu próprio dispositivo: que algum dia alguém foi naquele lugar com uma câmera, conversou com aquelas pessoas e registrou em filme ou vídeo aquelas conversas, conversas que são performances únicas e irrepetíveis, surgidas de uma relação “virgem” (termo de Coutinho) entre entrevistador e entrevistado. Porém, mesmo este sentido precário que é a verdade da filmagem pode ser indevidamente revestido de propósitos: o risco de se enfatizar como problemático o “encontro do cinema com o real”, e passar por alto o modo como são aí concebidos saberes sobre o indivíduo ou sobre a sociedade – pois tudo isso é gratuito, aleatório, casual – é recair no marco zero do formalismo, ou na apreciação apologética dos efeitos do cinema, no caso de um documentário participante<sup>163</sup>.

Enfatizar a gratuidade do dispositivo é necessário para nos aproximarmos do cerne da questão da “compreensão” do outro, como colocada por Coutinho e também por Bourdieu. “Compreender” é o título do capítulo de *A miséria do mundo* em que Bourdieu explicita seu método de trabalho. O autor sustenta que:

Sob risco de chocar tanto os metodólogos rigoristas quanto os hermeneutas inspirados, eu diria naturalmente que a entrevista pode ser considerada como uma forma de *exercício espiritual*, visando a obter, pelo esquecimento de si, uma verdadeira *conversão do olhar* que lançamos sobre os outros nas circunstâncias comuns da vida.<sup>164</sup>

Coutinho fala também sobre a provocação de esquecer os juízos conscientes que se poderia ter sobre o outro, através de um esforço de “esquecimento de si” ou de “se colocar entre parênteses”. Uma posição difícil. Na verdade, a situação do cineasta, no momento do encontro, é de certa forma ainda mais problemática do que a do analista, visto que não tem nenhuma familiaridade com a dialética puramente individual que existe no outro. Na tentativa de não julgar o outro de antemão, operará ainda mais às cegas e estará sujeito ao erro, ao modo de se equilibrar nesta “corda bamba”, como diz<sup>165</sup>. A necessidade do “esquecimento de

---

<sup>163</sup> De algum modo, é preciso pensar o que *é e não é* cinematográfico, o que é real, mas só surge nas dobras operadas pelo cinema – o cinema, então, como uma apresentação em negativo do real, que torna irrecuperável qualquer positivo “dado antes”, mas que eventualmente pode arriscar também uma positividade própria, um arranjo próprio de fragmentos.

<sup>164</sup> Bourdieu, Pierre. *A miséria do mundo*. *op. cit.* p. 704. Grifos do autor.

<sup>165</sup> O cineasta é obrigado a improvisar e lidar com a infinitude da linguagem de que se afasta ao se recusar a escrever roteiros ou qualquer forma de texto - a última coisa que escreveu sobre documentário, uma cartadepoimento intitulada “O olhar no documentário”, data de 1992 (o restante são entrevistas). Diz Coutinho (numa

si” de que fala Coutinho a princípio remete aos juízos do eu, àquilo que como ser consciente eu poderia julgar relevante dizer ao outro, num diálogo intersubjetivo aberto. Mas talvez o que seja preciso “esquecer” é a própria neurose, aquilo que espero que o outro diga para satisfazer o que poderia ter me levado a falar com ele em primeiro lugar. O que isto implica, noutras palavras, é a necessidade de desconstrução de uma ideia *positiva* de encontro, de uma troca que anule as distâncias. Talvez não uma desconstrução completa, mas que saiba manter a positividade em surdina (à maneira de Coutinho, como uma “psicose levada até o fim”). Há no encontro um centro “vazio”, uma relação de opacidade e estranheza e não de transparência e familiaridade. Um lugar de redescoberta da negatividade, ou redescoberta de que, como positividade, somente pode haver desencontro. Esta redescoberta não é nem uma condição, algum método de preparação espiritual, nem uma resultante. Não é nem um *a priori* nem um *a posteriori*, e sim algo que cerca este acontecimento, este aprendizado de recusa da neurose. O desafio, assim parece, é de suportar a negatividade do encontro, suportar não conhecer o outro – ainda que, aparentemente, esta tenha sido a intenção de empreender o que chamamos de uma virada subjetiva – e, em última instância, não conhecer também a si mesmo. Mesmo que o entrevistador se esforce para assumir uma postura de escuta compreensiva, não-autoritária, há uma luta consigo mesmo, ou com a própria versão do Bem, que se reencarna nesta relação. Há na gratuidade da relação um caráter de desafio ou de teste, experimentado pelo documentarista, pelo espectador e também por aquele que relata a si mesmo – é a posição deste último que passa a ser o tema na seção seguinte. O caminho da rememoração não é livre, desimpedido; ao contrário, talvez seja antes um processo interminável de reaparição e de luta com certos travos.

## 2.5 Repetição e elaboração da lembrança

Para pensar de que modo o sujeito constrói um relato fabulatório de si mesmo, e, mais do que isso, como pode redescobrir-se “surpreendentemente” nesse processo, parto das aparentes distinções entre “biografia” e fantasia como modos de organização da vivência subjetiva. São, a princípio, formas inteiramente diferentes. A biografia ampara-se na

---

entrevista, naturalmente): “eu faço documentário para não ter que preparar um roteiro. E para mim escrever é insuportável porque eu tenho que escolher palavras, e o mundo das palavras é infinito, cada palavra gera dúvidas e dramas de consciência”.

causalidade natural, que torna o presente totalmente (ou quase) *explicável* pelo passado. É também, como já foi visto, um meio de internalização de demandas alheias. Quanto à fantasia, não é explicada pelo passado, nem obedece a uma organização cronológica. Se há causalidade, é por meio de um efeito retroativo de significação, um *após* (o presente) que define, de maneira infinita, um *antes*. Portanto, uma causalidade contrária à causalidade natural ou biográfica e que não é, como esta última, passível de um resgate metódico. Para que o relato de si possa se afastar da biografia, não há nada mais decisivo que a recusa, através do interpelador, da posição de “biógrafo” ou de alguma figura de autoridade, como um diretor de consciência, que exige do outro uma confissão. Ou seja, é preciso abrir mão de um “resgate”.

Por outro lado, é enganoso pensar que biografia e fantasia sejam duas tramas tecidas em paralelo, e que o traço distintivo de uma escuta compreensiva deva ser, assim, de se interessar pela segunda e não pela primeira, afastando-se assim de toda forma de interpelação sob a forma da autoridade (voltarei a este ponto mais tarde). O que há de mais insidioso na relação entre biografia e fantasia é que a primeira pode incorporar a segunda. Ora, a biografia não é somente um exercício retrospectivo através do qual se explica como se foi de um *antes* passado a um *após* atual. Enquanto uma prática, e não como um mero saber neutro, está sempre realizando o movimento de significação retroativa que é característico da fantasia. A sensação de liberdade ou a marca do desejo que existem na fantasia, ou a desejabilidade mesma da fantasia, podem também ser incorporadas pela narrativa biográfica: o gozo pode se confundir com um imperativo de gozo ditado desde a instância do superego. Pode-se fantasiar a biografia, e é desta forma que persiste este modelo de narrativa, seduzindo o sujeito à *repetição* dos mesmos esquemas. Ou seja: a biografia é uma fantasia estabilizada, um modo de determinação revestido com uma impressão de determinação ou de desejo.

O fato é que a pessoa que fala de si mesma para Coutinho, alguém que a escuta de fato, tende a escutar a si mesma de um modo que não fez noutro momento. Há um ineditismo, um efeito muitas vezes surpreendente desta fala. O fenômeno é registrado com precisão por Consuelo Lins: “tem-se a nítida impressão de que muitos estão pensando certas coisas pela primeira vez, ali diante da câmera. Como se até então não tivessem tido tempo para tal”<sup>166</sup>.

---

<sup>166</sup> LINS, Consuelo. “O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente”. Em: BENTES, Ivana (org). **Ecos do cinema: de Lumière ao digital**. *op. cit.* p. 245. De modo semelhante, Bourdieu nota como os entrevistados aproveitavam as entrevistas para construírem “seu próprio ponto de vista sobre eles mesmos e sobre o mundo. [...] Em mais de um caso nós sentimos que a pessoa interrogada aproveitava a ocasião [...] para realizar um

Antes de celebrar os efeitos dessa “mágica”, e até para compreendê-la melhor, convém questionar o porquê dessa sintomática falta de tempo. As primeiras impressões poderiam ser de que o sujeito realmente não tem o mínimo de tempo para a reflexão, ou então não tem mesmo interesse na reflexão sobre si. Não são hipóteses plausíveis: de um modo ou de outro, é claro que cada um reflete sobre a própria vida, e dificilmente faltará *tempo livre* para a reflexão, ao menos se compreendermos o tempo livre como um intervalo de tempo que existe em oposição ao tempo “não-livre” do trabalho alienado, tempo cujo emprego é determinado desde fora. Ainda que o tempo livre das pessoas se comprima cada vez mais, a questão, tal como é abordada num ensaio de Adorno intitulado justamente “Tempo livre”, é que, “numa época de integração sem precedentes”<sup>167</sup>, este tempo livre não é exatamente livre. Ao contrário, pode tomar a forma de um tempo determinado por funções, ou por demandas de uma certa performance social que não difere muito do tempo do trabalho, e que se entroniza no ritmo de atenção do sujeito consciente que vive prestando contas de si mesmo. Mais do que isso, se o tempo não-livre é por definição inapropriável, talvez seja no fracasso de se apropriar do tempo *livre* que o sujeito se torna realmente submisso e desumanizado, como um censor da própria possibilidade de liberdade. Ora, não é tempo o que falta: o que falta é uma temporalidade em que as vivências se organizem de outro modo. Uma das particularidades de uma conversa “compreensiva” é o modo como pode ser capaz de instituir uma outra temporalidade, que é uma torção da temporalidade cotidiana, “naturalizada” pela prática do relato biográfico como uma cadeia de causas e efeitos.

O que pode surgir, de modo surpreendente, não é uma verdade consistente e coesa a respeito de si, verdade que seria a mesma antes e após a situação do encontro. A conversa não alcança o eu, seja como identidade dada, prévia, ou ali reconciliada, através de uma ponte entre passado e presente. A surpresa, de algum modo, é com o próprio caráter fragmentário da memória – ou do desejo –, com sua falta de totalidade, ou falta de nexos que justifique a conduta da pessoa no presente (e que o torne imputável por essa conduta). Trata-se então de uma temporalidade em que não se anulam os conteúdos da biografia, não se apagam as memórias significativas, mas parece fraquejar o poder de controle que há na biografia. O que o efeito de surpresa no relato de si evidencia é a reativação de uma fantasia que havia sido

---

trabalho de explicação, gratificante e doloroso ao mesmo tempo [...] e enunciar [...] experiências e reflexões há muito reservadas ou reprimidas”. BOURDIEU, Pierre. **A miséria do mundo**. *op. cit.* p. 704.

<sup>167</sup> ADORNO, Theodor. “Tempo livre”. Em: **Palavras e sinais: modelos críticos 2**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995. p. 71.

estabilizada em detrimento de sua potencial infinitude. Uma energia libidinal é liberada: o gozo imperativo momentaneamente dá lugar a um gozo verdadeiro – daí o “lugar feliz da fala”. A surpresa não está num conteúdo possível da infinitude da fantasia, mas, antes disso, que a fantasia *exista*, que se viva na fantasia. Noutras palavras, a surpresa (e o prazer da surpresa) não se deve a um lance isolado do jogo, mas ao *jogar*, à possibilidade de dobrar(-se sobre) as regras e assim compreendê-las melhor – sem, no entanto, reinventá-las por completo.

No contexto ou na cena do jogo, recordar é elaborar a repetição. Esta é, simplificada, a tese de “Recordar, repetir e elaborar”, texto de Freud de 1914, e que repercute na afirmação de Deleuze: “repete-se mais seu passado na medida em que dele menos se lembra, que se tem menos consciência de dele se lembrar – Lembrem, elaborem a lembrança para não repetirem”<sup>168</sup>. Recordar é fazer um lance diferente onde sempre (ou até onde se lembra) se fez sempre o mesmo. É possível, no entanto, repetir sempre o mesmo lance, “travando” assim o processo de recordação. Há pelo menos dois modelos de travos que marcam alguma presença na obra de Coutinho. O primeiro é o caso do sujeito que lembra em excesso, isto é, o sujeito ressentido que se ampara na mágoa, sujeito que “*quer não esquecer*”: o fragmento da lembrança será para ele interpretado como um *fato* biográfico, a ser encadeado na própria biografia – de modo semelhante ao procedimento do historicismo, que também sofre de um excesso de memória. Desse modo, o eu que narra a si mesmo, como instância narrativa ordenadora que é preservada a todo custo, não é abalado pela matéria da memória. Outro caso de bloqueio, contrário ao primeiro, é do sujeito que lembra *de menos*. Trata-se do personagem contemporâneo que ocupa o “tempo livre” ou a ideia mesma de tempo livre como “tempo do puro presente”, tempo em que o próprio gozo se torna apenas outra faceta da urgência das demandas do Outro. Esta é uma temporalidade do neurótico, mais bem adaptado ou condicionado às condições que a vida social lhe impõe<sup>169</sup>. Como no outro caso, há aqui também um procedimento psíquico que evita que o fragmento da lembrança possa vir à tona com sua indeterminação desconstrutiva. Na verdade, este sujeito está habituado à não-significação do fragmento. Bauman identifica, nesse sentido, uma tendência de divisão da vida “em episódios, ou seja, em fatias de tempo preferivelmente independentes

---

<sup>168</sup> DELEUZE, Gilles apud SAFATLE, Vladimir. **Grande Hotel Abismo**. *op. cit.* p. 201.

<sup>169</sup> Cf. KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão**. p. 135.

e autossuficientes, cada uma com enredo, personagens e final próprios”<sup>170</sup>, que não se entrecruzam. Segundo Bauman, essa forma de divisão episódica da vida, no contexto de uma sociedade de mercado, colabora para que o sujeito não perca suas esperanças, ao oferecer, sob uma aparência de novidade, “uma rápida sucessão de ‘novas oportunidades’ ou ‘novos inícios’”<sup>171</sup>.

Noutras palavras: o sujeito mais plenamente inserido na ordem ou no *ritmo* do mundo estará mais distante da conquista de um tempo verdadeiramente livre. Vem dessa percepção algumas ressalvas de Coutinho ao seu último filme, *Últimas conversas* (2015), em que conversa com jovens que estão prestes a se formar no Ensino Médio. Num depoimento que o cineasta presta como se fosse uma de suas personagens, e que está incorporado ao filme, Coutinho identifica nestes jovens alguns travos que os impediriam de se colocar por inteiro no momento (presente) do encontro: em primeiro lugar, eventuais demandas (do passado) dos pais, mais ou menos conscientes, que limitariam o que poderiam dizer naquele espaço; em segundo, o engajamento com planos para o futuro, uma vontade de “acontecer” que os coloca em estado de prontidão (o que não é de se condenar, sobretudo num universo popular, em que a educação formal e a perspectiva de cursar uma universidade são traços distintivos).

Noutro momento (antes de filmar *Últimas conversas*), Coutinho afirma que:

O jovem quer viver, não quer recordar. Agora, quando passa dos trinta, dos quarenta, tem que falar do passado, e todo passado – o tempo passado, o tempo vivido – é sempre mais pobre que o tempo narrado. Isso é o que diz Walter Benjamin. O tempo vivido real é mais pobre porque o que alguém conta depois de vinte anos agrega a mentira, a verdade, as lembranças se cruzam, o que poderia ter sido e não foi. É uma construção.<sup>172</sup>

Não à toa, a maioria dos entrevistados de Coutinho, noutros filmes, são pessoas mais velhas, um pouco fora do “ritmo” do mundo, menos presas à necessidade de cumprir uma determinada performance social, e mais interessadas em fazer um balanço da vida. Se há uma preferência pelos mais velhos, não é porque eles incorporariam alguma voz da experiência, ou seja, porque seriam capazes de evocar uma tradição e dar conselhos aos mais jovens, mas simplesmente porque podem estar mais dispostos à abertura para um “tempo narrado”. Mesmo em *O fim e o princípio*, que se passa em um lugarejo no sertão paraibano – São João do Rio do Peixe – e em que há vários personagens idosos, a maioria destes anciãos já

---

<sup>170</sup> BAUMAN, Zygmunt. **A arte da vida**. *op. cit.* p. 25.

<sup>171</sup> Idem.

<sup>172</sup> COUTINHO, Eduardo. “Não quero saber como o mundo é, mas como está”. Entrevista com o diretor. Em: COUTINHO, Eduardo; OHATA, Milton (org). *op. cit.* p. 316.

largaram o posto de narradores da experiência social – vê-se no filme como a televisão assumiu esse posto – e estão mais ocupados com a iminência da morte e a lembrança do tempo em que eram jovens e úteis.

Convém colocar aqui a passagem de Benjamin a que Coutinho se remete. Em “A imagem de Proust” (1929), Benjamin afirma que “um acontecimento vivido [como vivência / *Erlebnis*] é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois”<sup>173</sup>. O “acontecimento lembrado”, rememorado, é uma elaboração do vivido. O caráter da lembrança é fragmentário<sup>174</sup>, porém o fragmento é também uma chave, chave *infinita* em suas possibilidades de reapropriação no presente. Como chave, não é passível de integração à cadeia de causas e efeitos da biografia. O que faz o sujeito “travado”, nesse sentido, é deixar para trás tudo aquilo que não se encaixa, toda a chave para a qual não há ainda ou não há mais uma porta, recalcando assim a lembrança e seu potencial de indeterminação. Para rememorar, para se alçar a este “lugar feliz da fala”, é preciso coragem.

Persiste a questão: como se deixa de repetir o dado e se elabora a lembrança? Ou, nos termos de Benjamin: como o acontecimento vivido se transforma em acontecimento lembrado? Safatle, amparado em Freud, lembra que “a memória e o ato de rememorar não são o desvelamento de situações originárias, primitivas, mas a reinscrição de processos passados a partir das pressões do presente”<sup>175</sup>. Quais são então as pressões do encontro? Não é o bastante que exista uma certa disponibilidade das duas partes: não basta o interrogador recusar a postura de um interpelador autoritário e o interrogado estar disposto a fazer um “balanço de vida”. Defender esta hipótese seria voltar à ideia de biografia e fantasia como tramas tecidas em paralelo. Na discussão recente sobre o documentário de entrevista – ou, ao menos, na discussão sobre o cinema de Eduardo Coutinho – geralmente o laço entre cineasta e depoente é reduzido à abertura amorosa, a uma generosidade do olhar que, por um processo de contaminação, conduziria o outro também a uma performance generosa e amorosa. A respeito do “efeito-câmera”, no entanto, há mais lucidez<sup>176</sup>. A câmera que espreita não é uma presença

---

<sup>173</sup> BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. *op. cit.* pp. 38-39.

<sup>174</sup> Há aqui uma marca da condenação do sujeito moderno à indeterminação. O “tempo narrado” ou o “acontecimento lembrado”, na modernidade, é incerto. Não é capaz de resgatar uma narração em seu sentido tradicional.

<sup>175</sup> SAFATLE, Vladimir. **Grande Hotel Abismo**. *op. cit.* p. 204.

<sup>176</sup> Talvez este descompasso se explique por um esforço (neurótico) em garantir a especificidade do dispositivo cinematográfico, como uma “mágica” intransferível que tornaria a prática do documentário necessária em primeiro lugar. Como ilustração dessa breve polêmica, recorro a uma fala bastante nuançada de Ismail Xavier,

meramente amorosa. Ao contrário, exerce alguma forma de violência, como um “estimulante psicanalítico” (Rouch). Acredito que este fenômeno “estimulante” que aqui se enseja remete àquilo que é conhecido na psicanálise como uma relação de transferência: significa, em poucas palavras, que quem fala perante a câmera projeta, como seu público invisível, figuras familiares de amor e de autoridade e em torno dessa situação concebe uma cena que reativa cenas anteriores de relação com tais figuras. Quando Jean Rouch afirma a respeito da câmera de cinema que “graças a esse pequeno monstro de cristal e aço, ninguém é mais o mesmo”<sup>177</sup>, devemos entender que este poder é ao mesmo tempo coercitivo e libertador, pois misturam-se as fantasias às demandas do outro. Frente à câmera, atuando intuitivamente, cada um revela a capacidade de ser um extraordinário ator de si mesmo: como afirma Coutinho, “cada um, ao interpretar a si mesmo, é um Paulo Autran”. Interpreta-se melhor a “si mesmo” ao não ser mais “o mesmo” (como fala Rouch), neste estado desconfortável mas feliz (e fundamentalmente angustiante) em que o eu fraqueja e o si mesmo pode se reinventar. Em suma: o efeito surpreendente da fala não se resolve na abertura amorosa, e está relacionado a este estimulante psicanalítico, que por sua vez se relaciona à transferência.

Conforme Maria Rita Kehl, o que está implicado na transferência é que:

A constituição do psiquismo é tributária do Outro, tanto no sentido simbólico do campo (aberto) da linguagem quanto em sua face imaginária, ancorada em personagens – aos quais o sujeito atribui, na vida social ou na esfera das relações amorosas, alguma forma de poder – que substituem os primeiros seres de amor da vida infantil, como porta-vozes dos significantes mestres que organizam o laço social.<sup>178</sup>

---

em um debate realizado ao lado de Eduardo Coutinho e de Jorge Furtado: “todo mundo se acostumou a chamar aquelas pessoas do documentário de personagens. Enquanto personagens elas são pessoas, cujo aspecto decisivo diante de nós não é produzido por uma narrativa dentro da qual elas vão agir, com critérios de coerência interna. O momento agonístico delas não é de conflito com outras personagens. É o momento do confronto com o cineasta. Isso é uma forma extraordinária de deslocamento do problema da mimese no que diz respeito à empatia. Ou seja, acredito na ideia do esquecimento levantada por Coutinho, na ideia de que escuto melhor quando me esqueço, enfim, nesse ponto há toda uma série de questões relacionadas ao que acontece ali, na hora, e qual escuta é essa. E aí está o drama, porque não se trata de uma escuta psicanalítica, ou afinada à psicanálise, nem de uma escuta interrogatória; não é a figura da polícia, não é um depoimento no tribunal, não é a figura do pai. O que é essa instância que escuta a pessoa e que produz o efeito extraordinário que o cinema tem mostrado? Essa questão do drama naquele momento da filmagem é muito interessante. Que tipo de escuta é essa e o que acontece nesse jogo? O que interessa é o efeito câmera e esse teatro, esse drama que se dá ali”. XAVIER, Ismail. “O sujeito (extra)ordinário”. Transcrição do debate intitulado “O sujeito (extra)ordinário” ocorrido no dia 11 de abril de 2004, entre Eduardo Coutinho, Ismail Xavier e Jorge Furtado. Em: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 116.

<sup>177</sup> ROUCH, Jean apud LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**. *op. cit.* p. 42.

<sup>178</sup> KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão**. *op. cit.* p. 90.



Dito de outro modo, a transferência reativa cenas de interpelação prévias – portanto, não de todo distantes das formas da biografia ou da confissão – através do investimento libidinoso do “paciente” na “*repetição de fatos* antigos, repetição de reações e fantasias infantis”<sup>179</sup>. No limite, reativa-se a cena de interpelação original através da qual o sujeito veio a fundar a si mesmo como um ser consciente, um sujeito que se autonomiza ao se tornar capaz de narrar a si mesmo – ou, dito de outro modo, ao se alçar à posição de sujeito gramatical. Como será visto na seção seguinte, a incapacidade de recuperação do referente original do Eu numa narrativa de si mesmo, incapacidade que surge das tensões da relação de transferência, poderá ser tanto condição de abertura quanto limite de uma prática fabulatória de si (de qualquer forma, para isto talvez seja preciso o prolongamento de uma prática clínica que não é alcançado através de encontros não-repetidos e relativamente casuais). Por ora, convém notar que a relação de transferência, no encontro, não se reduz ao efeito da câmera. Como nota Coutinho, geralmente o interlocutor, após alguns minutos de conversa, esquece da presença tanto da câmera quanto da equipe e se engaja numa conversa de pessoa para pessoa, olho no olho. Ou seja, o “monstro” se encarna na figura mesma de Coutinho. A presença do cineasta também é, ou se torna ao longo da conversa, um estimulante psicanalítico. Sua postura “compreensiva” não pode evitar, e nem deveria, a transmissão de formas prévias e mais arcaicas de interpelação<sup>180</sup>. É deste modo, na verdade, que a pessoa pode colocar em cena e repetir o que vem do passado, em situações em que ela teve em algum momento de se inserir e determinar a si mesma, recalando certas partes de si e reafirmando outras.

A repetição de tais cenas não é necessariamente libertadora: ao contrário, a repetição “é basicamente uma forma de esquecer (tal como os atos falhos, lapsos, lembranças encobridoras etc.)”<sup>181</sup>. Como processo clínico, a transferência é ao mesmo tempo resistência como é condição para a rememoração. A recriação fabulatória de si mesmo não é exatamente “livre”. É, antes disso, uma negociação (ou jogo, ou jogo de cena) – com este fantasma (Coutinho) perante o qual o sujeito se dá a liberdade de “mentir” – porque, perante um fantasma amoroso, não se toma como um autor imputável por suas falas e ações – mas para o qual nunca conseguirá se justificar completamente – pois este fantasma é também uma figura de autoridade à qual o sujeito acredita que deva prestar contas de si mesmo (e fazer valer sua própria versão do Bem). Há um traço neurótico, ou de angústia neurótica, que se culpa de

---

<sup>179</sup> SAFATLE, Vladimir. **Grande Hotel Abismo**. *op. cit.* p. 199. Grifo do autor.

<sup>180</sup> Cf. BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**. *op. cit.* p. 70.

<sup>181</sup> SAFATLE, Vladimir. **Grande Hotel Abismo**. *op. cit.* p. 200.

qualquer modo pela reinvenção fabulatória, mas não abandonará a prática da fabulação, pois quer ainda obter um Eu reconstruído, uma identidade positiva. Na melhor das hipóteses, poderá entrar em algum acordo com seus fantasmas e conseguir uma positividade provisória. Do contrário, a fabulação torna-se o que poderíamos chamar de uma “má infinitude” ou uma “infinitude ruim”<sup>182</sup>.

## 2.6 Linguagem, silêncio e despossessão

Se a identidade que dizemos ser não nos captura e marca imediatamente um excesso e uma opacidade que estão fora das categorias da identidade, qualquer esforço de 'fazer um relato de si mesmo' terá de fracassar para que chegue perto de ser verdade. Quando pedimos para conhecer o outro [...] é importante não esperar nunca uma resposta satisfatória. Quando não buscamos a satisfação e deixamos que a pergunta permaneça aberta e perdure, deixamos o outro viver, pois a vida pode ser entendida exatamente como aquilo que excede qualquer relato que dela possamos dar [...] Em certo sentido, a postura ética consiste, como sugere [Adriana] Cavarero, em fazer a pergunta “Quem és?” e continuar fazendo-a sem esperar uma resposta completa ou final.<sup>183</sup>

Há na fala um “lugar feliz”, diz Coutinho. O lugar feliz da fala não é de um estado de felicidade nostálgico ou escapista, assim como não é a redescoberta do desejo em si. É antes disso o saber de que existe na realidade psíquica uma marca. Surge aqui a tentação de esperar então que o sujeito, através da reativação da fantasia, transfigure seus horizontes e seu modo de ação no futuro. Ou ainda, que reaveja algum nexos com a coletividade que o liberte de uma posição narcísica. Há aí alguma razão. A dimensão da fantasia é, segundo Safatle, “atualização de séries virtuais de desejos transindividuais” (uma experiência que não é meramente intersubjetiva) ou a fundação de “uma espécie de memória social marcada pelo desejo”<sup>184</sup> – a que Safatle relaciona à expressão de Kojève de uma “história dos desejos desejados”. Afirmo ainda Safatle:

---

<sup>182</sup> Jeanne Marie Gagnebin tece um comentário da dimensão de má infinitude que pode existir na *Recherche* ou busca proustiana: “a grandeza da *Recherche* [busca] é ter ousado entregar-se, pelo viés da memória involuntária, à dinâmica imprevisível do lembrar, dinâmica que submete a soberania do sujeito consciente à prova temível da perda, da dispersão e, como ressalta Benjamin no seu ensaio sobre Proust, do esquecimento. O risco aí consiste na transfiguração desse desapossamento de si mesmo numa espécie de devaneio complacente e infinito do qual o sujeito não quer mais emergir”. GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 79.

<sup>183</sup> BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**. *op. cit.* p. 61.

<sup>184</sup> SAFATLE, Vladimir. **Grande Hotel Abismo**. *op. cit.* p. 193.

Por meio das fantasias, o sujeito se confronta com camadas temporais que não se esgotam na dimensão da simples experiência individual. Fantasias são uma dimensão fundamental da experiência da historicidade, pois elas são os espaços de atualização das promessas de felicidade que mobilizaram aqueles que me antecederam, que mobilizaram a história dos desejos desejados. Por isso, fantasias são camadas temporais que sempre serão relativamente opacas por nos colocar diante do problema referente à significação do desejo de outros que nos precederam, e que nos constituíram.<sup>185</sup>

Em “O narrador”, Benjamin enxerga também uma dimensão transhistórica da memória ao pensá-la como uma “faculdade épica por excelência”<sup>186</sup>. A memória, diz, integra uma rede em que “ocorre uma nova história em cada passagem da história que está [se] contando”<sup>187</sup>. Ao enxergar na fantasia uma dimensão épica ou uma “história dos desejos desejados”, poderíamos celebrar aí uma saída do âmbito estritamente psicológico para o social e o político. Porém, esta é uma hipótese um tanto incerta e é antes um modo de encontrar um “propósito” tão adiado para toda a empreitada. Não há no documentário a perspectiva de cura ou de transformação do indivíduo através da conversa – o que é, aliás, uma justificativa constante e uma sombra do documentário participante ou da escola do cinema-verdade.

Sem ser puro escapismo, há um inegável traço nostálgico. Não se deve esperar que as personagens possam ser capazes de se libertar de súbito de sua condição (de alguma forma, e é no modo de lidar com sua condição, e não fora dela, que está o melhor de si). Muitas vezes, as lembranças serão marcadas por inegáveis traços nostálgicos, e serão incapazes de restituir para o sujeito um projeto, um horizonte futuro através do qual possa remodelar a si mesmo. Nestes casos, a lembrança é antes um resquício daquilo que essas pessoas sentem que não podem mais ser, como se o que há de mais significativo de si estivesse inapelavelmente no passado (e se o principal de si está no passado, talvez a questão seja abrir o horizonte de um “futuro do passado”). Muitas vezes, são histórias cheias de miséria e de sofrimento ou histórias de perda que passam longe de um final feliz, ou ainda história de amores não correspondidos que deixaram uma marca para a vida inteira. Porém, há um valor em se reconhecer mesmo naquilo que pode ter tornado a vida mais miserável, e assumir este passado como algo próprio. Em *As canções*, há uma mulher, Lídia, que conta uma história de amor tensa, que consumiu suas forças, mas ao final diz que “foi muito bom” – algo bem distante da afirmação final de Henrique, do *Edifício Master*, que afirma “este sou eu”, inspirado na canção *My way*, de Frank Sinatra, e parece não estar em paz com seu passado. Talvez esta

---

<sup>185</sup> Ibidem. pp. 204-205.

<sup>186</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. op. cit. p. 227.

<sup>187</sup> Ibidem. p. 228.

seja a versão mais “feliz” do “desejo de ser clássico” a que Ismail Xavier se refere – “a sensação reconfortante de continuidade entre passado e presente que permite ao sujeito reconhecer-se no que Freud chamou de ‘obra psíquica de sucessivas épocas da vida’ é produzida pela associação entre várias séries de marcas mnêmicas”<sup>188</sup>.

A fala sobre si, se não deixa de ser um meio de conquista (ou reconquista) de voz, é também um meio de conquista do silêncio, da interrupção da fala, do limite. O silêncio é o momento de reconhecimento da opacidade em si mesmo, que pode privá-lo de predicados, mas não de uma sensação de organicidade ou de autossuficiência. Reconhecimento da opacidade, ou ainda: reconhecimento de que existe em si mesmo o infinitamente outro, ou de que existe em si a dimensão do inconsciente, sem a intenção de dominá-lo ou esgotá-lo. O silêncio – ou a ocupação do silêncio – é uma estratégia de resistência: não uma recusa direta a determinadas ordens ou conteúdos, não exatamente um “não”, mas antes disso a astúcia do “preferiria não fazer”. O que se recusa é a temporalidade neurótica e melancolizante através da qual o sujeito é levado a imputar a si mesmo. Coutinho era enfático: “o silêncio depois de uma fala é a coisa mais linda que tem”<sup>189</sup>. Além dos silêncios que surgem “naturalmente” nos depoimentos, proliferaram no seu cinema silêncios trabalhados e inseridos na montagem: em *Edifício Master*, os apartamentos e corredores vazios; em *Jogo de cena*, as duas cadeiras vazias ao final, demarcando o limite do jogo; em *Um dia na vida* (2010), o *take* congelado do copo d’água, no final, através do qual se silencia o “rumor da mídia” que é o tema do filme. Mas é *Santo forte* o filme em que o ganho de voz semeia um silêncio, por exemplo na imagem de um quintal vazio após a fala de D. Thereza de que “os espíritos estão em toda parte. Aqui tem uma legião”<sup>190</sup>. Talvez o momento decisivo da montagem no cinema de Coutinho, e dessa inteligência cinematográfica como um todo, seja da interrupção necessária da fala.

Qual é então o lugar da fala, ou melhor, da linguagem? Ao jogar com o vazio, não será uma linguagem que nomeia as coisas sem rupturas (como, por exemplo, a própria identidade ou o próprio desejo). Ao comentar uma cena de *Babilônia 2000*, Consuelo Lins relacionou o

---

<sup>188</sup> KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão*. *op. cit.* p. 131.

<sup>189</sup> COUTINHO, Eduardo. Entrevista com o diretor. Em: COUTINHO, Eduardo; BRAGANÇA, Felipe (org). *op. cit.* p. 78.

<sup>190</sup> Como relata Coutinho: “eu sabia, antes de começar o filme, que eu tinha de ter o mistério da religião. Mas como? Isso é infilmável. Quer dizer, nem que eu filmasse um cara recebendo um santo durante a filmagem, seria grotesco, seria um espetáculo. [...] Eu sabia que teria esse problema e pensei nos vazios. [...] O mistério da religião está naquele vazio. Eu tenho que mostrar a impossibilidade do cinema de mostrar aquele mistério”. COUTINHO, Eduardo. “Fé na lucidez”. Entrevista com o diretor. Em: COUTINHO, Eduardo; OHATA, Milton (org). *op. cit.* pp. 240-241.

uso não-nomeativo da linguagem ao seu caráter de resistência política (e, subrepticamente, a uma relação libidinoso ou feliz com as palavras). Nesta cena, uma moça conhecida como Janis Joplin sobe ao ponto mais alto do morro e canta uma versão própria de um sucesso da cantora norte-americana, *Me and Bobby McGee*. Diz Consuelo:

O inglês é inteiramente inventado, da primeira à última palavra, mas a convicção com que as palavras são ditas nos faz quase acreditar que esse, sim, é o verdadeiro inglês, o mais antigo, o mais original, a língua primeira de onde vieram todas as outras. Ao inventar esse inglês, a cantora, uma *ex-hippie* que perdeu o filho Sidarta e o marido no tráfico de drogas, expressa, de forma concentrada, o que vemos acontecer com a língua portuguesa ao longo de *Babilônia 2000* [...]. Diante de vidas precárias atravessadas por uma imensa violência, nos deparamos com uma palavra vigorosa que inventa sentidos, cria vocábulos, mistura termos de diferentes origens, uma palavra que tenta escrever, enfim, sua própria gramática. Um português personalizado, cada um com o seu, que é como os personagens filmados respondem a um mundo que se manifesta na linguagem dominante (regras de gramática, comportamentos sociais, conveniências, boa educação, cultura geral) e que revela, ao mesmo tempo, opressões a que são submetidos e microrresistências a esse estado de coisas. [...] Ficamos surpresos com a possibilidade de criar de uma população bombardeada por uma multiplicidade de discursos, com a transformação da fala em um campo de batalha contra o horror de não poder comunicar, com esse prazer pela expressão que surge nos desvios e nas falhas de linguagem.<sup>191</sup>

O “português personalizado, cada um com o seu”, não deve ser confundido nesse caso com um estilo singular, próprio de uma individualidade insubstituível, que atuaria num campo aberto, igualitário e comum da linguagem. O que é posto em cheque, conforme Safatle, é o “*princípio de expressibilidade* entre a potencialidade de minha individualidade singular e a exterioridade intersubjetiva”<sup>192</sup>. O “português personalizado” da personagem não é a garantia da propriedade mesma da linguagem, mas antes um modo próprio de se perder na linguagem, numa prática que a antecede e a ultrapassa. Sob essa perspectiva, a mulher canta antes num português ou inglês *impróprio*, tanto a ela como a qualquer outro sujeito, pois confronta a ideia da linguagem como significação, como correspondência a uma “coisa” dada fora do campo da linguagem. Como diz Benjamin no ensaio “O surrealismo” (1929), a linguagem tem precedência “não apenas com relação ao sentido. Também com relação ao Eu. Na estrutura do mundo, o sonho afrouxa a individualidade, como um dente oco”<sup>193</sup>. É verdade que este é um caso excepcional: uma manifestação vanguardística, digamos assim, e que interrompe o relato de si mesma que a mesma personagem faz noutro momento. Noutros

---

<sup>191</sup> LINS, Consuelo. “O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente”. Em: BENTES, Ivana (org). **Ecos do cinema: de Lumière ao digital**. *op. cit.* pp. 236-237.

<sup>192</sup> SAFATLE, Vladimir. **Grande Hotel Abismo**. *op. cit.* p. 224.

<sup>193</sup> BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. *op. cit.* p. 23.

casos, se está mais próximo de uma “linguagem que, ao mesmo tempo, submete e não submete a palavra ao código”<sup>194</sup>, em que um mesmo termo pode fazer parte, e assim se tenciona, de um código partilhado publicamente e de uma espécie de código privado. Uma das práticas de Coutinho, nesse sentido, é perguntar o que as pessoas entendem a partir de algumas palavras triviais. Por exemplo, em *Edifício Master*, quando a jovem Alessandra diz que “se pudesse, ficaria na mordomia”, o diretor a questiona: “o que é mordomia?”<sup>195</sup>. Coutinho chama de “extraordinário” os usos particulares da linguagem, achados linguísticos que surgem no encontro e cujo sentido permanece em aberto.

A linguagem é (ou pode ser) então um meio de despossessão do sujeito. É na linguagem que se torcem as fantasias estabilizadas. Mais do que isso, é como feito de linguagem, originariamente, que surge um “humano” que ainda não tem figura. Para Butler, uma “verdade da pessoa” (termo que a autora emprega a título experimental) poderia se tornar mais clara não através de uma autobiografia coerente, e sim “nos momentos de interrupção, obstrução e indefinição – nas articulações enigmáticas que não se podem traduzir facilmente em forma narrativa”<sup>196</sup>. Esta fala, como já foi sugerido, jogará com o silêncio. Ou então será ponte entre dois silêncios, do silêncio do vassalo, do subordinado (às vezes dissimulado sob a forma da tagarelice, da falação automatizada) a um silêncio consentido. Ou ainda, é meio de passagem entre diferentes formas de despossessão: de formas de despossessão que operam como modos de sujeição, ligadas à insegurança social e civil, àquelas vinculadas à insegurança ontológica, que são modos de liberação<sup>197</sup>.

A tese, portanto, é de que no cinema de Coutinho a voz do outro não é um meio sublime e elevado capaz de expressar a profundidade da subjetividade humana. É, algumas vezes (“extraordinárias”), uma voz *impessoal*. Não falta nada, não faltam “pessoas” ao impessoal: ao contrário, este é o núcleo mesmo de sua personalidade ou de sua presença. Esta é uma das intenções implícitas da obra de Coutinho: que não existam ali na tela, afinal de contas, “pessoas”, e sim sujeitos que podem ser visíveis desde seu fundamento impessoal. *Jogo de cena* radicalizará essa provocação, até então latente, ao cruzar as histórias e fantasias

---

<sup>194</sup> SAFATLE, Vladimir. **Grande Hotel Abismo**. *op. cit.* p. 267.

<sup>195</sup> Na faixa comentada do DVD de *Edifício Master*, Coutinho comenta a respeito dessa pergunta particular: “acho que o melhor conversador, melhor entrevistador, melhor diretor pra conversar com as pessoas é um menino de quatro anos de idade, cinco anos. Lembra que é insuportável, você quer matar? ‘O quê? Por quê?’ Criança de cinco anos não é assim?: ‘o quê? Por quê?’. Você tem que virar um pouco isso.”

<sup>196</sup> BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**. *op. cit.* p. 86.

<sup>197</sup> SAFATLE, Vladimir. “Dos problemas de gênero a uma teoria da despossessão necessária: ética, política e reconhecimento em Judith Butler. Posfácio. Em: BUTLER, **Relatar a si mesmo**. *op. cit.* p. 185.

particulares, que são recontadas através da presença e das vozes de atrizes famosas ou desconhecidas, tornando-as assim mais impessoais. O próprio *nome*, por necessidade do dispositivo deste filme, precisa ser mantido oculto, desvinculado de sua proprietária, desvinculado de sua face.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

### Um humanismo infinito?

A construção histórica é dedicada à memória dos sem nome.<sup>198</sup>  
*Walter Benjamin*

Não superei uma versão estável de um modelo ou de uma “poética” do documentário de Coutinho. Há muito ainda o que pensar sobre a obra como um processo, como algo que supera a mera repetição da questão do encontro entre as três figuras: cineasta-câmera, pessoa-personagem e espectador. Minha intenção, de início, era de seguir nos detalhes formais das obras particulares, para pensar como a obra recicla a si mesma e recicla-se também a autoria, compreendida como gesto ou “psicose levada até o fim”. Em particular, interessava-me analisar *Jogo de cena* e *Moscou*, compreendidos respectivamente como limite e comentário à parte do modelo de cinema de conversa. No entanto, o caminho que o trabalho tomou, com uma insistência que foi para mim surpreendente, foi a investigação da fenomenologia mais fundamental da obra de Coutinho: a fenomenologia do encontro entre espectador e personagem e do olhar do espectador para este encontro. Foi inevitável o diálogo com autor e com a crítica, às vezes em tom polemista, pois se trata de um campo aberto e em disputa. Rever com cuidado o que já foi dito e pensado é essencial não para chegar à “verdade” da obra, e sim, muitas vezes, para ver o que afinal está em discussão. Neste caminho, fui percebendo que a questão essencial não é o que o outro pode dizer ou revelar sobre si mesmo, e sim o que insistimos em projetar no outro sem que ele o diga. A questão determinante é o modo de escutar e de olhar. Mais que o visto, interessa a visada: o objeto, neste sentido, somos nós mesmos que olhamos (mas mesmo essa visada não será *minha*, e sim algo que se perde no outro). A dificuldade de realizar essa inversão pontual é reveladora da pulsão de autoconservação narcísica ou de um hábito de pensamento individualista, pensamento para o qual é claro onde termina o eu e começa o outro, e o olhar é o que poderia haver de mais neutro, ao destacar sujeito e objeto. Porém, quando este objeto nos devolve a visada, ou seja,

---

<sup>198</sup> BENJAMIN, Walter apud GAGNEBIN, Jeanne Marie. “O preço de uma reconciliação extorquida”. Em: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. **O que resta da ditadura: a exceção brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 177. A citação é uma tradução da autora, a partir do trabalho das “Passagens” de Walter Benjamin.



quando vemos outra pessoa nos olhos, isto é a queda no abismo ou naquilo que Hegel chamou de “noite do mundo”.

O cinema de Coutinho provoca ou pode provocar a visão do mundo ou das outras pessoas com novos olhos, como se o mundo e a linguagem, segundo uma perspectiva infantil do espanto, fossem de fato novos e estranhos. No texto de apresentação do projeto de *Últimas conversas*, na ocasião ainda sob o título provisório de “Palavra”, Coutinho lançou a ideia de que “para acentuar o caráter autorreflexivo do filme (ou do ‘jogo’), o diretor, tanto quanto for conveniente, se colocará como uma espécie de marciano recém-chegado ao planeta (ou, de certa forma, como uma criança de três, quatro anos)”. A criança – ao contrário do documentarista adulto, que já tem um roteiro do mundo – documenta o que vê enquanto aprende, de uma forma mimética, *conascendo* com o mundo, descobrindo-o enquanto o cria. A criança que *conasce*, por não ter ainda formado uma consciência, ainda não destacou o olhar que vê do visado. Ainda não atravessou a “noite do mundo”, que a separa do que vê. A criança de três ou quatro anos, assim como o alienígena, é incapaz tanto de se reconhecer no outro quanto de compreendê-lo como um sujeito autônomo. Isto não significa que o sujeito adulto, este que perdeu o olhar infantil de espanto, tenha facilidade em aceitar ou compreender a alteridade do outro. Pode ater-se aos restos de uma perspectiva infantil (corporificada em inúmeras práticas e discursos), segundo a qual entre o si mesmo e o mundo haveria uma unidade primordial, para não ter de encarar a noite. Não retomará o espanto, mas formará um Eu estante e resistente à diferença.

Para o adulto, o maior desafio – e eis aqui a *modernidade* dessa experiência – não é exatamente o de tentar replicar o olhar da criança, e sim de suportá-lo, ou seja, suportar o fato de que *não há* uma unidade. O que o cinema de Coutinho faz de algum modo, através de sua disposição de ver o mundo com novos olhos, é dar forma e eternizar alguns abismos. O documentário age nesse sentido como um olhar de Medusa, segundo o modo como Benjamin nomeia a perspectiva dos surrealistas. O artefato técnico possibilita a imobilização ou cristalização daquilo que pouco ou nada tem de objetivo, mas alcança aqui uma positividade provisória, que, à maneira de uma obra de arte, nos desafia. Para o adulto, então, suportar a noite é também interpretar o outro como uma experiência estética: um abismo dotado de uma autonomia irreduzível que, por mais que esteja sujeito a determinações históricas, sou incapaz de determinar sem perdas como um objeto natural. Mas compreender o outro como experiência estética pode significar ainda algo mais: pode ser um meio de reconhecer nele uma indeterminação que existe também em mim. Não me identificarei com certas

características em comum, isto é, com predicados que valorizo em mim e que valorizarei ao encontrá-los no outro (ainda que não seja vedada tal possibilidade). Isto é o inverso de um encontro afetivo; vejo a mim mesmo e não ao outro. Ao contrário, posso me identificar com o outro por reconhecer que, tal com eu, é uma identidade em construção, e que vive dúvidas, medos e dificuldades. O “extraordinário” (termo de Coutinho para pensar os encontros afetivos) pode estar relacionado ao mais banal e corriqueiro, ao que é comum sem ser, no entanto, natural. Pode haver um efeito de desassombro do meio social, um rasgar do rótulo do inumano ou do vazio de significação que lançamos sobre tudo o que está além de nossos juízos ou horizontes. Ou seja, talvez seja possível trocar um modelo de inumano por outro: do inumano recalcado, que faz que eu tenha medo do outro e precise reduzi-lo a um vazio, a um inumano reconhecido como tal, em que o vazio é uma “disposição espiritual” (sem que seja preciso “humanizar” o outro ou a mim mesmo no meio do caminho).

Em uma entrevista, Coutinho recorreu a uma citação de *A miséria do mundo*, de Bourdieu, para definir seu princípio como entrevistador e como cineasta: “a disposição acolhedora que inclina a fazer seus os problemas do entrevistado, a aptidão a aceitá-lo e a compreendê-lo tal como ele é, na sua necessidade singular, é uma espécie de amor intelectual”<sup>199</sup>. De onde pode surgir esse amor? Como posso reconhecer o outro, se em última instância ele é para mim um abismo? Este desejo só pode surgir da descoberta da nossa própria incompletude, da cegueira parcial a respeito de nós mesmos, do reconhecimento de que há em nós mesmos um abismo. Compreender o outro pode ser um trabalho “intelectual” para a vida, que assumo como um desejo íntimo. Há aí uma demanda de sacrifício e de condicionamento do espírito, ou mesmo uma demanda moral, porém que nada tem a ver com a cobrança moral do *não-egoísmo*. Há, ao contrário, uma possibilidade de ganho subjetivo na provocação de compreender o outro, uma vez que, enquanto sujeito, estou fundado na alteridade, ou que minha autonomia repousa sobre um fundamento heterônomo. Conforme Safatle, “o fato de não me estabelecer como identidade fortemente determinada, mas de reconhecer a necessidade de lidar com algo em mim não completamente estruturável em termos de identidade, levar-me-ia à maior solidariedade com aquilo que, no outro, sou incapaz de integrar”<sup>200</sup>.

---

<sup>199</sup> COUTINHO, Eduardo apud MESQUITA, Cláudia; SARIVA, Leandro. “O cinema de Eduardo Coutinho – notas sobre método e variações”. Em: COUTINHO, Eduardo; OHATA, Milton (org). *op. cit.* p. 390.

<sup>200</sup> SAFATLE, Vladimir. “Por um conceito ‘antipredicativo’ de reconhecimento”. Em: **Lua nova: Revista de Cultura e Política**, n.º. 94. São Paulo. 2015. p. 100.

Hegel diria que a fragilização da minha linguagem (isto é, aquela que em algum momento tomei como *minha*) é uma primeira manifestação do Espírito (*Geist*)<sup>201</sup>. A opacidade que reconheço em mim mesmo e no outro, ao invés de absolutizar as diferenças, pode ser um meio de partilha das fantasias ou da “história dos desejos desejados” – possibilidade que, no entanto, não deve ser confundida com uma unidade prévia garantida de modo transcendental. A abertura para um humanismo infinito, como foi dito no final do último capítulo, não é um problema a ser lançado para as personagens do documentário: não se deve esperar que o cinema desperte em cada um alguma vocação revolucionária. Porém, nós mesmos podemos assumir esta provocação, de modo “psicótico”, como diria Coutinho, desde que abdicuemos de estabilizá-la em definitivo. O outro, com sua presença enigmática, e sobretudo através da impessoalidade da linguagem, como foi dito, nos prepara para um modo de construção histórica dedicado à “memória dos sem nome”. Ao mesmo tempo, o outro é também um fator desestabilizador dessa possibilidade de construção, pela mera presença do seu rosto – “a face intransferível do singular e do *humano* no humano”, conforme Tales Ab’Sáber<sup>202</sup> –, ao mesmo tempo concreto e vazio, que continua a se apresentar como enigma.

Afastei-me da materialidade da obra ao propor este movimento da estética (uma estética da recepção) para a moral (com a marca da negatividade). Onde fica o pensamento sobre a estética – uma estética da *produção*, que não toma o documentário como produto imediato, como “uma fruta que se pega na árvore”? Talvez não exista algo como uma “estética negativa”: há sempre uma busca por um conteúdo de verdade positivo, mesmo que autônomo, próprio da obra, desvinculado de qualquer “mensagem” ou intenção. Acredito que há no documentário de Coutinho uma busca obsessiva pela ordem. Isto não implica uma tentativa de pacificação das diferenças ou de compulsão pela identidade, mas um recolhimento dos fragmentos ou restos que encara a sua não-uniformidade e o modo como se dobram e se contrastam entre si (entre uma personagem e outra, há também encontros). É, conforme Benjamin, o trabalho do colecionador ou do trapeiro, que forma sim mosaicos – não o “mosaico do Brasil” descartado por Coutinho, e sim um universo recriado na obra. A compreensão da universalidade que há nas obras demandaria, no entanto, uma análise muito mais cuidadosa e próxima de cada filme e de suas relações. Como sugestão para esse trabalho

---

<sup>201</sup> Cf. SAFATLE, Vladimir. **Grande Hotel Abismo**. *op. cit.* p. 157.

<sup>202</sup> AB’SÁBER, Tales A. M. “*Cabra marcado para morrer*, cinema e democracia”. Em: COUTINHO, Eduardo; OHATA, Milton (org). *op. cit.* p. 521.

futuro, encerro com uma passagem de Beatriz Sarlo sobre a figura do colecionar em Benjamin:

O colecionador, diz Benjamin, despoja a mercadoria de seu valor de uso, tira-lhe sua função prática, suspende sua circulação, para incorporá-la a um espaço ordenado e artificioso, impulsionado por um impossível e nunca renunciado desejo de totalidade. Um trabalho utópico, já que, por definição e por sua própria lógica, não pode existir coleção completa; a paixão do colecionador alimenta-se precisamente do desejo de completude e da consciência de que ela é, no melhor dos casos, provisória.<sup>203</sup>

---

<sup>203</sup> SARLO, Beatriz. **Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013. p. 46.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. **Palavras e sinais: modelos críticos 2**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AVELAR, Alexandre. “A biografia como escrita da História: possibilidades, limites e tensões”. Em: **revista Dimensões**, vol. 24, 2010. pp. 157-172.
- BAUMAN, Zygmunt. **A arte da vida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012. – (Obras Escolhidas v. 1)
- BENTES, Ivana (org). **Ecos do cinema: de Lumière ao digital**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BOURDIEU, Pierre (coord). **A miséria do mundo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica” (1986). Em: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996. pp. 183-191.
- BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- CHAUÍ, Marilena; SANTIAGO, Homero (org). **Conformismo e resistência**. Belo Horizonte: Autêntica; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2014. (Coleção Escritos de Marilena Chauí, 4)
- COUTINHO, Eduardo et al. **Cabra marcado para morrer – encarte do DVD**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2014.
- COUTINHO, Eduardo; BRAGANÇA, Felipe (org). **Eduardo Coutinho**: Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008 (Encontros).
- COUTINHO, Eduardo; OHATA, Milton (org). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

FOGEL, Gilvan. **O homem doente do homem e a transfiguração da dor: uma leitura de *Da visão e do enigma*, em *Assim falava Zaratustra*, de Frederico Nietzsche**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.

FOUCAULT, Michel. “Verdade e subjectividade (Howison Lectures)”. Em: **Revista de Comunicação e Linguagem**. n.º. 19. Lisboa: Edições Cosmos, 1993. p. 203-223.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Uma filosofia moral negativa?”. Em: **KRITERION**, Belo Horizonte, n.º 117, Jun./2008.

\_\_\_\_\_. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_. **Limiar, aura e rememoração**. São Paulo: Editora 34, 2014.

KEHL, Maria Rita. “O ressentimento camuflado da sociedade brasileira”. Em: **revista Novos Estudos**, n.º 71. Março/2005. pp. 163-180.

\_\_\_\_\_. **O tempo e o cão: a atualidade das depressões**. São Paulo: Boitempo, 2009.

KOJÈVE, Alexandre. **Introdução à leitura de Hegel**. Rio de Janeiro: Contraponto / EDUERJ, 2002.

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

MIGLIORIN, Cezar (org). **Ensaio no real**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

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

PASSEGGI, Maria da Conceição. “Pierre Bourdieu: da ‘ilusão’ à ‘conversão’ autobiográfica”. Em: **Revista da FAEBA – Educação e Contemporaneidade**. Salvador, v. 23, n. 41, jan./jun. 2014. pp. 223-235.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

SAFATLE, Vladimir. “Por um conceito ‘antipredicativo’ de reconhecimento”. Em: **Lua nova: Revista de Cultura e Política**, n.º. 94. São Paulo. 2015.

\_\_\_\_\_. **Grande Hotel Abismo: por uma reconstrução da teoria do reconhecimento**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

SARLO, Beatriz. **Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

\_\_\_\_\_. **Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas.** São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. **O que resta da ditadura: a exceção brasileira.** São Paulo: Boitempo, 2010.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008(Companhia de bolso).

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.