

## *Auto-mise-en-scène* sertaneja em “O fim e o princípio” de Eduardo Coutinho<sup>1</sup>

Kamilla MEDEIROS<sup>2</sup>

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

### Resumo

Retornaremos ao cinema de Eduardo Coutinho (1933-2014) sob o prisma das análises filmicas quanto a *mise-en-scène* documentária em "O fim e o princípio" (2005), obra na qual o cineasta retorna ao Nordeste com o desejo de tentar quebrar o marasmo das grandes cidades e de testar os limites de seu método da entrevista. Guiados por Rosa, mediadora do filme com a comunidade de Araçás, um sítio no sertão da Paraíba, Coutinho e sua equipe visitam casa por casa para ouvir histórias de vida. Em meio às soleiras de portas e janelas, completos desconhecidos encontram-se pela primeira vez para conversar. A motivação deste trabalho busca analisar o que é possível perceber nas negociações do filme através e ao redor de quem é filmado e produz a sua *auto-mise-en-scène* (COMOLLI, 2008).

**Palavras-chave:** Documentário; Eduardo Coutinho; auto-mise-en-scène; sertão.

### O fim e o princípio: de volta ao sertão onde tudo começou<sup>3</sup>

Em junho de 2004, o documentarista Eduardo Coutinho e a equipe da VideoFilmes lançaram-se para um novo filme: *O fim e o princípio* (2005). O diretor já não desejava mais fazer pesquisa prévia de personagens, nem de locações, tampouco queria trabalhar temas definidos.<sup>4</sup> Partiram do Rio de Janeiro e desembarcaram em João Pessoa, de lá seguiram até o interior de carro, para onde o mapa indicava ter um bom hotel na cidade de São João do Rio do Peixe, mais ou menos, a 500 km da capital paraibana. Atravessaram praticamente todo o estado, já quase na divisa com o Ceará, próximo a Juazeiro do Norte. Sobre essa longa viagem, o diretor de fotografia do filme, Jacques Cheuiche, compartilha suas lembranças conosco.

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema, evento do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado de 29 a 31 de agosto de 2023 (etapa remota).

<sup>2</sup> Doutoranda no PPG em Comunicação e Cultura da ECO-UFRJ, e-mail: [kamilla.medeiros@gmail.com](mailto:kamilla.medeiros@gmail.com)

<sup>3</sup> Este texto faz parte de um capítulo da dissertação “*O fim e o princípio*: o reencontro de Eduardo Coutinho com o Nordeste”, defendida pela autora em março de 2023 na ECO-PÓS UFRJ, com cortes e adaptações.

<sup>4</sup> Durante as gravações, o diretor cai doente e precisa de atendimento médico urgente no Rio de Janeiro. Após algumas semanas de recuperação, no final das contas, precisou fazer pesquisa prévia de personagens com a ajuda de Rosa, moradora do sítio Araçás, para encontrar as personagens para o filme.

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

Afeto e sorte andam juntos no documentário porque o fato é que no dia seguinte, quando já hospedados, a diretora de produção, Raquel Zangrandi, em contato com a recepção, tenta descobrir se poderia encontrar alguém da Pastoral da Criança por ali. A sua experiência com documentários anteriores indicava que o pessoal da Pastoral conhecia a geografia do lugar e os recantos mais remotos e humildes. Sobre isso, Cheuiche (Ibid) acrescenta que foi o atendente da recepção do hotel quem avisou que por ali estava acontecendo um simpósio e que talvez alguém ali pudesse ajudar na busca. Foi assim que chegaram no nome de Rosilene Batista, a Rosa, que naquela época atuava como professora de alfabetização e voluntária da Pastoral da Criança, sendo uma figura bastante conhecida na região por seu trabalho social na igreja católica e no campo. No final das contas, tratou-se mesmo de um golpe de sorte encontrar de primeira quem viria a ser fundamental para que o filme ganhasse vida e não fracassasse.

Em um depoimento gravado para o vídeo *Grande Sertão Veredas: Eduardo Coutinho sobre Guimarães Rosa*<sup>5</sup>, Coutinho afirma que viajou "sem saber se o rural existe ainda", o que nos faz entender que para ele havia um certo tipo de hipótese a ser trabalhada ali. Seu primeiro contato com o Nordeste se deu em 1962, ano em que ocorreu o seu encontro fatídico com Elizabeth Teixeira em Sapé, na Paraíba, dias após o assassinato de João Pedro Teixeira. É provável que a relação do diretor com o Nordeste, em especial, com o sertão, tenha se intensificado em grande medida com as buscas pela protagonista de *Cabra marcado para morrer* (1964-84) em meio aos longos anos de ditadura militar. Passadas quatro décadas, no início dos anos 2000, ele decide enfim retornar ao estado onde tudo começou.

---

<sup>5</sup> Disponível em: <<https://youtu.be/BSOQ7wAdSF8>>. Acesso em: 28 jan. 2023.



FIGURAS 1 e 2 - Eduardo Coutinho conversa com Rosa, personagem e mediadora, no início do filme. FIGURAS 3 e 4 - Rosa escuta o que o diretor fala e toma a iniciativa em falar com assistente de direção.

FONTE - Eduardo Coutinho, *O fim e o princípio*, 2005.

No início do filme, a equipe encontra Rosa pela primeira vez em Araçás, na casa de sua família. Chegam de surpresa como a narração nos conta. Rosa em conversa comigo<sup>6</sup> (MEDEIROS, 2022) diz que naquela hora estava lavando roupa atrás da casa e tomou um susto com as visitas. Enfim, puxaram cadeiras e acomodaram-se na entrada - no interior fazemos assim, a visita chega e logo escutamos o arrastar das cadeiras. Coutinho está em cena (FIG. 1 e 2), não atrás da câmera, mas compondo essa meia lua de gente sentada para conversar, ainda na beirada da casa, sem entrar por hora. Imagino que por conta da natureza aventureira e muito espontânea que o filme aborda, seria impossível para o diretor “tirar o corpo fora” do quadro<sup>7</sup>. Ademais, por motivos da afeição dele pelo sertão nordestino, não podemos tirar isso do horizonte ao analisarmos as relações em *O fim e o princípio* (2005), um de seus trabalhos mais pessoais. A conversa, então, inicia com Coutinho indo direto ao ponto:

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

Rosa: Não, não sei.

Coutinho: Não tem ideia?

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

Coutinho: É, um filme, um filme tipo documentário, mas enfim, a gente tá procurando você por uma razão, fora da simpatia da família (...) me disseram

<sup>6</sup> Em 5 de junho de 2022, faço uma visita até Araçás para conhecer Rosa e outras personagens ainda vivas.

<sup>7</sup> Para Aumont, teórico de cinema, a definição de quadro seria: “O quadro é, antes de tudo, limite de um campo (...) O quadro centraliza a representação, focaliza-a sobre um bloco de espaço-tempo onde se concentra o imaginário, ele é a reserva desse imaginário” (2004, p. 40).

que as agentes de pastoral e da saúde conhecem todo o município, os povoados e tal, é verdade isso?

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

O plano muda para o rosto de Rosa, boca cerrada, concentrada enquanto escuta o que é a essência do cinema de Eduardo Coutinho: “Nós queremos ouvir histórias. Nós queremos saber de pessoas que falam da vida. Você não tem uma vida?”. De súbito sua expressão muda (FIG. 3), os lábios se descolam e soltam um expressivo “Ah!”. Em meio a essa epifania, ela que parece ter captado algum sentido na fala de Coutinho, vira-se espontânea para onde está a assistente de direção [Cristiana Grumbach] (FIG. 4), sugerindo ao pé do ouvido que escutassem as histórias de sua avó. É interessante e chega até mesmo a ser um pouco cômico o modo como Coutinho seguia falando sem que ela prestasse muita atenção nele. Ali já estava a prova do seu papel perspicaz e criativo junto ao diretor, quebrando a hierarquia de poder entre quem filma e quem é filmado. Nada mais, nada menos, a despeito de toda a parafernália de equipamento, o que assistimos é uma conversa entre completos estranhos que se conheceram naquele dia. Talvez por isso mesmo é que não importasse quem fosse Eduardo Coutinho entre eles, tratando-se apenas de um senhor simpático e fofoqueiro, como diria Mariquinha, uma das personagens mais emblemáticas do filme<sup>8</sup>.

### **Teatro de sombras: *mise-en-scènes* reveladas nas faces iluminadas**

“A bença, Mariquinha?”. Por falar nela, escutamos Rosa cumprimentá-la enquanto entra na casa escura (FIG. 7). Enquanto nossa mediadora pede passagem, a câmera de Jacques Cheuiche atravessava a porta depois de alguns instantes, como se no aguardo de alguma cumplicidade, ao menos por parte de Rosa que já era de “casa”. Após o chamado da visita, ouvimos um ruído metálico de porta sendo destrancada, mas antes disso acontecer o cômodo estava completamente no escuro. Foi só a porta por onde Mariquinha passou se abrir que um feixe de luz se desenhou no chão (FIG. 8). Anúncio da bela entrada de uma personagem tão carismática como ela se mostrará ser.

---

<sup>8</sup> De uma lista inicial de 86 casas em Araçás, Coutinho conversou com pouco mais de 30 pessoas por indicação de Rosa, das quais 19 ficaram no corte final da montagem. De casa em casa, as personagens contam suas vidas.



FIGURAS 5 e 6 - Rosa leva a equipe do filme até a casa de Mariquinha. FIGURAS 7 e 8 - Rosa adentra a casa escura e vai até a entrada da cozinha. FIGURAS 9 e 10 - Rosa e Mariquinha conversam entre luz e sombra.  
FONTE - Eduardo Coutinho, *O fim e o princípio*, 2005.

A câmera se posiciona de modo que agora podemos vê-las juntas entre luzes e sombras (FIG. 10). Não poderia deixar de comentar como essa escuridão do interior das casas em *O fim e o princípio*, remete a uma certa fabulação da *mise-en-scène*<sup>9</sup>. Fabular não se limita à palavra dita, também aos gestos e performances captadas, à atmosfera que o filme consegue compor pela linguagem graças a situações e personagens como Mariquinha. Descortinam essa penumbra e surgem na tela como se viessem de uma outra dimensão, de um outro espaço, “do outro lado do portão”, para contar suas histórias. Esse contraste do claro e do escuro, sugere um requinte de mistério, realidade poética e de teatralidade “natural” ao filme, coisa que Coutinho apreciava.

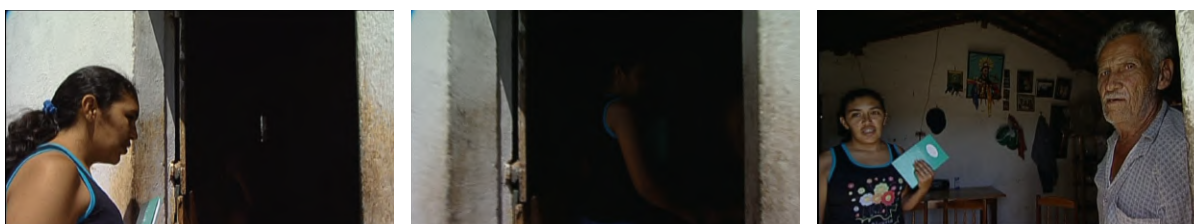
Sobre isso, o documentarista Carlos Nader tem algo a nos dizer. Em 2017, participou da edição de um livro sobre *Últimas conversas* (2015), obra póstuma de Coutinho. Em seu texto, comenta sobre o possível interesse do nosso diretor pelo conceito de “revelação” trabalhado por Walter Benjamin. Em *Origem do drama barroco alemão*, o filósofo alemão tece comentários sobre a tese da “verdade” atribuída ao reino das ideias de Platão, sendo apresentada como o conteúdo essencial do belo, e, para tanto, a verdade seria considerada bela (1984, p. 52). E o que isso tem a ver com as luzes e as sombras misteriosas de *O fim e o princípio*? Tentarei fazer aqui uma leitura dessas imagens obscuras que revelam as personagens luminosas para o palco da

<sup>9</sup> Ramos explica que o termo é de origem francesa e já era usado no teatro desde o final do século XIX. O conceito foi difundido nos anos 1950, tentando circunscrever a especificidade cinematográfica. Define, entre outros elementos, o espaçamento de corpos e coisas em cena e surgiu com a progressiva valorização da figura do diretor, que passou a planejar de forma global a colocação do drama no espaço cênico. No cinema compreende o enquadramento, o gesto, a entonação da voz, a luz e o movimento no espaço (ZANELLI, 2014, p. 20)



conversa com Eduardo Coutinho. Enquanto Benjamin tratava de uma dimensão linguística, na qual o filósofo como amante da beleza da verdade deve compreender a verdade como “fulguração”, como um “aparecer” e não um “(...) desnudamento, que aniquila o segredo, mas revelação, que lhe faz justiça” (Ibidem, p.53). Nader nos diz:

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



FIGURAS 11, 12 e 13 - Rosa adentra a casa de Assis que esperava já ao pé da porta.

FONTE - Eduardo Coutinho, *O fim e o princípio*, 2005.

Para além dos atributos discursivos de pessoas comuns, muitas vezes invisibilizadas socialmente, que brilham nos encontros com Coutinho, como Nader mencionou acima, gostaria de propor com esse cruzamento de comentários sobre o conceito de revelação, a ideia de que também a encontraremos na composição estética dessas cenas. Ora, as filmagens foram feitas durante o dia e qualquer hora que fosse, o sol canicular estaria sobre suas cabeças, então, sempre que a câmera adentrava nas casas sombreadas, o contraste era certo. Quem de dentro se revelasse às beiradas das portas ou janelas, ficaria em evidência, como se recortado do fundo negro ao redor de seu corpo. Isso acontece todas as vezes que o filme nos mostra a chegada de Rosa e da equipe na entrada dessas casas. Portas quase sempre já entreabertas, a barreira a transpassar, é claro, é a da autorização e Rosa tem a “chave” que abre passagem, como sabemos. Assis, o anfitrião, emerge das sombras do interior para receber as visitas (FIG. 13). Às vezes, o contraste entre dentro e fora era muito evidente e Rosa parecia entrar num portal (FIG 11) e por míseros instantes quase não se vê a sua silhueta (FIG. 12), como se a luz estourada do sol fosse “tragada”. Um aspecto técnico da imagem se torna mais uma camada para interpretação e não só o discurso em si, os dois aspectos andam lado a lado. De novo, contamos com as palavras do responsável por esse feito.

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



FIGURAS 14, 15, 16 e 17 - Da esquerda para a direita, de cima para baixo, temos fotogramas dos filmes: *O país de São Saruê* (1971), *Vidas Secas* (1963), *Aruanda* (1959) e *Cabra marcado para morrer* (1964-84).

FONTES - Vladimir Carvalho, Nelson Pereira dos Santos, Linduarte Noronha e Eduardo Coutinho.

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

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



FIGURAS 18, 19 e 20 - Rosa e Mariquinha seguem até a sala para encontrar Coutinho.

FONTE - Eduardo Coutinho, *O fim e o princípio*, 2005.

De volta ao filme, ao passar pelo umbral da cozinha (FIG. 18) para chegar até onde está Coutinho (FIG. 20), Mariquinha se depara com algo que lhe chama a atenção e olha para cima. Seu gesto seguinte é o de colocar a mão no rosto (FIG. 19), talvez por algum tipo de reação espontânea, imagino que por ter notado o microfone direcional do técnico de som [Bruno Fernandes] acima da sua cabeça, algo que não se vê todo dia no meio da sala de casa. De toda forma, Comolli (2008) no texto *Aqueles que filmamos: notas sobre a mise-en-scène documentária*, diria que há bastante tempo que não encontramos quem desconheça de todo o que seria uma filmagem, não há quem esteja afastado a tal ponto da profusão de imagens nas fotografias, na imprensa, no cinema e na televisão (incluiria ainda toda sorte de imagens espalhadas pelos becos da internet nos dias atuais) que não compreenda o que se passa quando pelo menos uma câmera surge na sua frente. “Aquele que filmamos tem uma ideia da coisa, mesmo que nunca tenha sido filmado” (Ibidem, p. 53). Mariquinha parece reconhecer isso, a “naturalidade” na forma como cumprimenta o diretor e aguarda a explicação de Rosa prova isso. O plano muda (FIG. 22) e já estamos com o rosto de Mariquinha em evidência. Ainda no enalço de Comolli, de imediato, vale notar que a posição das cadeiras de balanço que estavam ao lado da mesa (FIG. 21) perto da porta mudou, presumo que Coutinho ou até Rosa sugeriram dispô-las assim como cenário.





FIGURA 21 - Rosa mexe na disposição das cadeiras da sala. FIGURA 22 - Mariquinha conversa com o diretor.

FONTE - Eduardo Coutinho, *O fim e o princípio*, 2005.

Essa pequena arrumação da sala passa a impressão para quem assiste de que ali pessoas param um instante e tiram um tempo para se ouvir. Ao sentarmos para conversar nos entregamos uns aos outros, nossa fala é “desejada, respeitada, esperada” (2008, p. 60), coisa rara hoje em dia, assim como a personagem olha atenciosa para um Coutinho que não vemos, está fora de quadro. Isso é o que o autor chama de *mise-en-scène* dos sujeitos filmados, onde não bastava colocar Mariquinha em cena a falar da vida no sertão, o desafio do documentarista estaria em “deixar aparecer a *mise-en-scène* deles” (Ibidem). Como numa relação, é algo que se faz junto, acolhendo o que o outro filmado tem a oferecer de si nas suas dramaturgias domésticas. As cadeiras não são meramente decorativas.

### Tempo de conversar: *mise-en-scènes* em contato



FIGURA 23 - Dona Vermelha em sua rede a conversar com Coutinho. FIGURA 24 - Close em seu rosto.

FONTE - Eduardo Coutinho, *O fim e o princípio*, 2005.

Ficamos exatos dois minutos assistindo o que Dona Vermelha tem a dizer sobre o trabalho na roça desde a tenra idade catando feijão e algodão, os problemas que tinha

para dormir, a dependência e a gratidão que sente pelos filhos a ponto de não querer que se casem e fiquem com ela até o dia de sua morte. Tudo isso num universo de dois minutos. Mesmo assim, sentada numa rede, o seu rosto “lavrado” por rugas (FIG. 24), fosse pela idade e, principalmente, pela exposição ao sol, as mãos inquietas e o olhar expressivo, embora já não devesse mais enxergar bem, a tornam uma personagem difícil de esquecer. Sobre a noção de duração no cinema do nosso diretor, Ismail Xavier no texto *Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna*, ele diz: “A duração é a condição para que se possa compor um olhar e uma escuta capazes de satisfazer às demandas de uma descrição fenomenológica, com uma abertura para o acontecimento e uma compreensão não escorada em categorias predefinidas, atenta ao que permite ao entrevistado pontuar o processo, o ritmo da cena” (2004, p. 181). Consuelo Lins, por sua vez, também entende a importância da duração nas conversas como elemento fundamental de revelação das personagens:

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

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

---

divide *Ao Farol* (1927), romance de Virginia Woolf (1882-1941), a intensidade da duração do tempo e do seu efeito na casa eram percebidos pelo estado da mobília empoeirada, o nível de poeira acumulado era equivalente à areia que se acumula numa ampulheta; das fechaduras enferrujadas, da porcelana amarelada.

Na casa de Dona Vermelha é possível perceber esse efeito de duração em seu rosto enrugado e na fuligem impregnada nas paredes junto ao fogão de lenha ao fundo da imagem (FIG. 23). Se repararmos bem, em contato com a luz a fumaça pode ser vista entrar no ambiente em que estão conversando. E onde há fumaça, há fogo. Nesse caso, o fogão seria como a lareira ou fogueira onde incontáveis histórias já foram contadas. Gosto do que o filósofo francês Gaston Bachelard (2008, p. 23) tem a dizer: “O fogo encerrado na lareira foi certamente o primeiro tema de devaneio para o homem (...) Dificilmente se concebe uma filosofia do repouso sem um devaneio diante das achas que ardem. (...) Perto do fogo, é preciso sentar-se”. Coutinho sentou-se junto à Vermelha enquanto a lenha queimava. O que quero dizer com tudo isso? A fala de Dona Vermelha indicava que sua condição de saúde era frágil e que ela vivia deitada numa rede, quem lhe preparava as refeições eram os filhos porque ela já não podia mais, além de dizer que fazia muito tempo que não via sua Tia Dôra, que também era madrinha e comadre. O que o filme podia fazer? Filmá-la no lugar de onde não podia sair. “As *mise-en-scènes* de filmes documentários podem estar mais ou menos abertas para acolher as *auto-mise-en-scènes* daqueles que, através da mediação da câmera, oferecem-se ao filme” (COMOLLI apud LIMA, 2014, p. 21).

E foi isso o que aconteceu ali, o cenário da conversa oferecido era o que estava disponível e desse encontro de dois minutos com Vermelha podemos dizer que o tempo em *O fim e o princípio*, o tempo em Araçás, é o tempo da conversa. Arrastar as cadeiras da sala, sentar, tomar café e prostrar, como dizia Mariquinha. O tempo de queimar a lenha e dela subir pelo a. O tempo de arar a terra, de catar o feijão, de regar a plantação, de esperar a semente germinar, crescer e colher. Mas, percebam, também é o tempo da tv sintonizar na parabólica do alto dos telhados e de ouvir o ronco do motor da motocicleta que substitui o cavalo nas estradas de terra. Em 1950, Luiz Gonzaga cantava que no sertão de Canindé: “Artomove lá nem se sabe, se é home ou se é muié. Quem é rico anda em burrico, quem é pobre anda a pé”<sup>10</sup>. Pouco mais de meio século

---

<sup>10</sup> Trecho da canção *Estrada de Canindé*, composição de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, em 1950.

depois, em 2004, quando gravavam o filme, o pobre e o rico andavam de moto, outros de carro. Mas - sempre o mas - é também o tempo da *siesta* pós almoço na rede armada na varanda e do copo de água gelada do filtro de barro ou da geladeira.

### Na soleira do documentário: breves conclusões



FIGURAS 25, 26, 27 e 28 - Rosa guia a equipe do filme até a casa de Leocádio que não abre a porta, fazendo-a ir até a janela ver se ele estava lá dentro. FIGURAS 29 e 30 - Leocádio vai atender Rosa e Coutinho pela janela.

FONTE - Eduardo Coutinho, *O fim e o princípio*, 2005.

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

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

Coutinho: Onde é?

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

Coutinho: Vai até a janela. Num pode?

Rosa: Ele tá deitado.

Coutinho: Se tiver dormindo, deixa.

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

Leocádio: Tô sem pontuação pra nada hoje...

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

Leocádio: Hum?

Coutinho: *Podemo* voltar outro dia?

Leocádio: Deixa pra outro dia.

Coutinho: Tá bom.

Leocádio: O senhor me dispensa pra outro dia?

Coutinho: Qual hora melhor para o senhor?

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

Coutinho: Daniel.

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

Repete-se o ritual da chegada com Rosa indo na frente, no entanto, nota-se que ele não abriu a casa para que entrassem, conversou dali mesmo pela janela, com ambas as visitas sob o sol quente. De pronto, houve uma iminência em não atendê-los, o próprio Leocádio havia dito para dispensá-lo naquele dia, porque estava sem “pontuação pra nada” (FIG. 29), mas aí o plano mudou para um enquadramento fechado no seu rosto (FIG. 30), mais dramático e, no final das contas, a conversa não ficou para outro dia. Talvez ele mesmo tenha continuado o assunto e Coutinho entrou na dança. Nisso o filme se mostra, mais uma vez, fluindo no tempo da conversa.

Às vezes, dizemos que não, hesitamos quando queremos dizer que sim. “Filmar o que existe é filmar a palavra em ato, o presente dos acontecimentos e a singularidade dos personagens, sem propor explicações ou soluções” (LINS, 2002). Filmar a vida é filmar as suas contradições. Rosa antecipou isso enquanto desenhava o mapa de Araçás para Coutinho no início do filme, referindo-se a Leocádio como “metido a sabichão porque sabe ler”. Durante a minha viagem, ela comenta que Leocádio era muito isolado ali na comunidade e que a companhia de Coutinho naqueles dias foi muito apreciada por ele, alguém com quem falar da “visão de um tempo em que as palavras eram as coisas, em que todo mundo falava a mesma língua, e de como as línguas diversas foram inventadas no mito da Torre de Babel” (LINS; MESQUITA, 2014, p. 58).

No filme, Leocádio chegou a chamar Coutinho de “chefe das caravelas” e de “Pedro Álvares Cabral quando descobriu o Brasil” ao ficar curioso por ver tanta gente ao seu redor, claro, atrás da câmera. Então, perguntou com quantas pessoas o diretor trabalhava. “Um sete, assim... Tudo do Rio de Janeiro”, respondeu o “chefe”. O que não deixa de ter um fundo de verdade, mas ao invés, Coutinho estava ali para ouvir histórias de um Brasil que ele acreditava estar em vias de desaparecimento. Acredito que essa mudança em Leocádio tem a ver com o que Ismail Xavier diz sobre o desejo de apropriação da cena pela personagem, por “tomar o momento da filmagem como afirmação de si” (2004, p. 184). Leocádio mostrou que era sabido mesmo, confirmava aquilo que Rosa nos dissera. Ainda sobre isso, o autor diz o seguinte:

Arma-se à cena como momento de vida, passagem efêmera pela sua duração e abertura, mas o olhar do aparato e a moldura do processo marcam uma dualidade clara: trata-se de um encontro que num extremo chegaria à ontologia de Bazin, caminhar na direção da revelação do mundo (o “ser em situação” se revela em sua autenticidade); em outro, seria puro teatro. Na prática, há sempre essa dualidade constitutiva, e a questão, para Coutinho, é saber trabalhar com ela, apostando na espessura da relação intersubjetiva



---

(entre ele e o escolhido), sem esquecer essa marca de ambigüidade, pois tudo se dá no seio da operação do dispositivo (aí, ninguém é inocente, embora a assimetria da situação confira ao cineasta maior autoridade e "culpa") (Ibidem).

Pois sim, este trabalho encerra sua viagem por Araçás tecendo o seguinte comentário final sobre a *mise-en-scène* sertaneja a partir da relação com Leocádio: Armou-se uma situação de cena em que a equipe repetiria o mesmo percurso que havia feito em outras casas, acompanharia Rosa até a porta e esperaria o anfitrião abri-la. Ao contrário, a janela era a única abertura disponível naquele momento e foi através dela que travaram a conversa, de improviso, na soleira. Comolli explica que isso acontece quando a *mise-en-scène* do diretor cede o seu lugar para *auto-mise-en-scène* da personagem. Numa dança coreografada ante a relação que se constrói no calor do momento. “A *mise-en-scène* mais decidida (aquela que supostamente vem do cineasta) cede lugar ao outro, favorece seu desenvolvimento, dá-lhe tempo e campo para se definir, se manifestar. Filmar torna-se, assim, uma conjugação, uma relação na qual se trata de se entrelaçar ao outro – até na forma” (2008, p. 85).

Com Leocádio não havia muita escolha, era ceder ou ceder. Aqui volto com as palavras de Comolli: “O cineasta filma representações já em andamento, *mise-en-scènes* incorporadas e reencenadas pelos agentes dessas representações” (2008, p. 85). Com Leocádio foi assim, o documentário dá um jeito de se ajustar ao real. Vale ressaltar que, além das poucas personagens aqui analisadas no artigo, dentro daquele universo de quase 20 histórias que entraram no corte final do filme, em *O fim e o princípio*, há esse jogo constante entre as *mise-en-scènes* das visitas e dos anfitriões. Uma dança das cadeiras em meio às negociações do encontro, onde há quebras de hierarquias entre quem filma e quem é filmado. Talvez algo que o próprio Eduardo Coutinho estivesse buscando naquele momento, não por acaso, no sertão paraibano.

### Referências Bibliográficas

AUMONT, Jacques. **O olho interminável: cinema e pintura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 3. ed. 2008.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERG, Jordana; LINS, Consuelo; NADER, Carlos. Eliska Altmann, Tatiana Bacal (org.). **Últimas conversas**. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

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

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: A imagem-movimento**. São Paulo: Editora 34, 2018.

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

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

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

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **O Fim e o Princípio: Entre o mundo e a cena**. Novos estudos – CEBRAP, v. 99, jul. 2014.

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

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

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

MEDEIROS, Kamilla. **Road movie acadêmico: trilhando os passos de Eduardo Coutinho no sertão paraibano**. Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual / Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual - Socine. Vol. 11, no. 1(jan./jun. 2022) – Florianópolis: SOCINE, 2022. Disponível em:<<https://doi.org/10.22475/rebeca.v11n1.870>> . Acesso em: agosto de 2023.

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

XAVIER, Ismail. **Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna**. Comunicação & Informação, Goiânia, Goiás, v. 7, n. 2, p. 180–187, 2004.

ZANELLI, Mirian Luciana Guimarães. **Memória e historiografia no documentário: o fim e o princípio de Eduardo Coutinho**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista. Marília, p. 105, 2014.