

AGORA, O QUE EU FAÇO COM VOCÊS? O FILME

O discurso na vida e o discurso na arte¹

Marcos Donizetti Forner Leme
EMEF “Raul Pila”; Grupo AULA - FE/UNICAMP

A arte é a mentira que nos permite conhecer a verdade.
(Pablo Picasso)

Cena 1: Passos firmes, sustentados por vigorosos saltos, descem os degraus que separam a autoridade de seus subalternos. Apressados, se deslocam pelo longo corredor que parece marcar a distância exata entre poder e a desordem. Na sala agitada, jovens ávidos de liberdade não se incomodam com o pequeno espaço que os detem. Apesar do desconforto parecem mesmo livres, longe do olhar controlador que ali freqüentemente se instala. As imagens se intercalam entre o corredor e a sala como o anúncio de um inevitável encontro. A diretora! grita a menina sentinela. Rapidamente todos tomam seus lugares, a algazarra e a cantoria silenciam, como se fosse possível esconder o movimento que agitava a sala segundos antes. Da porta, ouve-se a voz inquisitora: Washington, pegue suas coisas e venha já até minha sala!... A essa cena segue-se um enredo temperado de romance, traição, poder e dúvidas. "Agora, o que eu faço com vocês?" é a voz do poder, que sem uma cara que possa lhe definir a autoridade, coloca em dúvida a estabilidade de um pretenso controle. Um ano de trabalho, e aquilo que me parecia impossível, se materializava em cenas reais, daquilo que convencionamos chamar de “cinema”. Os olhares não se descolavam da pequena tela, tamanha era a satisfação de cada um em se ver, personagens ou não, naqueles poucos minutos que durava a trama. O filme que era exibido tinha sido produzido por nós, como um trabalho que marcaria para sempre nosso encontro. Tudo começou, quando resolvi devolver a meus alunos, em resposta a um trabalho por mim proposto, um roteiro de cinema. Vou explicar: As voltas com a "Semana da Consciência Negra" em novembro de 2002, gravei, da TV Globo, um seriado chamado "Cidade dos Homens". Composto de quatro episódios, essa série mostrava as “dores e delícias” da vida nas favelas cariocas, temperadas pela malícia e sensibilidade de seus dois adolescentes protagonistas: Acerola e Laranjinha. Didaticamente instaurei um diálogo entre os protagonistas da série e meus alunos. “Cidade dos Homens: a história de Acerola e Laranjinha, dez anos depois”, era esse o título do texto que os alunos deveriam me entregar, observando os seguintes temas: família, trabalho, escola e preconceito. O ano letivo chegava ao fim e eu me preocupava com o que fazer com o material que, aos poucos, ia chegando em minhas mãos. Encantado pelas histórias produzidas por meus alunos, resolvi mostrá-las ao Rodrigo, um amigo cineasta, propondo-lhe uma parceria. Com

¹ Este texto, guardadas as devidas adaptações realizadas para apresentação no 16º COLE, faz parte da dissertação de mestrado “Agora, o que eu faço com vocês? A constituição recíproca professor e alunos nas relações de ensino”, defendida pelo autor na FE-UNICAMP em 2005.

base nas histórias confeccionadas, escreveríamos um roteiro de mais um episódio da série que, no ano seguinte seria discutido e analisado pelos alunos.

A família:

“Laranjinha casou-se com uma mulher que ele gostava chamada Maria. Eles tiveram dois filhos, um está com 8 anos e o outro com 3 anos. Acerola também se casou com uma mulher que ele amava chamada Bruna e eles tiveram um filho que está com nove anos. Eles são todos felizes e as duas famílias são muito amigas.” (Francisco)

“Laranjinha encontrou seu pai e agora juntos formam uma família alegre e honesta.” (Bruno)

“Acerola não se casou, só que tem dois filhos, um com cada mulher. E se as duas se encontram é briga na certa.” (Luanara)

O trabalho:

“Walacy (Laranjinha) trabalhou por muitos e muitos anos e conseguiu ser um empresário. Ele ficou sendo empresário de uma empresa de bebidas e precisava de empregados, como Luiz Cláudio (Acerola) ainda era seu amigo ele contratou ele como um de seus funcionários.” (Eleny)

“Eles tem um trabalho muito bom. Acerola é professor de história e conta para seus alunos a vida que levou na sua infância e por isso manda seus alunos aproveitarem a escola. Laranjinha trabalha numa loja, ele é gerente, está subindo na vida e agradece muito a Deus pela vida que tem.” (Jaqueline)

“Acerola depois de trabalhar para um cara que vendia CD pirata, foi tentar ter seu próprio negócio (mesmo sendo um trabalho ilegal). E progrediu, com uma pequena ajuda dos traficantes ele virou um grande sacoleiro, tinha várias barracas no camelô do Rio.” (Luanara)

A escola:

“E começaram a pensar até que descobriram que através dos estudos suas vidas cedo ou mais tarde poderia mudar, pois através dos estudos eles poderiam mudar, e conseguir um em prego e construir suas vidas.” (Michele)

“Acerola e Laranjinha conseguiram uma faculdade pública, porque querem sair daquela favela, conseguir um emprego bom e sustentar a família deles. Eram novos na faculdade e também eram os únicos da favela a estarem lá, só tinha mauricio branquelo...” (Felipe)

“Oi Acerola como vai você? Bem! O que você está fazendo da vida? Nada. Como nada? Não tenho trabalho e não estudei. E você? Eu estou trabalhando e estudando para Direito! Vou te ajudar” (Solange)

O preconceito:

“Acerola arrumou um serviço na lanchonete e depois foi mandado embora porque ele era preto e o rapaz pensou que ele roubava, discriminou o Acerola, só que ele ainda é uma pessoa boa, ficou mais velho e a bondade continuou ainda.” (Pedro)

“Acerola fez faculdade com muito preconceito ao seu redor, passou e começou a procurar um trabalho. Pelo fato de ser negro foi muito difícil de achar trabalho mais conseguiu.” (Paulo)

“Em todos os lugares existem preconceito sempre de alguma coisa, mas isso é uma coisa que nem se deve esquentar a cabeça, porque só traz problemas.” (Fabiana)

Tanto em termos de conteúdo, quanto na forma do enunciado, o que prevalecia naquelas palavras era o desejo. Um desejo marcado por gestos de solidariedade e por uma leitura otimista da escola. Apesar de uma aparente utopia na relação com o futuro, os enunciados revelavam lucidez e razão no que diz respeito às relações sociais. As referências básicas vinham da vida; do universo familiar enquanto uma estrutura de sobrevivência e relações de afeto, e do trabalho enquanto sustentáculo da vida e realização pessoal. As saídas encontradas para os desmandos da vida, são marcas de uma gente que segue em frente na busca por um “final feliz” nem sempre marcado por atitudes “moralmente corretas”. Enquanto um código extensivo ao grupo, a solidariedade nem sempre se apresenta nos padrões do “politicamente correto”, aos olhos dos setores médios da sociedade. Se dar bem na vida “vendendo CD pirata com uma pequena ajuda dos traficantes” ou “ter dois filhos, um com cada mulher”, são incontestavelmente indicadores desse final feliz. Outro aspecto interessante desses enunciados é a leitura que fazem do preconceito; uma leitura que *não se faz notar com produtos próprios mas nas maneiras de empregar os produtos impostos por uma ordem econômica dominante* (CERTEAU, 1994: 39). Ser uma “pessoa boa”, enfrentar as dificuldades de se achar trabalho apesar do preconceito ou lidar com o preconceito como “uma coisa que nem se deve esquentar a cabeça, porque só traz problemas”, não significa simplesmente aceitar o que está posto como norma ou mesmo ignorar a existência dessa norma, mas sim *jogar com os acontecimentos para os transformar em “ocasiões”* (idem: 47). Afirmar que “não se deve esquentar a cabeça com o preconceito” indica o reconhecimento desse preconceito e suas regras de funcionamento. O que diz o sujeito? O preconceito existe sim, funciona, mas não impede minha existência. Enquanto *sujeito ordinário*, ele não tem escolha; é a ideologia dominante que dita a regra e limita território com ela, o que ele faz é decidir pelo não enfrentamento direto não dando ao preconceito o valor que ele tem para os que o criam. Esta pode ser uma saída. Assim o faziam os negros escravos que, diante das imposições do catolicismo, *iam à igreja, mas continuavam a ter suas preocupações próprias, seus ritos antigos, suas convicções anteriores, no interior do domínio imposto pelo sistema de colonização* (CERTEAU, 1985: 6)², dando origem assim ao sincretismo tão presente nas religiões afro-brasileiras. Práticas cotidianas; é assim que Certeau denomina esse movimento. Segundo seu pensamento, antes de analisarmos os efeitos de uma ordem dominante sobre o sujeito, devemos buscar que *usos* esse sujeito faz dessa ordem. Perceberemos assim que sua relação com o mundo não é passiva, que suas práticas cotidianas são, *no fundo, antropofágicas* (CERTEAU, 1985: 6).

Cena 2: Enquanto isso... na sala da diretora...

Ouvi dizer que você anda trazendo drogas para a escola.

² Em seu texto “Teoria e método no Estudo das práticas cotidianas”, Certeau utiliza essas palavras referindo-se aos índios mexicanos em relação ao processo de colonização da América Espanhola.

Que é isso Dona, ta me “ tirando”?

Não importa, abra sua bolsa!

Não vou abrir!

Abra sua bolsa!

Abra você essa “bosta” aqui!

Você pensa que está falando com quem, seu moleque!...

Essa cena é marcada pelo inquérito implícito nas relações de poder. Mais do que a palavra, o que valem são as provas. Dentro da bolsa, como que surgindo do nada, a droga é retirada. Veredicto: “Pra começar, dois dias de suspensão e quero ver os seus pais aqui imediatamente”. O personagem em julgamento era negro, tinha que ser negro; foi a decisão coletiva na elaboração do roteiro. Abandonando a idéia de escrever um roteiro com base nas histórias produzidas pelos alunos, eu e o Rodrigo, iniciamos, o ano de 2003 com o propósito de produzir um filme na escola. Propomos aos alunos um trabalho que iria desde a confecção de um roteiro até sua filmagem, passando pela criação de personagens, preparação de atores, figurinos, cenários, iluminação, música e tudo mais que faz parte da produção de um curta metragem. A primeira proposta foi que buscassem na memória ou inventassem um episódio relacionado ao cotidiano da escola. As histórias de briga com a diretora imperaram nessas lembranças, na seqüência vieram as discussões sobre o uso e o tráfico de drogas relacionados à favela, inspirados tanto na realidade imediata em que viviam como nas histórias tão debatidas de Acerola e Laranjinha. A questão do preconceito racial, enquanto uma demanda que nos acompanhava desde outras datas, reafirmada na “Cidade dos Homens” também foi fortemente colocada e, assim, instituímos os temas que sustentariam nossa história. Por apelo, principalmente das meninas, tudo deveria ser temperado pelo romance. Passamos então a pensar quem seriam os personagens que dariam vida à trama que pretendíamos criar. Selecionei fotografias de adolescentes colhidas de revistas e as distribui entre os alunos, acompanhadas de um roteiro de trabalho que visava a compor os personagens que pudessem fazer parte de nosso enredo. A identificação com os personagens foi imediata, parecia que estávamos contando histórias de nós mesmos. “Um dia na escola Daniel jogou uma bola de papel em Fábio. Fábio foi caçar satisfação para saber o que estava acontecendo, porque ele havia jogado a bola de papel nele e foi aquela discussão, nem o professor deu conta. Só quando a diretora chegou que eles pararam, mas já era tarde e ela levou os dois para a diretoria e eles tomaram suspensão.” (autor não identificado). Falando da vida, criando personagens, recriando a realidade, representando o nosso cotidiano, compusemos uma história. Assim nasceram Wasshington, Natasha, Nicole, Bruno, Marcelo e a diretora, que a princípio teria um nome, mas que com o tempo perderia, inclusive, a própria identidade (disso, falarei logo mais). Mas isso não bastava, precisávamos transformar nossa história num roteiro. Personagens centrais e secundários, cenas externas e internas, cena 1,2,3..., essa nova linguagem nos era apresentada pelo Rodrigo. Mais do que criar um roteiro, aprendímos a trabalhar em equipe; os personagens, a trama, o enredo,

tudo nascia sem um autor definido; aos poucos todos fomos nos apropriando do trabalho de maneira coletiva.

Cena 3: 20 minutos antes... Com essa legenda que aparece na tela, o mistério envolvendo nosso herói começa a ser desvendado. Teria ele realmente levado droga pra dentro da escola? A câmera aponta para um grupo de amigos que conversam no intervalo das aulas. Eles discutem o namoro de Washington e Nicole, ele negro e ela branca. A irmã de Nicole, que participa do diálogo se diz totalmente insatisfeita com o namoro dos dois e querendo conquistar Marcelo ex-namorado da irmã, que também não se conforma em ter sido trocado por um negro, promete: “Esse namoro não vai durar muito tempo! Firmeza?” Dirigindo-se para a sala de aula os dois infiltram a droga na mochila de Washington e são surpreendidos por Bruno, o mais tímido garoto da sala. Isso merece uma pausa. Durante as oficinas de interpretação cênica, onde os que pretendiam representar nossos personagens aprendiam a se comportar como árvores, dançavam sem música e faziam caretas, o garoto mais tímido da sala apareceu. Bruno era o seu nome. Meio sem jeito, desafiando a timidez, começou a imitar coisas e fazer mímica, como os demais. Quando a equipe de roteiro procurava um nome para o personagem tímido que comporia a trama, a decisão foi unânime: Bruno! Meio receoso em relação à reação do verdadeiro Bruno diante da indicação do grupo perguntei a ele se via algum problema em utilizarmos seu nome no personagem. Incondicionalmente disse-me que não. Mas a história não termina por aí; Bruno me surpreende ao dizer: “Professor, acho que eu vou tentar fazer o Bruno”. “Fazer o Bruno” significava interpretar o personagem que era sua imagem e semelhança. Por aqueles dias faríamos teste para atores. Para o papel almejado se inscreveu mais um aluno, mas de antemão já sabíamos que quem tinha que “fazer o Bruno” era o Bruno. **Surpreendido pelos vilões, presenciando a cena do crime, Bruno é ameaçado: “Se abrir a boca, tá fudido! Viu?”**

Cena 4: Na cena seguinte o tímido personagem se encontra com Nicole, que é sua melhor amiga. Meio sem jeito fica totalmente desconcertado quando ela lhe diz que vai terminar o namoro com Washington, por conta do ocorrido. Com medo, mas enfrentando o desafio de ser o herói de nossa história revela para a amiga a armação da qual todos estavam sendo vítimas. Foram dois dias de filmagem. Naquele final de semana todos pudemos por em prática o que havíamos aprendido. A escola se encontrava vazia como era necessário para realizarmos os trabalhos. Precisávamos preenchê-la de ficção, na interpretação da mais pura realidade. Era gratificante ver os alunos discutindo qual o melhor ângulo de enquadramento para cada cena, se luz estava boa ou ruim, ensaiando seus papéis, se fantasiando deles mesmos. Técnicas eram criadas, ali mesmo, superando as dificuldades materiais que enfrentávamos. Nosso equipamento se resumia em duas câmeras amadoras emprestadas. Uma se quebrou. “Silêncio no estúdio!” “Luz, câmera, ação, gravando!” Repetidas vezes ouvíamos soar a voz de uns e outros, uma vez que personagens, diretores, câmeras, atores e autores se confundiam, pois éramos todos, ao mesmo tempo, criadores e criaturas. Cada cena se repetia diversas vezes; problemas técnicos, esquecimento de falas, alguém que riu ou à

procura pelo melhor ângulo, a claque registrava a cena, o plano e a tomada que nos orientariam na edição final. Quantas linguagens diferentes...

Cena 5: O final da trama se aproxima. Nicole e Bruno procuram a diretora e revelam a farsa empreendida por Natasha e Marcelo. Desorientada e não sabendo direito que atitudes tomar diante dos vilões, a diretora revela a instabilidade que povoam o lugar que ocupa, indagando aos berros: “Agora, o que eu faço com vocês?” Trabalhar com o personagem da diretora me causou um certo mal estar. Influenciado pelas palavras do Rodrigo, que em uma das conversas com os alunos, expôs sua preocupação com o maniqueísmo que povoa boa parte das grandes produções cinematográficas, fiquei preocupado em não fazer do nosso filme uma espécie de juízo de valores em relação às diretoras em geral. Mas, para os alunos o que prevalecia era a idéia da autoridade sem limites, tantas vezes praticadas nas relações escolares. Pensando nisso, percebi que o que estava em jogo não era a pessoa da diretora em si, mas o lugar que ela ocupa nas relações hierárquicas de poder que sustentam a organização escolar e sua lógica. Diferentemente do professor, que está mais próximo e, com quem o embate pode ser mais direto, a diretora está distante, num lugar reservado só pra ela, daí a escada que coloca nossa personagem acima dos demais e o longo corredor que percorre até chegar à sala de aula. Tentando livrar minha consciência do peso do julgamento, propus que a diretora não tivesse um rosto. Negociei com o grupo e decidimos enfatizar a voz e alguns gestos da personagem, ressaltando o poder ao mesmo tempo anônimo e explícito que povoa alguns lugares sociais historicamente constituídos.

Cena 6: Na impaciência da espera Nicole se agita de um lado a outro, no portão da escola, ansiosa pelo reencontro. Caminhando pela favela onde mora, nosso herói se apressa para o encontro com sua amada. Juntos, nosso casal romântico se abraça dando um fim à trama. Ao fundo ouve-se a trilha musical “O que é que eu vou fazer agora, se o meu sol não brilhar por mim?... sorte na vida³...” Ficção e realidade se conjugam na incerteza da vida... A mistura entre ficção e realidade, intercalada ao preto e branco ocasionado por problemas na edição⁴ e ao colorido do que chamamos de “depoimentos” provocou uma certa leitura: Não tínhamos a pretensão de recriar o real, nossa obra era ficcional. Mas como compreender isso se o tempo todo parecíamos falar de nós mesmos? Tomemos a obra enquanto enunciado. *De que modo um enunciado verbal artístico (...) difere de um enunciado na corrente da vida?* (BAKHTIN,1976:9). No discurso do cotidiano o contexto extraverbal é parte fundante da comunicação entre o sujeito falante e o ouvinte como um terceiro elemento do ato de comunicação, que comumente passa despercebido quando os sujeitos fazem parte de um mesmo universo cultural. É um contexto que não entra diretamente no discurso, mas provém desse discurso. No filme esse contexto extraverbal é potencializado explicitando um

³ Música “Firmamento” (Wrong girl to play with), Henry Lawes / Winston Foster, versão: Cidade Negra.

⁴ No momento da edição, devido a problemas técnicos, a filmagem que originalmente era colorida ficou em preto e branco.

conjunto de valores que no discurso da vida fica somente presumido. Retomemos a questão envolvendo a personagem da diretora:

Julgamentos de valor, antes de tudo, determinam a seleção de palavras [e gestos] do autor e a recepção desta seleção (a co-seleção) pelo ouvinte. [Tais palavras são selecionadas do] contexto da vida onde foram embebidas e se impregnaram de julgamentos de valor (...) Do ponto de vista dos próprios portadores desses julgamentos de valor. (BAKHTIN, 1976: 10)

Partindo desse ponto de vista, o resultado não poderia ser outro senão uma personagem em que, os gestos e a palavra são potencializados na medida do lugar de poder que ocupa, apesar de haver também nesse caso um diálogo com as condições extra-verbais que compõem a cena (a escada, o corredor, o salto alto, etc.), uma vez que se trata de uma produção áudio-visual.

A aluna que interpreta a diretora escreve um depoimento no qual analisa esse papel social, desdobrando, sob uma nova condição de produção, o diálogo que já vinha mantendo com ele, propondo uma nova configuração do lugar de poder que está em jogo. ***“Diretora de escola é quase sempre assim, elas não deixam muito a gente falar, antes de tomar qualquer atitude elas deveriam consultar a gente, pesquisar, perguntar. Tenho certeza que ajudará muito a resolver os problemas da escola.”*** Esse jogo entre realidade e ficção se funda nas relações entre mim e o outro com quem eu estabeleço um diálogo que explicita os lugares que cada um ocupa nas relações sociais. Propor uma reorganização desses lugares significa tornar-se responsável pelos resultados dessa nova configuração. Significa propor respostas a questões mais amplas da organização social. Significa reivindicar o direito ao diálogo como contrapartida ao monologismo que tanto se faz presente nas relações de ensino.

Outro elemento extremamente importante nessa análise é essa participação efetiva dos alunos na composição da obra ao mesmo tempo em que compõem o universo imediato “reproduzido”. Nessa confusão entre autor, obra e ouvinte (uma vez que também éramos expectadores) o universo do diálogo fica cada vez mais intenso. Observando-se a autonomia das posições que ocupam autor, herói e ouvinte na produção e tomando-os como parte constitutiva do enunciado, como indica Bakhtin (2000), a obra que produzímos, mais que destinada a um leitor externo, era um instrumento de diálogo pautado na reciprocidade de nossas relações. Autores, heróis e ouvintes afetavam-se reciprocamente no próprio processo de produção. Em seu livro “O pesquisador e seu outro”, Amorim (2004) ao analisar a produção do cineasta iraniano Kiarostame, destaca o papel do encontro entre a equipe de filmagem com o outro a quem deseja captar, ressaltando o *quase* que separa a ficção da realidade propondo uma relação *alteridade/identidade*. Em nossa produção esse *quase*, propõe um encontro de nós com nós mesmos, efetivado no processo de produção da obra. Alteridade e identidade são elementos constitutivos da obra, do início ao fim; o *conhecimento do outro* constrói-se e destrói-se no diálogo (AMORIM, 2004: 25), buscando-se a preservação da autonomia entre

o autor e seu herói. O que nos orientava era o estranhamento, a dúvida, a proposição... ***diretora de escola é quase sempre assim.*** Pensar a produção de um filme enquanto fruto da criatividade, imaginação e originalidade do autor, nos propõe um certo isolamento desse em relação ao mundo. A estética, nesse caso, parece fruto do universo interior do sujeito explicitado na obra. É comum ouvirmos falar da originalidade desse ou daquele autor, dessa ou daquela obra. Segundo Bakhtin, nenhuma ficção é autônoma, nenhuma linguagem é puramente estética.

O que caracteriza a comunicação estética é o fato de que ela é totalmente absorvida na criação de uma obra de arte e nas suas contínuas re-criações por meio da co-criação dos contempladores, e não requer nenhum outro tipo de observação. Mas, (...) esta forma única de comunicação não existe isoladamente; ela participa do fluxo unitário da vida social, ela reflete a base econômica comum, e ela se envolve em interação e troca com outras formas de comunicação. (BAKHTIN, 1976: 3)

A escola era mediadora do processo de criação estética a que nos propúnhamos. O que pretendíamos criar não era distante do universo da vida; da linguagem do cotidiano. O tom da produção nos era dado pelo que de comum nos unia: *uma base econômica comum*, uma realidade histórica centrada nas relações de poder que caracterizam a sociedade capitalista em que vivemos. Tínhamos a pretensão de dialogar com o real. Representando a realidade através da arte, estabelecíamos um paralelo entre o *mundo da vida* e o *mundo da cultura*; entre nós e a representação de nós mesmos. Abordávamos de forma singular questões comuns não somente ao objeto imediato de nossas indagações, mas ao conjunto da sociedade. Instaurávamos a dúvida. Assumíamos a responsabilidade de dialogar com o mundo, sabendo que *a arte e a vida não são o mesmo, porém devem converter-se em mim em algo unitário, dentro da unidade de minha responsabilidade* (BAKHTIN, 1993: 12).

Há quem me pergunte, mas isso é ensinar? Mais ainda, isso é ensinar História? Durante o ano inteiro que “gastamos” na produção do filme, a preocupação com o que ensinar e como ensinar sempre foi uma constante. Por diversas vezes tive que “provar” pra mim mesmo e para os outros que o que eu me propunha a fazer era ensinar História. Cheguei ao ridículo de tentar fazer uma ponte entre o que estávamos fazendo e a cultura teatral da Grécia Antiga. Digo ridículo, não menosprezando a importância da cultura grega na formação da nossa própria cultura ou seu papel fundamental no ensino da História, mas sim de utilizar esse argumento como justificativa para um trabalho que propunha uma outra linguagem para o ensino da História que não aquela engessada nos padrões da cultura erudita, científica e academicista, muito bem representadas no livro didático.

Analizando o documentário “Cabra marcado para morrer” de Eduardo Coutinho, Lins (2004: 45) destaca *a modificação sofrida por Elisabeth Teixeira durante o filme, no cinema e na vida*. No início da década de 60, Coutinho se propôs a produzir uma obra de ficção sobre o assassinato de um líder camponês na luta pela terra, usando

como protagonistas atores escolhidos entre os próprios camponeses. Viúva do referido líder, Elisabeth, seria então, uma das atrizes, interpretando a si mesma. Interrompidas pelo golpe militar de 1964, quando o exercito perseguiu e prendeu vários líderes camponeses e alguns membros da equipe de Coutinho, das filmagens só restou parte do material já rodado enviado ao laboratório dias antes do golpe. Com esse material em mãos, 17 anos depois, o diretor sai em busca dos antigos “atores” com a perspectiva de realizar um documentário. Foi assim que se deu o reencontro de Elisabeth com seu passado. Vivendo na clandestinidade desde aqueles tempos de perseguição, o filme não apenas permite que ela retome seu verdadeiro nome, como também produz nela uma mudança radical (Lins, 2004: 45). Dialogando com o passado através do reencontro com o diretor, com as imagens trazidas por ele, com o filho que tenta protegê-la falando em seu nome, com a preocupação em resgatar suas próprias palavras - *A entrevista, eu falei muito mal ontem, mas eu fiquei muito emocionada... Porque eu devia ter começado direitinho, a vida como você queria, de início... Se você tinha deixado pra hoje eu tinha me expressado melhor.* (idem: 47) -, a protagonista dos dois filmes se revela num movimento de transformação que perfeitamente pode ser compreendido como efeito de aprendizagem.

É surpreendente o “conhecimento intuitivo” que Elisabeth possui do que é relevante falar. Ela percebe a importância do filme para reunir o que estava disperso. Ao mesmo tempo essa fala deixa claros os efeitos que o primeiro encontro e a sessão de projeção do primeiro copião do primeiro Cabra Marcado produziram sobre suas memória e suas reflexões; ela já está em plena transformação (LINS, 2004: 47)

É a esse aprendizado/transformação a que me refiro. Que transformações essa experiência com o cinema ocasionou em nós? Que efeitos de reciprocidade esse diálogo com novas linguagens produziu em nossas consciências? Segundo Lins, o que importa nas filmagens de Coutinho é como as lembranças surgem no presente, como são narradas no momento da filmagem, mesmo que não coincidam com o que está estabelecido pela história oficial (idem). Para mim, o que importava também era a narrativa construída no processo de produção. Se estas coincidiam ou não com a história oficial, se enquadravam ou não nos meandros da cultura erudita isso não importava. O que coloco em pauta é um movimento dialógico entre a história e a cultura como elementos que compõem a paisagem do diálogo. Afinal, o que é história senão o movimento constante da humanidade de significar a vida? É na cultura que se banha a História e é aí que ela se torna maleável, rompendo com a linearidade, a factualidade e a oficialidade, tão características do ensino dessa ciência nas escolas. Meu desejo é resignificar os conteúdos da história rompendo com o linear, o factual e o oficial. Problematizar a experiência imediata como jovens, como alunos, como moradores da periferia, detona em meus alunos o contato direto com temas da atual historiografia: “História do Cotidiano”, “Memória e Cidade”, “Civilização e Cultura”.

Após a última cena, segue-se um pequeno “making off” da produção. Nele me vejo brincando de diretor (de cinema!); nele me vejo professor. Olhar para minha própria imagem, ouvir minha voz, me incomoda. Ali quem fala não é um personagem, mas o professor. A sensação que tenho é de estar exposto a mim mesmo e aos outros. Dou-me conta da fragilidade do lugar que ocupo; do quanto que, a partir dali, me exponho enquanto corpo, voz, pessoa; “não há refúgio”. Pela primeira vez vejo o professor que sou no cenário da sala de aula e apreendo a mim mesmo, como expectador, na relação com os alunos. Postos os limites físicos que nos impedem a contemplação direta de nós mesmos em nossos atos cotidianos, ali consigo me ver sujeito falante compondo meu discurso na relação direta com meus ouvintes; vejo as expressões do meu rosto no próprio ato de dirigir-me ao outro. Vivo, ainda que fugazmente, a experiência de uma extração que possibilita o meu encontro comigo mesmo. Em sua análise do *excedente da visão estética*, Bakhtin (2000: 44) afirma que o *excedente de minha visão, com relação ao outro, instaura uma esfera particular de minha atividade, isto é, um conjunto de atos internos ou externos que só eu posso pré-formar a respeito desse outro*. Naquele momento eu me via como o outro de mim mesmo, numa possibilidade de contemplação estética produzida no campo das novas tecnologias.

No fim (há fim?) o que ficou foi a pergunta: ***Agora, o que eu faço com vocês?*** Uma pergunta que sugere a incerteza da vida, um “a seguir, cenas dos próximos capítulos”, um movimento dialógico que nos revela na relação com o outro, a reciprocidade presente nas relações humanas. Terminada a produção, ficou impossível creditar essa ou aquela função a esse ou aquele sujeito. Autores e heróis se confundiam o tempo todo no processo de produção. Quem escreveu? Quem dirigiu? Quem filmou?... Todos nós, a partir do lugar que ocupávamos nas relações vividas naquele momento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORIM, M. 2004. **O pesquisador e seu outro – Bakhtin nas Ciências Humanas.** São Paulo: Musa Editora.
- BAKHTIN, M. 2000. **Estética da Criação Verbal.** São Paulo: Martins Fontes.
- 1976 (Voloshinov, V. N.) **Discurso na vida e discurso na arte (sobre poética sociológica).** Tradução para uso didático de Cristóvão Tezza (199-). Nova York: Academic Press. (mimeo).
- 1993. **Para uma filosofia do Ato.** Tradução para uso didático de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza de “Toward a philosophy of the act”. Austin University of Texas Press.
- CERTEAU, M. de. 1994. **Invenção do cotidiano – artes de fazer.** Petrópolis: Vozes.
- CERTEAU, M. de. 1985. “Teoria método nos estudos das práticas cotidianas”. In **Cotidiano, cultura popular e planejamento urbano (anais do encontro).** São Paulo: FAU / USP.
- LINS, C. 2004. **O documentário de Eduardo Coutinho. Televisão, cinema e vídeo.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.