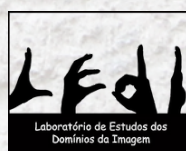


Domínios da Imagem

EDUARDO COUTINHO, LADO B

Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues

vol. 17, n. 33. dezembro de 2023





EDUARDO COUTINHO, LADO B

Eduardo Coutinho, b-side

Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues¹

Resumo: O ensaio revisa parte da produção menos conhecida de Eduardo Coutinho, destacando algumas de suas singularidades, virtudes e possíveis contradições. São elas: *O Fio da Memória* (1991), *Volta Redonda - Memorial da greve* (1989) e *Boca de Lixo* (1992). Ao mesmo tempo, o estudo sugere que alguns temas e questões que despontarão na obra futura do diretor já se encontram prefigurado nestes títulos. Dentre eles, podemos citar: a preferência por personagens e situações ambíguas; o embate entre a escrita e a tradição oral; o risco decorrente dos encontros inesperados; a devolução da imagem como pressuposto ético; e a melancolia que permeia o mundo do trabalho.

Palavras-chave: Documentário brasileiro; Eduardo Coutinho; Revisão crítica

Abstract: The paper investigates part of Eduardo Coutinhos's lesser-known works, highlighting some of their singularities, virtues and possible contradictions. They are: *O Fio da Memória* (1991), *Volta Redonda - Memorial da Greve* (1989) e *Boca de Lixo* (1992). At the same time, the study suggests that some themes and issues that will emerge in the director's future documentaries are already prefigured in these titles. Among them, we can mention: the preference for ambiguous characters and situations; the conflict between writing and oral tradition; the risk of the unplanned encounters; the devolution of the image as an ethic commitment; and the melancholy that permeates the world of work.

Keywords: Brazilian documentary; Eduardo Coutinho; Critical review

Diretor paulista egresso do “Centro Popular de Cultura” da União Nacional dos Estudantes (CPC-UNE) e ex-colaborador do programa *Globo*

¹ Doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas, professor associado do Departamento de Comunicação Social da UFPE e do seu programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM). É idealizador e um dos integrantes da equipe organizadora da *Jornada de Estudos do Documentário* (JED). Email: laecio.ricardo@ufpe.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4539-646X>.



Repórter, Eduardo Coutinho possui uma trajetória singular no cinema brasileiro. Em vez de migrar do documentário para a ficção, caminho peculiar a muitos realizadores, fez o percurso inverso. Radicou-se no primeiro campo, não raro menosprezado por centralizar poucos recursos e arrecadar bilheterias inexpressivas, ou por servir de “balão de ensaio” que antecede a migração do diretor para o universo ficcional².

Mas entre a consagração inicial com *Cabra Marcado para Morrer* (1984) e o retorno à visibilidade crítica e à contínua produção em longa-metragem principiada com *Santo Forte* (1999), e sob os auspícios da produtora Videofilmes, da família Moreira Salles, Coutinho possui uma filmografia ainda desconhecida do grande público e, igualmente, pouco abordada pela academia. Neste sentido, o presente artigo é uma tentativa de se aproximar e de cotejar parte dessa filmografia “ainda marginal” do diretor (espécie de *lado b*, para utilizar uma analogia da indústria fonográfica³). Mais precisamente os títulos *O Fio da Memória* (1991), *Volta Redonda - Memorial da Greve* (1989) e *Boca de Lixo* (1992), destacando suas singularidades, virtudes e possíveis contradições. Em acréscimo, tentaremos identificar, nessa tríade, temas e questões que despontarão na obra futura do diretor, vislumbrando assim certo diálogo na sua cinematografia.

Em trabalhos monográficos dedicados à obra do diretor, a exemplo de

² Informações sobre a trajetória de Eduardo Coutinho citadas no ensaio estão disponíveis na minha tese de doutorado (RODRIGUES, 2012), e em alguns livros consagrados à sua cinematografia, a exemplo dos títulos de Lins (2004), Ohata (2013), Mattos (2003) e Bezerra (2014), dentre outras publicações, usadas aqui como referências.

³ Emprego aqui um jargão da cultura musical: a princípio, a ideia de *lado b* se refere ao “verso” de um álbum lançado em vinil e que poderia conter surpresas, bem como faixas menos populares. Porém, para fins de analogia, me apego mais à noção de *single* ou compacto, bastante comum no mercado dos Estados Unidos e do Reino Unido, lançado com a canção de divulgação do álbum e acompanhado de faixas bônus (os chamados *b-sides*). Nesta prática, sobras de estúdio poderiam integrar os *b-sides*, mas muitos artistas também disponibilizavam como bônus preciosidades arbitrariamente excluídas do disco (e um tesouro a ser garimpado pelos fãs). Essa é nossa aposta ao recorrermos à analogia: em outros termos, há algo nestes filmes que solicitam maior apreço e acolhida.



Lins (2004), Mattos (2003), Ohata (2013) e Bezerra (2014), tais documentários são pouco investigados, quando comparadas com os títulos de maior prestígio. Em consulta online, também são escassos os artigos a eles dedicados, bem como sua fortuna crítica. A meu ver, uma das justificativas para certo desconhecimento dessa produção decorre da dificuldade existente até pouco tempo para localizá-la (muitos não tiveram lançamento em DVD ou *Blu-ray* e só recentemente passaram a circular na internet, em cópias com qualidade insatisfatória⁴). Ao lado da tríade indicada, despontam outras obras também realizadas no hiato entre *Cabra Marcado e Santo Forte*, e igualmente menos conhecidas do cineasta, a exemplo dos documentários *O Jogo da Dívida* (1989), *Os Romeiros de Padre Cícero* (1994), *Mulheres no Front* (1995) e *Casa da Cidadania* (1997).

A escolha dos três títulos mencionados inicialmente como recorte para o presente estudo decorre de preferências pessoais (como tais obras me convocam enquanto espectador e que dialogo identifico entre elas e a produção posterior do cineasta), mas também atende as limitações físicas do artigo. Nesta tarefa de reavaliação, o procedimento empregado consiste no cotejamento direto dos filmes e de parte da fortuna crítica produzida sobre eles (pouco extensa, como destaquei), buscando mapear suas singularidades e estimular releituras. Em minha tese (RODRIGUES, 2012), analiso *O Fio da Memória* e *Boca de Lixo*, dentre outros títulos do diretor, razão pela qual adoto esse estudo como ponto de partida para a tarefa aqui ambicionada.

Mas a minha motivação para revisitar a tríade citada também é impulsionada por *uma dupla efeméride*: em 2023, Coutinho, se estivesse vivo, celebraria 90 anos; por outro lado, em 2024, completa-se uma década de sua trágica morte. Tais datas impulsionam, assim o nosso desejo de homenagear o

⁴ *Boca de Lixo* foi incluído como extra do DVD de *Peões* (2004), lançado em 2006 pela Videofilmes. Mas sua circulação como bônus de outro título, a meu ver, não lhe confere maior popularidade.



diretor e de contribuir para um conhecimento mais amplo⁵ e generoso da sua filmografia. Sobretudo se considerarmos que dois dos títulos definidos no recorte analítico, como veremos mais à frente, foram desdenhados com alguma regularidade pelo próprio cineasta.

O FIO DA MEMÓRIA (1991)

O fio da meada foi o providencial título com o qual Roberto Schwarz (1985) denominou o seu ensaio sobre *Cabra Marcado*⁶, como se atestasse que, nesse documentário, o complexo novelo que encadeava as trajetórias de Coutinho, dos camponeses e do filme interdito em 1964 tivesse sido finalmente recuperado, concatenado. Em outras palavras, nessa obra, a linha fora reencontrada e restaurada, a ponte entre o presente e o passado, arbitrariamente interrompida, se restabelecera. Iniciado em 1988 e concluído somente em 1991, o segundo longa-metragem de Coutinho, realizado após algumas experiências com vídeo, se chamaria *O Fio da Memória*, título que se assemelha ao do estudo pioneiro de Schwarz. Visto por certo ângulo, o título do longa nos parece pertinente porque o cineasta, apesar do extenuante trabalho de montagem, encontrara de fato um personagem cuja história de vida e memória prodigiosa serviram como bússola para auxiliar a organização

⁵ As efemérides constituem uma oportunidade para retornarmos à obra/legado de um artista ou pessoa notável, seja para homenageá-lo, seja para promover revisões críticas. Neste sentido, o caso de Coutinho é exemplar. Cito o exemplo da *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual* (Rebeca), editada pela Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE): sua edição 24 (v. 12, n. 2), publicada em janeiro de 2024, teve como destaque o dossiê “Eduardo Coutinho, 90 anos”. Na mesma linha, a revista prepara um dossiê tendo como mote os “50 anos” de *Iracema, uma Transa Amazônica* (1974), antológico filme dirigido pela dupla Jorge Bodanzky e Orlando Senna. Para a edição especial sobre Coutinho, conferir: <<https://rebeca.socine.org.br/1/issue/view/30>>. Acesso em: 25 jun. 2024.

⁶ Para efeito de concisão, eventualmente iremos nos referir à obra *Cabra Marcado para Morrer* unicamente como *Cabra Marcado*. Da mesma forma, e mais à frente, por vezes iremos nos referir ao filme *Volta Redonda - Memorial da Greve* apenas como *Volta Redonda*.



do filme. Mas, observado por outro viés, também se revela inadequado porque, desta vez, a meada não foi refeita– ela foi, no máximo, parcialmente restituída. Avancemos, pois, no cotejamento da obra.

Segundo Lins, a socióloga Aspásia Camargo, à época secretária de Cultura do governo Moreira Franco (Rio de Janeiro, 1987-1991), teria sugerido ao cineasta a gênese do documentário, cuja premissa pode ser assim resumida: no ano comemorativo do centenário da abolição (1988), o filme deveria apresentar um painel da vida dos negros após um século de libertação. Com produção inicial da Fundação de Artes do Estado do Rio de Janeiro (Funarj), o projeto excedeu o orçamento previsto, exigindo mais dois anos de captação de recursos e finalização. Vendido para canais públicos estrangeiros, o filme teve sua duração prolongada para 1h55m, em atendimento aos financiadores externos. Além disso, em decorrência da ampliação do público-alvo (platéias internacionais), Coutinho precisou encaixar narrações didáticas, de modo que a temática do filme pudesse ser compreendida em outros países (LINS, 2004, p. 76).

Dispendioso e exaustivo, o filme carrega o epíteto de *obra maldita* na trajetória do cineasta, além de ter sido visto por poucos espectadores. Os muitos problemas com o documentário e a sua abrangência temática de difícil delimitação provocaram incômodos no próprio diretor, mal-estar sempre partilhado nas ocasiões em que ele se manifestara sobre a obra⁷.

Como Coutinho admite, o excesso de tomadas, produzidas sem muito rigor ou controle, legou à sua equipe um material bruto imenso e pouco uniforme (MATTOS, 2003), que resultou no seguinte desafio: como conferir unidade à heterogeneidade de fontes e de situações apreendidas em contextos

⁷ “[...] Filmei várias entrevistas, várias coisas, e não sabia qual o eixo que ia dar ao filme porque era um assunto muito genérico para mim e não gosto de fazer coisas sobre assuntos genéricos. Não gosto de fazer um filme sobre a luta de classes, sobre determinismo econômico, essas ideias gerais, não sei fazer. Gosto de trabalhar no micro, odeio trabalhar no macro. Nesse caso era o macro, isso me incomodou no filme inteiro até hoje” (MACEDO, 1998, p. 174).



diversos? Igualmente hercúlea foi a tarefa de lidar com a impossibilidade de estabelecer qualquer demarcação geográfica rigorosa para as filmagens – dada a grandiosidade do tema, seria impossível para o cineasta trabalhar com “prisões espaciais”, preceito que tanto lhe agrada (RODRIGUES, 2012). O máximo que Coutinho conseguiu, talvez em decorrência da limitação orçamentária, foi “restringir” suas locações para o estado do Rio de Janeiro.

Tamanha abrangência, temática e geográfica, tem como conseqüência a prática de generalizações – em *O Fio da Memória*, mais do que em qualquer outro longa de Coutinho, os relatos pessoais (a experiência do vivido ou as trajetórias singulares) são intercambiados com informações gerais sobre os negros no Brasil. Em outros termos, o vigor dos depoimentos individuais se dilui frente às tomadas esvaziadas pelo excesso de generalizações e de descrições; por outro lado, alguns planos, não raro, parecem simplesmente ilustrar a narração e vice-versa, promovendo redundâncias.

No entanto, para além dos entraves evidentes em sua execução, considero pertinente enumerar os méritos do documentário. Apesar da colagem de imagens heterogênea e com forças díspares, o filme nos apresenta as cicatrizes remanescentes da escravidão e a opressão que ainda paira sobre os negros, exemplificada pelo racismo velado ou explícito, sem deixar de enaltecer suas formas de resistência ao cativo e ao preconceito, seja por meio da arte (samba, partido-alto, gastronomia, escultura e arquitetura) ou da prática religiosa – umbanda e candomblé. Menos pelo viés militante (o movimento negro, por exemplo, quase não está presente na obra) e mais pelas situações apreendidas pela equipe ou pelos depoimentos colhidos nas entrevistas.

Repetindo a parceria firmada em *Cabra Mercado*, Ferreira Gullar desponta como um dos narradores do projeto. Desta vez, porém, adota uma postura descritiva diante das tomadas, como atestam suas explicações



pormenorizadas dos cultos afro-brasileiros, não raro um pouco enfadonhas⁸. O ator Milton Gonçalves responde pelas demais locuções do filme. Na verdade, coube ao veterano ator dar vida e voz às reminiscências de Gabriel Joaquim dos Santos, personagem cuja trajetória singular e memória prodigiosa constituem o *filho* a conectar a multiplicidade de temas e situações abordados pelo filme.

Negro de origem humilde, semianalfabeto, descendente de escravos nascido dois anos após a abolição e operário das salinas cariocas por quase cinco décadas, Gabriel foi uma espécie de arauto da memória, registrando em diários, que nos surpreendem pela simplicidade e candura da escrita, fatos de sua existência, episódios de sua comunidade e da história brasileira, sem rígida distinção ou hierarquização, seja ela cronológica ou por relevância temática. Na apreciação de suas páginas, a coerência ou não das informações, bem como suas possíveis contradições, não são relevantes. Mais notável é o esforço de lembrar e de anotar para impedir a ação deletéria do esquecimento (não aquele que nos auxilia a esculpir a memória via ação da seletividade e do recalque necessário, mas sim o que nos condena ao silêncio e ao anonimato). No filme, a interpretação de Gonçalves ora reproduz os relatos do diário, ora dramatiza trechos de uma entrevista concedida por Gabriel nos anos de 1970 (o ex-operário falecera em 1985, aos 92 anos)⁹, respeitando sua entonação peculiar. Reavivada pelo talento do ator, a memória de Gabriel, em sua dimensão individual e social (o coletivo está presente nos seus relatos), nos

⁸ Em *Cabra Marcado*, coube ao poeta Ferreira Gullar exercer a função de narrador anônimo do filme (aquele cuja presença física não é evidente). Todavia, é preciso salientar que a figura de Gullar, nessa obra, não se confunde com a do narrador tradicional (de voz onisciente e didática, cuja postura investe em leituras unívocas). Ao contrário, sua entonação se distancia desta abordagem restritiva. Além disso, é importante destacar que Gullar não é uma “voz” estranha aos acontecimentos abordados no documentário, uma vez que fora colega de Coutinho no CPC. Portanto, ele dispunha de familiaridade sobre a experiência das Ligas e o projeto interrompido pela intervenção militar (RODRIGUES, 2012).

⁹ Gabriel residiu a vida inteira em São Pedro da Aldeia, município vizinho de Cabo Frio e que dista cerca de 200 km da capital carioca.



prestigia com informações pitorescas de sua vida, de sua cidade e mesmo do País.

Como enfatiza Yago Paschoa (2019), são duas narrações distintas e é preciso ressaltar tal diferença: Gullar, intelectual branco, oferece ao espectador informações gerais sobre a temática central do filme; é um observador externo aos fatos e sua fala, por vezes, investe em sínteses ou promove conclusões¹⁰. Já Gonçalves, homem negro como Gabriel, apresenta uma narração implicada - não apenas pela afinidade étnico-racial entre ambos¹¹, mas também porque os registros de Gabriel se distanciam da prosódia tradicional do relato formal, reproduzindo aspectos da oralidade, além de se posicionar como testemunha dos eventos recapitulados.

Mas a exemplaridade de Gabriel não se restringe aos diários, fragmentados e sem rígida hierarquização como o são nossas memórias. Em seu gesto quixotesco para driblar o esquecimento, ele inventou um suporte mais duradouro para abrigar suas reminiscências. Construída com sobras de lixo, cacos de telha, de cerâmica e de vidro, compondo um amálgama dos estilhaços desprezados no cotidiano, a delicada *Casa da Flor* é um monumento da chamada “arquitetura espontânea” (elaborada por leigos). Como aponta Jaime Rodrigues, ela constitui um templo consagrado à memória; em suas

¹⁰ Lembremo-nos de que a produção de sínteses em um documentário implica uma articulação de sentidos fechada e que reduz o trabalho ou o engajamento do espectador. Um expediente limitador, pois, do diálogo que deveria se estabelecer entre a obra e o público receptor.

¹¹ Para a sensibilidade contemporânea, marcada pelo avanço das pautas identitárias em tempos de ascensão da extrema direita no Ocidente (HAIDER, 2018), talvez seja inaceitável o fato de termos um cineasta branco à frente de um filme sobre a vida dos negros brasileiros decorrido um século de abolição da escravidão. Em 1988, data em que Coutinho fora convidado para o projeto, talvez essa não fosse uma questão candente. Mas, atualmente, ela encontra legitimidade. Em adição, não sabemos se o documentário contou com a colaboração de intelectuais e de figuras públicas negras, fato que poderia mitigar tal crítica. Por outro lado, e ainda que pareça uma escolha óbvia em virtude da afinidade étnico-racial, penso que o recrutamento de Gonçalves para interpretar os relatos de Gabriel dos Santos contribui para minimizar a autoridade do olhar branco neste processo. Retomarei essa crítica mais à frente, a partir do posicionamento de Guimarães (2020), não para validá-la, mas para melhor situá-la historicamente e, assim, tentar impedir que o filme seja julgado unicamente a partir das demandas do presente.



paredes e na matéria-prima singular empregada em sua feitura se encontram inscrições e vestígios da existência de Gabriel, bem como daqueles com os quais o operário convivera (1999, p. 180).

Como uma espécie de *bricoleur*¹², Gabriel recolheu no lixo ou recebera de pessoas próximas artefatos diversos condenados à destruição e ao descarte, reinventando de forma criativa os significados de tais objetos. Um trabalho iniciado em 1912, após um sonho com ares de vidência, e refeito dia após dia. Como sugere Rodrigues, a *Casa da Flor* também era seu santuário (ali inexistia cozinha ou banheiro); nela, Gabriel apenas dormia e sonhava o que iria materializar nas manhãs seguintes; nela, ergueu seu altar e inscreveu suas lembranças em cacos e pedras (1999, p. 180). Um espaço consagrado à recordação. Sem fins utilitários, e construída com sobras diversas, ela foi feita apenas para “zelar” e “abrigar”.

Contudo, de que forma este personagem humilde se converte em elemento central do documentário – o sujeito cuja exemplaridade confere alguma unidade e vigor poético a um filme de difícil encadeamento? Para o cineasta, o caráter fragmentário das lembranças de Gabriel, bem como o seu esforço para construir algo novo a partir de fragmentos heterogêneos (o gesto *bricoleur*), pareciam corresponder à memória social dos negros no Brasil, destruída pelo desterro e pela escravidão. Para restituí-la, ainda que parcialmente, os africanos, esta categoria genérica que abriga sobre o mesmo rótulo diferentes etnias, tiveram de se valer do sincretismo, prática que, em certo sentido, emula a bricolagem (produz uma síntese nova a partir da fusão de elementos próximos e/ou díspares). No filme, a pujança do sincretismo é

¹² O conceito de *bricoleur* (aquele que elabora uma síntese nova a partir de fragmentos de outros objetos, no qual se podem perceber as partes ou pedaços dos artefatos anteriores) é pormenorizado por Lévi- Strauss no livro *O pensamento selvagem* (2005). Em entrevista, Coutinho confessa que a leitura do livro do antropólogo lhe influenciou na avaliação do trabalho de Gabriel como provável fio para concatenar os planos aparentemente impossíveis de *O Fio da Memória* (MACEDO, 1998).



ilustrada por manifestações religiosas como a umbanda e o candomblé, exemplares da resistência (e da *plasticidade*) dos negros, além de se constituir em forte traço identitário desta comunidade¹³.

Portanto, se Gabriel é o grande narrador de *O Fio da Memória* é porque sua arte/bricolagem (a *Casa da Flor* e, de certo modo, os seus diários) metaforiza igualmente a memória dos negros, revelada no filme como uma criativa síntese de fragmentos, e o esforço de Coutinho em conferir unidade onde parece triunfar a heterogeneidade (RODRIGUES, 2012). Neste sentido, talvez o próprio cineasta possa ser visto como uma espécie de *bricoleur*, recombinação de imagens e discursos diversos no processo de montagem, e estabelecendo uma tessitura em que cada sequência se redimensiona ao tangenciar outros registros. Assim, e apesar do didatismo de muitas tomadas, *O Fio da Memória* nos apresenta, pela via da história oral, do imaginário e da observação do cotidiano, um curioso caleidoscópio da vida do negro carioca em fins dos anos de 1980. E, como em outros filmes de Coutinho, encontramos aqui uma trama de versões, de visões de mundo e histórias de vida não raro marcadas por camadas de ambiguidade¹⁴.

Citemos alguns exemplos. Filmada em pequeno banco à frente de casa, Erci da Cruz e Souza, que fora casada com um neto do poeta Cruz e Sousa, nos

¹³ Sobre a memória social dos negros, faço uma observação: ela foi aviltada pelo degredo e a escravidão, mas também foi comprometida pela destruição dos arquivos oficiais do cativo (tais documentos consistiam em importantes registros do período colonial). Sobre o episódio, cabem algumas informações: ante a investida da classe agrária que pleiteava uma pesada indenização num momento ainda confuso para a emergente República (a nova Constituição sequer havia sido aprovada), Rui Barbosa tomou a decisão de eliminar os comprovantes fiscais existentes no Ministério da Fazenda que poderiam ser utilizados contra o governo (SLENES, 1985). Porém, no que se refere à extensão e efeitos desse evento, creio que nos falta um estudo mais conclusivo, uma vez que a decisão de Rui Barbosa ainda fomenta polêmicas interpretativas.

¹⁴ Em estudo sobre a natureza da personagem no cinema de Eduardo Coutinho (como marcam presença na tomada, revelando um viés notadamente performático), Bezerra (2014) indica que, já a partir de *Cabra Marcado*, a obra do diretor passa a privilegiar os *personagens contraditórios*, ambíguos, sem rígida identidade social e sem perfil bem demarcado (*nem vítimas e nem heróis*).



encanta com o relato de sua trajetória (35m05s)¹⁵. Viúva aos 30 anos, criou os filhos como baiana de tabuleiro – ao seu lado, ostenta uma foto antiga na qual aparece em trajes típicos. “Eu vendia tudo que uma baiana tem, começando por mim mesma”, relembra com simpatia. Pouco depois e estimulada pelo diretor, exhibe com orgulho a voz de contralto, talento que tanto lhe auxiliara na venda dos quitutes, como em pequenas apresentações. Convertida à Assembleia de Deus, mas reafirmando a contradição evidente em muitos personagens, Erci entoa com vigor um canto de candomblé (memória de outras épocas) e, com igual desenvoltura, um hino evangélico.

Em outra sequência, nos surpreendemos com as tomadas de um culto católico organizado por agentes da pastoral, em homenagem a Zumbi, e que congrega a liturgia do catolicismo com elementos das religiões afro-brasileiras (39m49s). A cerimônia é conduzida por um frade que, além de repetir a gesticulação típica do candomblé, em coreografia acompanhada pelos fiéis, entoa cânticos religiosos puxados por atabaques e em honra à memória do herói negro. Para além do fato inesperado (estamos familiarizados com o sincretismo nos terreiros, mas não no pátio das igrejas), a cena possui grande força na comparação com os demais cultos exibidos no filme, porque a narração aqui é mínima e sem didatismos.

Em sequência posterior, somos apresentados à família fundadora do bloco “Cacique de Ramos”, um dos mais tradicionais do carnaval carioca (44m25s). Vislumbramos aqui outra ambiguidade: ao mesmo tempo em que a matriarca discorre sobre o vínculo da família com a umbanda (de origem indígena, o nome dos filhos derivam da religião), somos informados da celebração dos 15 anos de sua neta, com direito “às bênçãos da Igreja” (e, não, do terreiro). Os exemplos mencionados, em certa medida, nos aproximam de outro título de Coutinho, *Santo Forte*, documentário no qual testemunhamos

¹⁵ Sempre que me referir à minutagem/cronometragem dos filmes neste trabalho usarei a seguinte nomenclatura: *h* para horas, *m* para minutos e *s* para segundos. Exemplo 1h10m15s.



esse livre-trânsito entre os credos (nele, os personagens abordados, com regularidade, reiteram uma experiência cotidiana que entrelaça diferentes práticas religiosas). Nessa obra, tal qual observamos na fala da matriarca do Cacique de Ramos, os laços com a umbanda são reforçados, mas o catolicismo desponta como religião socialmente valorada.

Igualmente curioso é o encontro entre o diretor e Aniceto Menezes (1h01m08s), fundador da agremiação carnavalesca Império Serrano e um dos mestres do partido-alto – vertente do samba caracterizada pela habilidade dos seus adeptos em compor versos rimados, que adotam o improviso como preceito criativo. À época, o sambista se encontrava internado, cego e com diabetes. Mas, apesar da enfermidade, aparece disposto e com a memória afiada. De início, ele se impressiona com as informações de Coutinho sobre sua trajetória. Mas logo inverte o jogo e se torna o condutor da conversa. Sem perder o humor e sem demonstrar constrangimento, dirige algumas perguntas ao cineasta: “O senhor sabe qual seja a pedra mais doce?”, seguida de “E qual a defesa do banguela, o senhor sabe?”. Ao ouvir respostas negativas do diretor, diante de rimas que um coro de partido-alto completaria facilmente¹⁶, Aniceto diz que seu interlocutor é “inocente demais”. Mais adiante, e talvez decepcionado pela inaptidão do cineasta com o partido-alto, rechaça as investidas de Coutinho: “Meu Deus, as perguntas que o senhor me faz... me desculpe, mas é um tanto quanto demasiado”.

Sobre a dificuldade vivenciada pelo diretor para estabelecer contato com o sambista cabem algumas apreciações. Para além dos problemas de saúde de Aniceto, que diminuem as chances de entendimento, devemos destacar a inabilidade de Coutinho para adentrar na oralidade do entrevistado e se adaptar à sua coloquialidade (tanto para entendê-lo quanto para facultar o entendimento de Aniceto). Lembremos que o partido-alto, a exemplo de

¹⁶ As respectivas respostas são “rapadura” e “dentadura”.



outras tradições artísticas como a versificação dos violeiros nordestinos, é calcado no vigor da oralidade com sua forte dependência de artifícios mnemônicos que possibilitem as rimas improvisadas (ZUMTHOR, 1998). É este, portanto, o universo cultural de Aniceto, bem diferente daquele regido pela escrita (*letrado*) ao qual pertence o cineasta. No entanto, se destaquei a sequência não foi para enfatizar os ruídos de comunicação, mas para externalizar o hiato que aparta a ambos, propiciando certa subversão das forças em jogo durante a entrevista. Ao realizar tal inversão, Aniceto antecipa uma conduta que se intensificaria em *O Fim e o Princípio* (2005), obra de Coutinho na qual é ainda mais evidente o embate entre as duas tradições – oralidade e escrita – e o desconforto comunicativo vivenciado pelo diretor.

Alguns estudiosos da obra de Coutinho, como Bezerra (2014) e Lins (2004), avaliam *O Fio da Memória* com reduzido entusiasmo: ele seria uma espécie de “recuo artístico” na trajetória do cineasta – um trabalho que abandonara as premissas desenvolvidas em *Cabra Marcado e Santa Marta: Duas semanas no Morro* (1987). Dialogando com outras referências, César Guimarães é mais incisivo na crítica. Aponta que a obra “é o resultado de um corte e de um apagamento”, para concluir que, “em sua estrutura aberta, mas que também não cessa de buscar fechamentos explicativos”, talvez o filme seja “o resultado do avanço contínuo das estratégias de destruição e invisibilização dos povos negros” (2020, p. 156).

Em seu artigo, Guimarães sugere que o filme reprisa a tese da “eterna história do escravo” (privilegiaria uma apreciação do passado que não vislumbra as organizações e demandas do presente da população negra), refutada por Beatriz Nascimento em *Ôrí* (1988), documentário de Raquel Gerber em parceria com a historiadora. A observação é perspicaz, embora careça de relativização: feito a partir de solicitação oficial, o filme de Coutinho, ainda que não seja um trabalho institucional, tinha como efeméride o centenário da abolição. Neste contexto, a cobrança por um enfoque que



privilegio presente/futuro é justificável, embora também seja compreensível o esforço de revisão do passado. Produzido entre 1977 e 1988, a partir de outras motivações, *Ôrí*, em sua tessitura ensaística, é um caleidoscópio que mescla as ideias de Beatriz a diferentes aspectos das vidas negras no Brasil - das mobilizações políticas à solidariedade comunitária expressa nos bailes black, nas escolas de samba e nos terreiros. Mas sempre apontando para os arranjos e demandas do seu tempo. Num exercício comparativo, creio ser possível afirmar que o engessamento narrativo de *O Fio da Memória* estaria em desvantagem ante a *opacidade* de *Ôrí*, obra mais próxima da sensibilidade contemporânea. Mas a comparação, a meu ver, também não pode ser absolutizada. Em outros termos, uma ampla recusa do filme de Coutinho a partir dos embates e tensionamentos teóricos do presente não me parece pertinente, além de dificultar a nossa percepção das virtudes do filme. Por outro lado, não podemos nos esquecer de que os dois títulos contrastados são articulados a partir de proposições distintas; ou seja, à sua maneira, tentam responder à diferentes demandas.

De qualquer forma, e prosseguindo no terreno da crítica, gostaria de acrescentar outras observações sobre o documentário: nele, a reflexividade, recurso praticado de forma competente em *Cabra Marcado* e nas produções *pós-Santo Forte*, quase não se manifesta. Em outros termos, o processo não é explicitado, diferente do que estamos acostumados a acompanhar na trajetória do diretor. Raríssimas vezes, pois, o receptor é convocado a esquadrihar o gesto criativo. Na verdade, nas poucas tomadas em que o espelho ilusionista é estilhaçado, o artífice da proeza não é o cineasta, mas os sujeitos abordados (a exemplo de Aniceto). Em adição, diria que *O Fio da Memória* me parece ser um dos raros títulos do cineasta onde a imagem não desponta como instrumento de agenciamento da fala (de convocação mnemônica) e tampouco é “devolvida” aos personagens entrevistados. Algo que ocorre em *Cabra Marcado*, em *Santo Forte*, em *O fim e o Princípio*; e *Boca*



de Lixo, dentre outros filmes.

Todavia, creio também ser necessário também não perder de vista suas virtudes. A partir das sequências mencionadas, parece-me evidente que *O Fio da Memória*, em certa medida, dialoga e antecipa desafios que seriam vislumbrados em trabalhos futuros do diretor. Por outro lado, e considerando o viés temático, a virtude maior do documentário é desvelar o esforço de uma gigantesca comunidade para reinventar/reconstruir sua identidade dilacerada pelo desterro, ao plasmar novas tradições a partir de um processo sincrético iniciado ainda no cativeiro – e que se configura tanto em âmbito individual quanto coletivo. Como sugere Jaime Rodrigues, ser negro, praticante de candomblé, membro de escola de samba e trabalhador informal não são apenas heranças culturais africanas, mas tradições forjadas no cotidiano vivido no Brasil (1999, p. 182); ao que eu complementaria: para o imenso contingente oriundo do cativeiro, foram igualmente formas de resistências e de afirmação identitária.

Por fim, uma última ressalva. Em virtude de sua predileção pelos registros no *presente*, no contexto do encontro/entrevista, seguida da recusa do uso de planos de cobertura e de tomadas meramente ilustrativas, características que se acentuam a partir de *Santo Forte* (LINS, 2004), são quase inexistentes as abordagens, por parte da academia, que privilegiem a recorrência e o uso dos arquivos na obra do diretor. Mesmo se considerarmos títulos como *Cabra Marcado, Peões e Um Dia na Vida* (2010), que nos sugerem um emprego criativo e promissor. Embora o documentário revisitado neste segmento recorra pouco aos arquivos imagéticos e, quando o faz, tal expediente é utilizado sem grande efeitos políticos ou estéticos, podemos destacar uma exceção. Refiro-me ao uso das fotos de uma reportagem na qual moradores de uma favela são presos pela polícia com instrumentos que nos remetem aos mecanismos de tortura da escravidão (1h29m58s). Tais imagens estabelecem um diálogo com um imenso *fora de campo* que se atualiza no



presente, na contabilidade dos jovens negros mortos em ações policiais e/ou vítimas de violência. Mas se o uso dos arquivos imagéticos não é criativo, cabe destacar a sensibilidade de Coutinho em *O Fio da Memória* para valorizar outro tipo de arquivo: as fitas com as entrevistas e os diários de Gabriel dos Santos. Um procedimento que atesta o *feeling* do diretor com as inovações ocorridas na própria ciência histórica ao longo do século XX, no que se refere à diversificação e valorização de novas fontes, sobretudo as não oficiais e/ou produzidas pelas vidas ordinárias (BURKE, 1992; GOFF, 1990; GOFF e NORA, 1995a; GOFF e NORA, 1995b).

VOLTA REDONDA - MEMORIAL DA GREVE (1989)

Codirigido por Eduardo Coutinho e Sérgio Goldenberg, o média-metragem *Volta Redonda* foi finalizado em 1989. A obra faz parte de uma série de títulos realizados em vídeo, entre 1988 e 1998, de circulação restrita e que não tiveram lançamentos em mídias digitais. São filmes viabilizados a partir da parceria entre o cineasta e algumas ONGs, num contexto em que outras alternativas de produção eram inviáveis. Como ressaltam Mesquita e Oliveira (2020), a redução das políticas públicas para o setor, cujo ápice foi o estrangulamento da *Embrafilme*, interferiu na trajetória de muitos documentaristas, levando-os a se abrigar em organizações com as quais mantinham contato prévio. Eduardo Coutinho, por exemplo, buscou refúgio no Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP)¹⁷, e no Instituto Superior de Estudos da Religião (ISER), núcleo ligado a segmentos progressistas da Igreja Católica do Rio de Janeiro, com atuação no campo audiovisual.

¹⁷ O CECIP foi fundado em 1986 com a premissa de valorizar o papel educativo das imagens e de produzir vídeos sobre a vida na periferia do Rio de Janeiro e/ou em apoio a movimentos populares (MESQUITA e OLIVEIRA, 2020).



O amparo institucional, evidentemente, tem claro impacto no resultado das obras. Um título como o média-metragem *O Jogo da Dívida*, com sua narrativa prolixa e que visa esquadrihar a complexidade da dívida externa brasileira, é uma peça incomum na cinematografia de Coutinho, pouco afeita aos modelos expositivos. Realizado por solicitação do ISER, a partir de sugestão do bispo Dom Valdir Calheiros, da Diocese de Barra do Piraí e Volta Redonda, *Volta Redonda*, por sua vez, foi produzido com o objetivo de apresentar um balanço da greve dos operários da Companhia Siderúrgica Nacional (CSN) ocorrida em 1988. Ainda que de forma menos ostensiva, a obra incorre no mesmo deslize de *O Jogo da dívida*, o didatismo da abordagem, além de priorizar no enfoque o ponto de vista da Igreja e do Sindicato, delimitação que seria questionada pelo próprio diretor em algumas entrevistas¹⁸. Tais diretrizes inserem o trabalho em uma posição menos elogiosa quando contrastado à filmografia mais conhecida de Coutinho.

Todavia, e apesar da interdição imposta pelos financiadores (a impossibilidade de registrar as ambiguidades da greve e as contradições entre as partes envolvidas), creio ser possível redimensionar a obra e nela identificar um *parentesco* importante na tradição do documentário brasileiro e em relação à produção futura do cineasta. Reitero aqui a posição de Mesquita e Oliveira (2020), ao destacarem que a aliança entre diretores e ONGs solicita também uma leitura voltada aos processos históricos e às condições de produção que deram origem aos filmes. Assim, nos dizem eles, para mensurar

¹⁸ Cito dois exemplos: “No *Volta Redonda* fui refém da Arquidiocese local, que financiava o projeto, e do Sindicato que o apoiava. Filmei apenas seis meses depois da greve de 1988, ainda no calor dos desdobramentos. Tive de me bater com a militância para não fazer um documentário com um final triunfalista” (COUTINHO apud RAMALHO & CARVALHO, 2017, p. 41). E, a partir de Lins (2004, p. 83): “O triunfalismo é o pecado mortal, porque promete uma coisa que a realidade não vai dar. Você tem que conhecer o mundo, não adianta forjar um mundo. É a incapacidade de olhar o real e negociar com o real, a incapacidade de ver o outro, de aceitar o outro no que ele tem de ambíguo, o que limita o alcance do filme. Se fosse um filme de reflexão, e eu pudesse mostrar as contradições no seio do sindicato, seria um filme muito mais interessante e muito mais útil”.



os modos pelos quais as imagens incidem sobre as lutas é preciso ponderar as formas pelas quais as lutas (e o contexto específico) incidem sobre as imagens.

Portanto, esta experiência precisa ser avaliada a partir das adversidades enfrentadas pelos diretores brasileiros naquele momento (a impossibilidade de apoio estatal), bem como pela existência ainda enfática de movimentos atuantes em defesa da redemocratização do País (a Constituição de 1988, lembremos, havia sido promulgada recentemente). Tal colaboração, destacam Mesquita e Oliveira (2020), fomentou novos arranjos criativos e mesmo outras formas de circulação/distribuição dos filmes. Nesse sentido, embora as produções finalizadas não constituam filmes autorais, marcados por uma maior autonomia narrativa, não é possível relegá-las à margem, sob a etiqueta de “vídeo institucional”.

Expostas tais observações, detenhamo-nos agora no média-metragem. Em sua estrutura expositiva, *Volta Redonda* parece ser disposto em blocos com evidente linearidade entre eles. De início, somos apresentados ao contexto de fundação da CSN, ainda durante a “Era Vargas”, e ao fato de que a vida da cidade, em termos econômicos, mas também em seus arranjos sociais, parece ser organizada em torno da siderúrgica (símbolo da industrialização nacional, a empresa é motivo de orgulho local). Tomadas registradas no presente – praças e monumentos evocativos da pujança industrial da cidade – junto com material de arquivo auxiliam na contextualização. A sequência de um casamento desponta próxima dos 4min, sem vínculo imediato com o segmento anterior. Ela retornará perto do final, quando somos informados que o noivo e parte dos convidados são funcionários da CSN (uma indicação de que a sociabilidade no município, bem como as relações afetivas, são perpassadas pela onipresença da empresa).

O bloco seguinte nos apresenta registros de uma celebração em homenagem aos 25 anos de bispado de Dom Valdir Calheiros, ocorrida em 1º de maio de 1989 - em seu discurso, o líder religioso ressalta que a preferência



de Deus é “pelos perseguidos, por aqueles que são roubados na força do seu trabalho, pelos que são vítima da opressão”. Enquanto ele prega, observamos uma faixa com os dizeres “Calar Dom Valdir é abafar o grito do povo sofrido”. Figura central da narrativa, Dom Valdir ilustra a presença, ainda forte à época, de uma Igreja progressista e defensora dos trabalhadores em um contexto de luta de classes.

A próxima sequência destaca o gradual fortalecimento do sindicato e as primeiras greves ocorridas nos anos de 1980. Em seguida, somos introduzidos ao contexto de deflagração da greve iniciada em 7 de novembro de 1988, episódio que será o epicentro do documentário e cuja pauta incluía três reivindicações principais: jornada diária de seis horas, anistia aos demitidos nas paralisações anteriores e a recuperação das perdas salariais. A narrativa da greve “aparentemente vitoriosa”, apesar dos enfrentamentos e da violência oficial (conduzida por agentes do Exército e da PM), é articulada via entrelaçamento de imagens de arquivo amadoras com entrevistas feitas pela equipe de Coutinho com alguns dos participantes e/ou entusiastas da mobilização (lideranças sindicais e metalúrgicos, além de Dom Valdir)¹⁹.

Ao se concentrar no episódio, penso que *Volta Redonda* se conecta à história do documentário brasileiro, vinculando-se à tradição dos filmes sobre as grandes greves trabalhistas ocorridas com a redemocratização do País, dos quais são exemplos *ABC da Greve* (1990), de Leon Hirszman; *Linha de Montagem* (1982), de Renato Tapajós; e *Greve!* (1979), de João Batista de Andrade, tríade que aborda as paralisações no ABC paulista em fins de 1970. Ao ouvir as lideranças sindicais e da Igreja, e também os metalúrgicos que participaram da paralisação, o documentário de Coutinho favorece uma

¹⁹ No filme, não temos o posicionamento patronal, exceto menções a partir dos arquivos empregados por Coutinho. Também não foram feitas imagens no interior da fábrica - uma cartela, no início do documentário, informa que elas não foram autorizadas. Assim, o que vemos e ouvimos sobre os confrontos entre sindicalistas e as forças de repressão nos chegamos através dos arquivos e entrevistas editados.



narrativa positiva e de unidade – não apenas da categoria, mas da cidade em si – em torno das reivindicações dos grevistas. Uma escolha que nos remete ao olhar engajado e cúmplice de *Linha de Montagem*, onde o espaço para discordâncias também parece inexistir (RODRIGUES, 2011).

Todavia, com o avanço da abordagem, creio que o filme consegue minimizar o tom triunfalista – e aqui se aproxima do curta de Batista, cuja narrativa é mais ambígua, sem adesão direta ao sindicato e aos trabalhadores. Somos informados, por exemplo, de que três operários morreram durante a greve e que o monumento erigido em homenagem ao trio fora implodido em um atentado ocorrido dez horas após a sua inauguração, em 1º de maio de 1989²⁰. Pouco depois, em nova sequência, ouvimos que Juarez Antunes, um dos líderes da paralisação e que se convertera em figura política promissora (acabara de se eleger prefeito do município em 1988, por exemplo), morreu em fevereiro do ano seguinte, em um acidente de carro não esclarecido pela polícia.

O arco de eventos negativos culmina com dois episódios ou relatos que, a meu ver, estabelecem uma ponte entre o média-metragem e *Peões* (2004), futuro filme de Coutinho sobre os operários que participaram das greves no ABC paulista. Nesse título, como destaquei em trabalho anterior (RODRIGUES, 2011), é evidente certa aura de melancolia decorrente de um contexto de reconfiguração das relações de trabalho (a automação nas fábricas restringiu a presença dos metalúrgicos), de realinhamento político e de esvaziamento da categoria. Em outros termos, o presente não materializara os sonhos da juventude. Penso, pois, que, em *Volta Redonda*, podemos avistar um prenúncio do desencantamento que despontaria com ênfase em *Peões*.

Vejamos: aos 34 min, a narração relata a constante ameaça de privatização da CSN em virtude de um quadro de endividamento progressivo

²⁰ Em agosto do mesmo ano, o memorial foi reinaugurado, preservando as marcas da explosão como um artifício para fomentar a memória pública em torno do episódio.



e do descaso do governo com algumas estatais; fato este que ocorreria em 1993, durante a presidência de Itamar Franco (1992-1995), e que resultaria em demissões (*downsizing*, no jargão neoliberal), na perda de força política da categoria e no arrefecimento do seu prestígio no município, obrigando a cidade-operária a reorganizar sua economia²¹. Eis o diagnóstico: privatização, no caso da CSN, e automação crescente, se ponderarmos as montadoras do ABC paulista em igual período. A este quadro podemos acrescentar a contínua redução do contingente de trabalhadores, o enfraquecimento sindical e as perdas salariais crescentes, culminando em um contexto que, no início do milênio, se materializaria na melancolia evidente em *Peões* (RODRIGUES, 2011).

Em estudo com o qual partilho afinidades, Mariana Souto (2020) avança na análise da “derrocada” do operariado e das modificações que pressionam o mundo do trabalho na contemporaneidade, com ênfase no contexto neoliberal que impulsiona o empreendedorismo, amplia a precarização e converte a chamada *uberização* em regra geral em vez de exceção. Em sua análise, porém, Souto não cita *Volta Redonda*. Mas o média de Coutinho, a meu ver, representa uma conexão evidente na passagem entre uma conjuntura de fortalecimento e de redescoberta do movimento sindical para outra de fragilização da categoria operária e perda de mobilização política.

Mas a ponte entre as duas obras de Coutinho também parece se firmar nas falas dos últimos operários abordados pelo diretor nestes filmes (ou inseridos ao final de cada documentário). Identificado como um “guerreiro” pelos colegas metalúrgicos em *Peões* e soldador com larga experiência, Geraldo mantém a si e à família com ocupações temporárias e cada vez mais escassas – a idade, segundo ele, tem comprometido as contratações efetivas (1h19m). Pai de dois filhos, ele é enfático ao declarar que não gostaria que a

²¹ - O episódio é abordado com detalhes nos trabalhos de Pereira (2007) e de Ramalho (2010), com enfoques distintos, mas complementares a meu ver.



dupla, no futuro, se convertesse em novos operários do ABC (1h19m). “Eu espero que os meus filhos não passem o que eu passei não... [pausa] é duro, é duro...” Exaurido por tantas batalhas, o soldador veterano demonstra abatimento na tomada.

Já Antonio Souza aparece em dois momentos de *Volta Redonda*: desponta aos 16m34s, como um dos operários que denunciam a violência da abordagem policial no contexto da greve de 1988; e retorna aos 37m01s, em locação aberta, provavelmente ladeado por sua esposa e filhos. “Já pensei em muitas coisas para o meu filho, esse mais velho. Já pensei nele ser metalúrgico né. *Mas hoje em dia eu não penso não.* A gente tá inseguro até no próprio lugar né... Já houve um tempo em que a gente se considerava, vamos dizer assim, trabalhava na CSN, se considerava estabilizado. Podia então pensar na criança entrar numa escola aqui na região e se profissionalizar, essas coisas assim. Agora de uns tempos pra cá...” [Antonio balança rapidamente a cabeça, como se dissesse “não”, *grifos meus*].

Ao cotejar as duas falas e as inserções dos operários ao fim de cada obra, a afinidade se torna evidente: são depoimentos que expressam insatisfação, que sugerem dúvidas e explicitam precariedades. Proferido 15 anos antes, em um período pouco anterior à privatização da CSN, o relato de Antonio antecipa um tema que marcaria fortemente *Peões*: o ocaso e a insegurança profissional da categoria (em outros termos, ser metalúrgico não é mais motivo de orgulho).

Portanto, embora Coutinho não tenha feito o filme que almejava, penso que *Volta Redonda* não pode ser lido unicamente como “obra de encomenda”. No documentário, quando a ênfase da narração se desloca para os operários mortos, para a sina de Juarez Antunes e para o saldo real da greve (com os iminentes riscos de privatização), culminando com o relato incerto de Antonio Souza, ele se aproxima desse lugar mais equilibrado ambicionado pelo diretor. Enfim, sem adesão única ao *triumfalismo*.



BOCA DE LIXO (1992)

Ao escrutinar a lista de *b-sides* do cineasta, para voltarmos à analogia com o mercado musical, penso que *Boca de Lixo*, juntamente com *Santa Marta: Duas semanas no Morro*, são suas produções mais instigantes. Talvez por isso sejam menos desconhecidas, embora não tenham a fortuna crítica de obras como *Cabra Marcado*, *Edifício Master* (2002) e *Jogo de Cena* (2007), dentre outros títulos. Mas, se tivesse que fazer uma escolha, arriscaria dizer que esse média-metragem é seu tesouro oculto. Em *Boca de Lixo* nos deparamos com um diretor em pleno domínio do ofício e entregue a um exercício criativo mais livre - sem a tutela ou vigilância institucional de *Volta Redonda*, por exemplo. Não à toa, o documentário prefigura muitas das proezas que valorizaríamos em filmes posteriores de Coutinho: certo embate na tomada e o risco decorrente dos encontros inesperados (*O Fim e o Princípio*); personagens carismáticos e desenvoltos em situações performáticas como o ato de cantar (*Babilônia 2000 e Edifício Master*); o gesto reflexivo que nos introduz o contexto de execução da obra (*Cabra Marcado*, *Santo Forte e Peões*); a devolução da imagem como forma de findar o pacto estabelecido com os entrevistados (*Santo Forte e O Fim e o Princípio*). Em acréscimo, parece-me haver, em *Boca de Lixo*, certa pedagogia enfática sobre a prática do documentário, algo que desejo expor neste segmento²².

Ainda no início da obra, somos introduzidos a um contexto inóspito. Longos planos do lixão de São Gonçalo, em Niterói (RJ), com porcos e urubus

²² A ideia de uma pedagogia do documentário atravessa a obra de Coutinho, com destaque para *Cabra Marcado* e *Jogo de Cena*. Todavia, em *Boca de Lixo*, o convite para nos estimular a pensar a potencialidade deste campo me parece igualmente relevante.



chafurdando os entulhos, nos revelam as agruras do lugar – nas tomadas, a visão do Corcovado ao fundo serve de contraste e intensifica o sentimento de abandono. Em seguida, um caminhão se aproxima e despeja sua carga – a câmera registra a disputa dos catadores, munidos com pás, enxadas e ancinhos, pela “mercadoria”. É uma cena que nos sugere leituras precipitadas sobre os rumos do documentário (uma exploração da miséria e da culpabilidade do espectador?) e nos remete às muitas reportagens televisivas que se debruçaram sobre o tema, quase sempre norteadas por julgamentos prévios²³.

Diferentemente de *Santa Marta* ou de *Cabra Marcado*, obras nas quais Coutinho dispunha do auxílio de intercessores nas locações (ou de alguma rede social já configurada), no “lixão” ele e a equipe não possuem intermediários, tampouco puderam contar com uma pesquisa prévia de personagens. Aqui, a abordagem revela o frescor e a resistência típicos dos encontros que ocorrem “no escuro”, sem agendamentos. Em grande parte das primeiras tomadas, percebemos a reação hostil dos catadores, que se desviam do cineasta de forma ostensiva, cobrindo o rosto e afugentando a câmera (2m03s). Uma resistência que exigirá lenta negociação por parte do diretor. Para os catadores, Coutinho e sua equipe, inicialmente, não se diferenciam dos grupos de repórteres que, eventualmente, se dirigem ao aterro para “garimpar” notícias comoventes e expor a vida dos que recolhem os entulhos (uma conduta mais interessada em flagrar imagens da miséria do que em entender as peculiaridades desse universo).

A observação nos leva à seguinte conclusão: malgrado a pouca escolaridade e o quadro de pobreza, grande parte dos catadores tem

²³ - No início dos anos de 1990, é crescente o interesse do jornalismo (impresso e televisivo) pelo cotidiano dos catadores de lixo, quase sempre investindo em abordagens negativas (parafraçando o livro de Fanon, os catadores, essa alteridade radical, desponta em muitas reportagens como uma espécie de *condenados da Terra*).



consciência das imagens midiáticas produzidas sobre eles, registros que apenas contribuem para estigmatizá-los ainda mais. Uma posição que contrasta com aquilo que nós, espectadores intelectualizados, esperamos ver em suas condutas (alienação, ignorância). Em outras palavras, a consciência evidente em suas reações “puxa o tapete” do público que “aderiu” à leitura midiática sem ponderar a complexidade de tais sujeitos.

Em *Boca de Lixo*, diga-se de passagem, Coutinho não propõe redenções, tampouco assume como meta sanar o problema dos catadores. Todavia, se recusa a abraçar o discurso da grande mídia e a promover generalizações. Ao contrário, seu intuito é convencer os personagens e os espectadores (e talvez a si mesmo) de que outras imagens daquele universo são igualmente possíveis; que, paralelo às tomadas indigestas, cada catador possui uma trajetória singular, pontuada por alegrias e dramas, que não se confina àquele espaço. Assim, para estabelecer laços e vencer resistências, Coutinho oferece ao grupo exatamente aquilo que deseja obter: *imagens*. Fotos precárias, no formato xérox, produzidas a partir dos planos iniciais, são entregues aos catadores, em um claro sinal de que o que está sendo proposto pelo cineasta não é uma desapropriação da imagem alheia, segundo a lógica midiática, mas a criação de um registro diferente (a partir de 5m13s). A imagem permutada, portanto, gradualmente arrefece as hostilidades.

A exemplo do que ocorrera em *Cabra Marcado* e em *Peões*, o uso de imagens, aqui, desponta aqui como instrumento de contato entre o diretor e seus personagens. Porém, com uma sintomática diferença. Nos dois primeiros filmes, as imagens exibidas visam acionar a memória dos sujeitos, instigando-os a falar; já em *Boca de Lixo*, ela firma uma partilha: converte-se em instrumento de mediação na abordagem inicial e em compromisso ético ao término do vídeo, quando acompanhamos a exibição do documentário para os catadores, exercício que possibilita a esta alteridade entender como sua imagem foi apreendida por aquele que detém o controle da câmera. E, como



sugere Lins (2004), neste título, a fotografia partilhada cumpre outra função importante: além de circular de mão em mão entre os catadores, forjando uma aproximação e sociabilidade (da equipe com os entrevistados e destes entre si), ela vai inspirar um enquadramento recorrente no documentário. Isolados ou acompanhados dos seus familiares, os personagens se posicionarão em direção às lentes, de forma fixa e silenciosa, em uma atitude evocativa do ato fotográfico. De início, encaram a câmera num flerte contido entre a timidez e alguma desconfiança, exibindo um semblante austero; posteriormente, e mais à vontade, a composição será evocativa dos álbuns de família.

E ao discorrerem sobre si, os catadores revelam muito dos dramas e ansiedades comuns à coletividade. Com frequência, suas falas remetem a um ou outro colega de labuta, além de expor uma espécie de rede de solidariedade em vigor no aterro. Todavia, também somos informados que o lugar abriga competição (a disputa pelos alimentos menos deteriorados e pelo lixo de maior valor comercial) e hierarquia – dentre os catadores, destacam-se aqueles que já não dependem de intermediários para revender a mercadoria recolhida. Portanto, uma espécie de sociabilidade e economia do lixão se descortina para o espectador (RODRIGUES, 2012).

No documentário, o *tempo* também assume papel relevante. Como em um jogo de paciência, que envolve um lento processo de negociação, ele estimula a transformação dos sujeitos abordados pelo cineasta – a edição, quase sempre linear, nos permite acompanhar a mutação e o arrefecimento da resistência. Diria, pois, que o tempo desenvolve uma dupla função em *Boca de Lixo*: como indica Comolli (2008), a duração da tomada permite aflorar o impensado dos corpos, de modo que a cena possa ser cindida por fagulhas de “real” (entendemos que filmar o *outro*, ou melhor, filmar *com* o *outro*, nunca pode ser um gesto anódino). Porém, além da duração dos planos (o tempo das tomadas), creio que a permanência da equipe no aterro por muitos dias contribuiu igualmente para estreitar os laços entre as “partes oponentes” no



tabuleiro: neste convívio, Coutinho e sua equipe se distinguem dos grupos de repórteres que, atordoados com o mau cheiro e a miséria, mas também pela urgência dos prazos editoriais, produzem suas imagens em um quarto de hora, registros que apenas impulsionam o estigma sobre a comunidade. Em outras palavras, em *Boca de Lixo* o convívio intenso aproxima os dois pólos em embate, ao mesmo tempo em que, aos “olhos” dos catadores, parece “nivelá-los”²⁴ (desse modo, acompanhamos a gradual adesão dos catadores ao filme).

Sobre a relação entre o cineasta e os personagens, cabe outra observação: pouco afeito às generalizações produzidas pela grande mídia, Coutinho reconhece a vulnerabilidade do grupo abordado, mas se recusa a aprisioná-lo em tipos sociais estigmatizados (neste caso, pela pobreza), em colocá-lo em uma redoma de rótulo fácil. Assim, não creio existir, na obra, a intenção de minimizar as dores de quem retira o sustento de um vazadouro; ao contrário, o filme é explícito ao expor o drama dos catadores. Porém, Coutinho aposta na complexidade dos entrevistados, preferindo matizar o cotidiano deste contingente. Por exemplo, o vídeo nos revela que, paralelo ao sofrimento, o aterro também concilia momentos de alegria e de camaradagem; ao mesmo tempo em que nos familiarizamos com a economia do lixo (o que pode ou não ser aproveitado e as etapas deste comércio), somos também apresentados aos sonhos e à vida privada dos trabalhadores. Em outros termos, Coutinho se recusa a mostrar os personagens apenas no vazadouro; ao contrário, em muitas tomadas eles estão em seus lares, com roupas limpas e na companhia dos familiares. Digamos, então, que a brutalidade do cotidiano no aterro é evidente, mas o diretor rejeita leituras que desrespeitem a ambiguidade do mundo e nos impeçam de perceber que, mesmo no infortúnio, desponta alguma euforia.

Deste modo, em *Boca de Lixo* são muitos os exemplos que nos

²⁴ Não se trata de torná-los iguais, de apagar as diferenças de classe, por exemplo. Mas de aproximá-los e de abrandar as desconfianças iniciais.



desarmam e que impedem as conclusões taxativas. Com frequência, há os que consideram que a jornada no lixão é melhor do que o trabalho “em casa de família”; alguns até demonstram orgulho em pertencer à comunidade. Mais à frente, uma mulher desconstrói tais opiniões e diz que “muita gente trabalha aqui porque é relaxada, não tem coragem de pegar ônibus e procurar emprego” (3m37s). Todavia, quando entrevistada no espaço doméstico, a mesma personagem admite que se sente mais à vontade no aterro (aliás, quase todos os entrevistados demonstram menor inibição e maior desenvoltura no lixão, palco das memórias coletivas, do que nas residências).

Caso notável em sua ambiguidade é o de Jurema, a última entrevistada (a partir de 34m12s). De início, ela manifesta forte resistência ante a presença invasiva da câmera; depois, mais afeita à equipe, explica o porquê de sua impaciência: segundo ela, grande parte dos catadores recolhe ali alimentos apenas para os porcos, “mas vocês botam no jornal e quem vê pensa que é pra gente comer. Mas não é!” Pouco depois, abordada em sua casa, e ladeada por seus familiares, Jurema se desarma: “Aquele lixo é um quebra-galho, é o braço direito da gente”... “Meus filhos são tudo criado com o dinheiro do lixo”... Em seguida, retifica a primeira fala: “Muitas coisas que a gente apanha ali, a gente aproveita... Mas não precisa falar pra Deus e o mundo que a gente vive dali”. A resposta nos permite entrever um misto de orgulho e de vergonha, além de ser reveladora da consciência que a entrevistada tem das imagens midiáticas que exploram o dilema dos seus pares.

Portanto, na contramão da cobertura jornalística tradicional, bem como dos filmes abertamente militantes (focados unicamente na denúncia), o vídeo nos apresenta tomadas reveladoras da complexidade da vida no aterro e da sociabilidade que ali vigora. Pensemos nas cenas de almoço flagradas pela equipe do diretor (a partir de 14m20s): instalados em barracas improvisadas no lixão, os catadores partilham a comida, garrafas de suco e tragos de aguardente. Após a refeição, os mais velhos cochilam à sombra das tendas,



embalados pelo rádio de pilha, enquanto as crianças e adolescentes se divertem com jogos de cartas, bolinhas de gude ou partidas de futebol. Outros folheiam jornais e revistas antigas. Privilegiar tais cenas não se confunde com uma espécie de aprovação do cotidiano registrado. Como já sugeri, Coutinho não mascara os problemas no vazadouro. Exemplar de sua lucidez é o extenso plano final do filme (46m42s), que nos apresenta uma solitária criança, rodeada de urubus, revolvendo os detritos. A cena não apenas isenta o documentário de um desfecho redentor; ela nos alerta para o futuro abandonado e a continuidade desta inóspita cadeia de sobrevivência.

Voltemo-nos, porém, à penúltima sequência do vídeo, quando acompanhamos sua exibição para os catadores (45m41s). Este procedimento, a meu ver, conclui a permuta iniciada com a partilha das primeiras fotos e atesta o compromisso ético firmado pelo diretor, uma vez que possibilita ao *outro* entender como sua imagem/fala foi apreendida e será veiculada. Mas, além de findar um trato implícito, tal postura cumpre outro propósito: ela demonstra aos espectadores, aos catadores e também ao cineasta que outro retrato da vida no aterro é possível, para além dos relatos parciais da grande mídia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No artigo, busquei revisitar três títulos da safra documentária de Eduardo Coutinho, obras que designei como *b-sides*, numa analogia com o mercado fonográfico e tendo em vista sua menor popularidade. Em outros termos, são produções pouco investigadas e até “desconhecidas” quando comparadas com os títulos de maior apreço do diretor, condição decorrente da menor fortuna crítica existente sobre tais documentários e também da



dificuldade para localizá-los (muitos não tiveram lançamento em DVD/*Blu-ray* e só recentemente passaram a circular na internet).

Ao incorrer na análise, meu intuito foi o de identificar suas singularidades e contradições, mas também de reposicioná-los frente ao legado do diretor e introduzi-los de uma forma generosa a novos espectadores. Assim, dentre outras informações, o ensaio sugere que alguns temas e questões que despontarão na obra futura do cineasta já se encontram prefigurados nestes títulos. Dentre eles, podemos citar: a preferência por personagens e situações ambíguas; o embate entre a escrita e a tradição oral; o risco decorrente dos encontros inesperados nos quais, para além da imprevisibilidade na tomada, há sempre a possibilidade de inversão na condução da entrevista (ou pelo menos, a chance do diretor também ser questionado pelos sujeitos por ele abordados); o emprego da imagem como instrumento de mediação e sua devolução, ao término do processo, como pressuposto ético; e a reconfiguração do mundo do trabalho ocorrida nas últimas décadas – um contexto marcado pelo esvaziamento político dos sindicatos, pela menor presença do operariado nas fábricas e por uma inevitável aura de melancolia.

Por fim, e como ressaltai na introdução do texto, minha motivação para revisitar os três documentários avaliados no texto, também foi impulsionada por uma dupla efeméride: em 2023, Coutinho celebraria 90 anos; por outro lado, em 2024, completa-se uma década de sua morte. Tais datas, evidentemente, estimulam o nosso desejo de contribuir para uma redescoberta da sua filmografia. Evidentemente, outros títulos do cineasta também poderiam ter sido privilegiados nesse tipo de exercício revisionista (de preferência, obras igualmente identificadas como *lado b* e que solicitam releituras). O recorte delimitado para o presente estudo, cabe reiterar, atendeu a dois critérios – de um lado, respeitar as limitações definidas para o artigo (sua extensão); de outro, ele decorre de preferências pessoais (como tais obras



me convocam enquanto espectador e que dialogo identifico entre elas e a produção posterior do cineasta). Mas outra configuração poderia ser acolhida. Fica o convite, pois, para que novas reavaliações despontem no futuro.

REFERÊNCIAS

BEZERRA, Cláudio. *A personagem no documentário de Eduardo Coutinho*. Campinas: Papirus, 2014.

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

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: A inocência perdida*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

GOFF, Jacques Le. *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GOFF, Jacques Le; e NORA, Pierre. *História: novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995a.

GOFF, Jacques Le; e NORA, Pierre. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995b.

GUIMARÃES, César. Os fios cortados da memória: invisibilidade e aparição dos povos negros. In: BRASIL, André; FURTADO, Beatriz; e PARENTE, André. (orgs). *Imagem e exercício da liberdade: cinema, fotografia e artes*. Fortaleza: Imprensa universitária UFC, 2020.

HAIDER, Asad. *Mistaken identity: Race and class in the age of Trump*. New York: Verso, 2018.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus, 1989.

LIMA, Raphael Jonathas da Costa. *A “reinvenção” de uma cidade industrial: Volta Redonda e o pós-privatização da Companhia Siderúrgica Nacional*. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA), do IFCS/UFRJ: Rio de Janeiro, 2010.

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



MACEDO, Valéria. Entrevista: Eduardo Coutinho e a Câmera da Dura Sorte. In: *Revista Sexta-Feira*, n. 2, p. 10-25, 1998. Disponível em <http://www.usp.br/revistasexta/ed_02.html>. Acesso em: 30 mar. 2024.

MATTOS, Carlos Alberto. *Eduardo Coutinho: O homem que caiu na real*. Festival de Cinema Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira. Portugal, 2003.

MESQUITA, Cláudia; OLIVEIRA, Vinícius. Alianças audiovisuais em tempos sombrios: Eduardo Coutinho, o Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP) e os movimentos civis. In: *Doc On-line*, n. 28, p. 78-96, setembro de 2020. Disponível em <<https://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/761>>. Acesso em: 14 mar. 2024.

OHATA, Milton. (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PASCHOA, Yago Feitosa. *O Fio da memória: Encontros que tecem a educação das relações étnico-raciais*. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas Populares da UFFRJ. Rio de Janeiro, 2019.

PEREIRA, Sérgio Martins. *Sindicalismo e privatização: o caso da Companhia Siderúrgica Nacional (CSN)*. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA), do IFCS/UFRJ; Rio de Janeiro, 2007.

RAMALHO, José Ricardo; e CARVALHO, Vladimir. *Volta Redonda, memorial da greve - Visto por José Ricardo Ramalho e Vladimir Carvalho*. Série organizada por Eliska Altmann e Tatiana Bacal. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

RODRIGUES, Jaime. Fios de O fio da memória. In: *Revista de História*. São Paulo, FFLCH-USP, n. 141, p. 179-182, 1999. ISSN 0034-8309. Disponível em <<http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/rh/n141/a13n141.pdf>>. Acesso em: 8 mar. 2024.

RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino. *A primazia da palavra e o refúgio da memória: O cinema de Eduardo Coutinho*. Tese de doutorado, defendida no Programa de Pós-Graduação em Multimeios, do Instituto de Artes/Unicamp. Campinas, 2012.

RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino. Coutinho, leitor de Benjamin. In: *Revista Devires*, v. 8, n. 2, p 118-137. Belo Horizonte, julho/dezembro de 2011. Disponível em



<<https://bib44.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/258>>.
Acesso em: 3 abr. 2024

SCHWARZ, Roberto. O Fio da Meada. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 12, p. 31-34, junho de 1985. Disponível em <<https://novosestudos.com.br/produto/edicao-12/>>. Acesso em: 13 mar. 2024.

SLENES, Robert W. Escravos, cartórios e desburocratização: O que Rui Barbosa não queimou será destruído agora? In: *Revista Brasileira de História*, v. 5, n. 10, pp 166-196, março/agosto de 1985, São Paulo. Disponível em: <https://www.anpuh.org/revistabrasileira/view?ID_REVISTA_BRASILEIRA=31>. Acesso em: 22 abr. 2023.

SOUTO, Mariana. *O operário e o trabalho no cinema documental brasileiro*. In: Anais do XXIX Encontro Anual da Compós. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2020/trabalhos/o-operario-e-o-trabalho-no-cinema-brasileiro-documental-uma-serie-historica?lang=pt-br>>. Acesso em: 14 fev. 2024.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Editora Hucitec, 1998

Data de envio: 07/11/2023
Data de aceite: 20/01/2024