

## A DESVITIMIZAÇÃO NO DOCUMENTÁRIO DE EDUARDO COUTINHO

*Guilherme Veiga Rodrigues* (UNIGRANRIO)

[gvendonca19@gmail.com](mailto:gvendonca19@gmail.com)

*Anna Paula Soares Lemos* (UNIGRANRIO)

[annapaulalemos@gmail.com](mailto:annapaulalemos@gmail.com)

### RESUMO

Uma das características mais marcantes dos documentários de Eduardo Coutinho é o modo como o diretor consegue fazer com que seus personagens falem espontaneamente diante da câmera, permitindo que, através de perguntas curtas e abertas, eles tenham a liberdade de se expressar. As entrevistas, ao estilo de conversas, possuem vitalidade e espontaneidade. Características que ajudam Coutinho a chegar em seu objetivo principal: falar dos marginalizados sem vitimizá-los. Em *Seis dias em Ouricuri*, seu primeiro documentário, Coutinho desenvolve temas que viriam a ser centrais em seus futuros trabalhos, como o interesse pela vida particular dos considerados excluídos e a disposição de deixar que eles falem, sem que esta fala se encaixe em qualquer perspectiva pré-concebida de vitimização. *Seis dias em Ouricuri* (1976), *Cabra Marcado para morrer* (1964-84) e *Boca de lixo* (1992), serão analisados nesta comunicação.

#### Palavras-chave:

Cinema. Documentário. Cinema Brasileiro. Eduardo Coutinho.

### 1. *Considerações iniciais*

A filmografia de Eduardo Coutinho é objeto de intenso estudo desde que seu documentário *Cabra Marcado Para Morrer* estreou em 1984, sendo considerado um “divisor de águas” pelo crítico Jean Claude Bernardet. Desde então, seus filmes têm sido foco de intensa pesquisa que analisa tanto os seus aspectos técnicos quanto os aspectos metodológicos do documentário do cineasta.

Uma tendência observada através de análises realizadas em seus filmes é a postura adotada em relação aos seus entrevistados que, em sua maioria, são pessoas que pertencem a grupos marginalizados como catadores de lixo, camponeses, moradores de favela e equivalentes atores sociais. Esses grupos, quando figuram em produções cinematográficas, são representados pela perspectiva de seus idealizadores. De modo consciente ou não, a linguagem da maioria dos filmes acaba por impor rótulos de vitimização aos seus personagens.

Entretanto, diferentemente da maioria, as produções de Coutinho procuram mostrar os seus entrevistados como pessoas complexas, com pensamentos e atitudes que não se encaixam em uma visão pré-determinada. Neste artigo, essa característica, presente em toda a sua carreira, será analisada com base nos filmes *Seis dias em Ouricuri* (1976), *Cabra Marcado para Morrer* (1964-84) e *Boca de Lixo* (1992). O aporte teórico se estabelece via Consuelo Lins, Ismail Xavier e Jean Claude Bernardet.

## **2. A perspectiva do documentário.**

Ao se falar das características do “documentário”, entende-se inicialmente que se trata de um filme sobre o mundo real, em oposição aos filmes de ficção, que tratam de mundos imaginários, construídos para um propósito específico. Contudo, essa distinção se torna insuficiente, visto que o “real” que o documentário busca representar não é imparcial ou absoluto. A própria linguagem cinematográfica é um filtro que já altera aquilo que está sendo exibido. Uma decisão durante a montagem pode alterar o tom de uma cena, assim como a lente usada na câmera, seu ângulo, afetam a situação, a distanciando de uma realidade pura e simples.

Somado a isso, existem as próprias intenções daqueles que fazem os filmes, os documentaristas. Ao abordar determinado assunto, o realizador do filme traz consigo uma determinada perspectiva sobre o tema, que é ditada por uma pesquisa prévia, ao menos parcialmente. Durante a construção do filme, o cineasta acaba por tomar decisões que irão fortalecer a sua tese, seja ela qual for. Assim, se alguma das entrevistas não acrescentar nada a ideia central do filme, ela poderá ser descartada, ou utilizada de modo que ponha em dúvida o que está sendo dito.

Essa atitude não é necessariamente incorreta, afinal, o gênero do documentário sempre dependeu dessas alterações, desde sua concepção. Robert Flaherty – diretor do primeiro documentário da história do cinema, *Nanook do Norte* (1922) – retrata o cotidiano de um esquimó e para que a caçada de um leão marinho pudesse ser gravada no filme, ele a estendeu mais do que o necessário. Além disso, o diretor alterou algumas atitudes de seu protagonista para torna-lo mais exótico aos olhos do público (*The Innocent Eye: The Life of Robert Flaherty*). Isso não fez com que o filme deixasse de ser considerado um documentário.

Assim, a atitude de construir uma narrativa documental se encontra presente no gênero desde seu primeiro momento. O que não significa que problemas não sejam encontrados a partir dessa construção. O documentário geralmente busca retratar o que é considerado “o outro”, este sendo alguma pessoa ou setor da população muitas vezes diferente do qual pertence o realizador do filme. Assim, o objeto de observação do filme será frequentemente visto através de um prisma que acaba por separa-lo do observador, o que acaba por incutir em certas personagens papéis que não as pertencem. Esse efeito pode ser observado no cinema militante brasileiro dos anos 60 onde “havia, de um lado, a ideia de que certas práticas tipicamente nacionais eram formas de alienação” (XAVIER, 2001, p. 21), mesmo que os cineastas possuíssem intenções mais críticas em relação ao modelo de sociedade, colocava o povo nas “caixas” que lhes servia. E os entrevistados

[...] emprestam suas pessoas, roupas, expressões faciais e verbais ao cineasta, que, com elas, molda o tipo, construção abstrata desvinculada das pessoas com que ele se encontrou na primeira fase. (BERNADET, 1985, p. 19)

Assim, o modo como o povo era representado no cinema dependia das intenções do cineasta. Se o objetivo era retratar a religião como um aparato alienante, toda a linguagem do filme se voltaria a essa intenção. Em *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), que tratado fluxo de migração do Nordeste para o estado do Rio de Janeiro e São Paulo, as cenas dedicadas as expressões religiosas são montadas de modo que “não há outra interpretação facultada pelo filme a não ser: não resolvendo a situação do trabalho por meio sociais, viáveis, o desempregado, em desespero de causa, apela para o santo, se ilude, se aliena, e não resolve” (BERNADET, 1985, p. 27).

O diretor Eduardo Coutinho era ciente dessas questões, pois parte de sua formação cinematográfica havia sido no meio desse cinema militante, com o CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE, para o qual iria dirigir o *Cabra marcado para morrer* original, que foi interrompido devido ao Golpe Militar de 64. Durante sua carreira de documentarista, Coutinho sempre foi crítico ao modo como as pessoas marginalizadas eram retratadas nos documentários. Como ele mesmo diz em carta-depoimento para Paulo Paranaguá:

Muitos dos documentaristas ditos progressistas, de esquerda ou de qualquer forma interessados no social, costumam filmar aqueles acontecimentos ou ouvir aqueles personagens que confirmem suas próprias ideias apriorísticas sobre o tema tratado. Daí se segue um filme que apenas acumula dados e in-

formações, sem produzir surpresas, novas qualidades não previstas. O acaso, flor da realidade, fica excluído. (OHATA, 2013, p.19)

A filmografia de Eduardo Coutinho sempre buscou “desvitalizar” as pessoas que retratava, permitindo que elas fossem o que bem entendessem, mas entendendo que a câmera alterava as dinâmicas ali presentes, que o diálogo era “assimétrico por princípio, não só porque você trabalha com classes populares sem pertencer a elas, mas simplesmente porque você tem uma câmera na mão, um instrumento de poder” (OHATA, 2013, p. 22). Assim, o seu método de entrevista e direção se desenvolveram de modo que os entrevistados de seus filmes fossem o centro da narrativa, e não as vontades e expectativas do próprio diretor.

Isso pode ser observado desde cedo em sua carreira, quando ainda era diretor do *Globo Repórter*, nos anos 70. Foi nesse cenário que Coutinho começou a desenvolver seu método e “aprendeu a fazer documentário, exercitou sua relação com o outro” (LINS, 2004, p. 24). Em sua reportagem *Seis dias em Ouricuri*, traços de características que viriam a ser vitais em seu cinema já são visíveis. *Seis dias* trata das consequências da seca que ocorrem no município de Ouricuri, no estado de Pernambuco. A matéria não ignora que a situação que acontece diante das câmeras é dramática, mostrando as dificuldades da população e suas estratégias para mitigar os efeitos da falta de comida. Contudo, a narrativa não gira somente em torno desse aspecto, e mostra que apesar da difícil situação, a vida no município segue como pode. A população de Ouricuri não é definida somente a partir daquele cenário. Independente da fome e da seca, Ouricuri ainda tem festas animadas, com música ao vivo, pessoas bem vestidas e sorrisos. A festa de São Sebastião ainda ocorre, mesmo que seja a mais fraca em 33 anos, como diz um dos músicos da banda, e a esperança de que a chuva aconteça para que molhe a terra segue viva. Entretanto, Coutinho, por ser empregado da emissora, naturalmente aceitou certas restrições, como a narração de Cid Moreira, “elemento que não existiria caso o filme fosse de total autoria do diretor” (OHATA, 2013, p. 192).

A narração é elemento que o cineasta evita usar em seus filmes, e quando usa, ela não se torna mais importante do que as declarações dos entrevistados, que por sua vez, não são usados meramente para “chancelar a autenticidade da fala do locutor” (BERNADET, 1985, p. 13). Em *Cabra marcado para morrer*, a narração é realizada pelo próprio Eduardo Coutinho em conjunto com o poeta Ferreira Gullar, contudo, esse elemento serve somente para dar contexto ao filme, sendo utilizada nos

minutos iniciais. Através da locução, somos apresentados aos acontecimentos da primeira produção interrompida do *Cabra marcado* original, assim como o espaço de vinte anos entre os filmes é preenchido. A partir do momento em que as entrevistas começam, Coutinho passa a usar a narração como maneira de expor seus pensamentos para o espectador. Na segunda cena de entrevista com Elizabeth Teixeira, aos 29 minutos do filme, o diretor abre a cena explicando que aquele era o segundo dia do total de três dias de entrevista, e que no primeiro dia, visto na cena anterior, a presença de Abraão, filho de Elizabeth, “se fez sentir”. São declarações acerca do processo de produção do filme, e ao falar de Abraão, o próprio espectador já assistiu à cena que gerou esse comentário do diretor, que não veio antes do ato, permitindo que o público possa até mesmo discordar da observação feita.

A perspectiva e significação do silêncio também transparece no processo de montagem do filme. O cineasta respeita as falas de seus personagens, mantendo suas contradições e silêncios. A entrevista com João Mariano, camponês que atuou como João Pedro Teixeira no *Cabra marcado* incompleto, é exemplo disso. Devido a um problema no áudio, a fala de Mariano é interrompida, com o problema resolvido, no entanto, o entrevistado reluta em voltar a falar. São trinta e cinco segundos de silêncio, com Coutinho tentando retomar o diálogo, até que João Mariano volte a dizer alguma coisa.

A montagem final incorporou esse vazio anterior ao desabafo, quase que uma explosão emocional, que libera a fala do entrevistado (...) Nesse vazio da palavra só a imagem fala. Diz que o vazio é essencial para o correto entendimento do que o entrevistado nessa cena em particular, e o filme como um todo nos dizem. (OHATA, 2013, p. 526)

Mantendo esse silêncio na cena, a fala se potencializa, e reforça a angústia do personagem.

*Boca de lixo* (1992) é a expressão maior da postura do diretor em relação as pessoas marginalizadas, que já se mostra a partir da escolha do título do filme. Em uma entrevista com Carlos Alberto Mattos, Coutinho revela que “*Uma temporada no Inferno*” era o nome original, trocado devido a sua conotação negativa. O documentário de média metragem surgiu enquanto filmava material para o filme *O fio da memória*. Embora o conteúdo gravado no lixão não tenha sido usado no resultado final, o diretor ficou impressionado com como as pessoas levavam a vida no lixão, e decidiu fazer um filme sobre o local.

Gravado sem pesquisa prévia no lixão de Itaoca, em São Gonçalo, o filme começa com os habitantes do lixão em uma relação conflituosa com a câmera. Os rostos estão tapados, virados, corpos se desviam da lente. Um deles pergunta, no primeiro diálogo do filme: “o que vocês ganham colocando isso na nossa cara”? Essas atitudes iniciais demonstram a desconfiança gerada pela presença da câmera, resultado de outras produções que buscavam enquadrar aquele ambiente dentro de uma perspectiva vitimizadora. “Os lixões são mostrados na televisão há quarenta anos. A televisão chega, grava cinco minutos e aí sai no noticiário: ‘Que horror, que crueldade!’ [...] Então, eles [os catadores] são vítimas desse tipo de dinâmica da televisão” (OHATA, 2013, p. 311).

Essa desconfiança é melhor personificada na personagem de Jurema. No início de seu segmento, Jurema hesita em mostrar seu rosto para a lente, sempre desviando o olhar. Suas respostas demonstram sua preocupação com as imagens que costumam ser feitas sobre o lixão:

“Vocês botam no jornal, e quem vê pensa que é para gente comer [os restos de comida], mas num é pra gente comer, isso não pode acontecer. Todo mundo aqui tem porco, o que a gente cata aqui é para porco. Eu fico revoltada com isso, quem vê isso lá fora pensa que a gente vive disso, mas não é.”

Aos poucos, no entanto, o diretor estabelece uma relação com ela, resultando em uma visita à casa de Jurema, onde conversam sobre o início do seu casamento, sexo e filhos. Em certo momento, Jurema diz que alguns alimentos são, de fato, retirados do lixo, de um caminhão específico, o da Sendas: “É uma fruta, é um legume, é muita coisa boa que cai dali, dá como a gente para aproveitar”. Mas ao final reitera, “Mas não precisa ficar falando para Deus e o mundo que a gente vive dali”.

Ao manter esses dois momentos na montagem final, Coutinho apresenta seus personagens como indivíduos completos, que escapam de rótulos como “alienado” ou “oprimido”. Ao registrar o lixão como um ambiente em que se organiza uma vida social, onde as pessoas trabalham, se divertem e tem sonhos, o filme rejeita a ideia do lixão enquanto “horror” e abre espaço para que as pessoas expressem seus pensamentos livremente. Uma personagem pode gostar mais de trabalhar como catadora do que como empregada, enquanto outra prefere ser doméstica, sem que o filme entre em conflito com si mesmo, pois o que interessa é a visão que elas têm sobre suas vidas, o que elas decidem revelar para a câmera, e não exemplificar qualquer tema pré-concebido.

No cinema de Eduardo Coutinho, o “básico é dar ao interlocutor a sensação de que ele não vai ser penalizado por ser ativo ou passivo,

consciente ou inconsciente, católico ou umbandista, ou o que seja” (OHATA, 2013, p. 26). Construindo seus filmes a partir desse princípio e tendo em mente que a presença da câmera não é neutra, Coutinho realizou trabalhos onde o importante não é registrar a “realidade” ou “verdade”, mas sim a verdade de cada um de seus entrevistados.

### 3. *Considerações finais*

Ao se falar de documentários, é normal pensar que a situação exposta no filme trata de uma realidade objetiva. Postura que não condiz com o processo de construção de uma narrativa, visto que entre o que é gravado e o resultado final, existem diversos filtros, técnicos e ideológicos, que produzem uma visão específica sobre o assunto tratado.

Coutinho tem consciência dessas questões, tendo discutido sobre o assunto ao longo de sua carreira sobre a assimetria causada pela câmera e sobre a tendência elitista de pensar que pessoas marginalizadas não são cientes de sua situação.

É comum que os filmes de Eduardo Coutinho sejam descritos por “dar voz aos oprimidos”, uma frase com aspecto paternalista que não faz jus ao trabalho do diretor. Coutinho, através da linguagem cinematográfica, reconhece que seus personagens possuem vidas complexas e que já possuem uma “voz” sendo necessário somente que esta voz seja escutada. Ao não esperar respostas prontas e dando espaço para a contradição, o cineasta produz uma visão desvitimizadora sobre seus personagens.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MATTOS, Carlos Alberto. *Eduardo Coutinho: O homem que caiu na real*. 1. ed. Portugal: [s.n.], 2003. 109 p.

OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. v. 1, 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013. 704 pp

LINS, Consuelo. *O Documentário de Eduardo Coutinho: Televisão, Cinema e Vídeo*. v. 1, 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. 354 p.

BERNADET, Jean Claude. *Cineastas e as Imagens do povo*. v. 1, 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. 200 p.

MOURIN, Edgar. *A Alma do Cinema*. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do Cinema*. v. 1, 1. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1983. 479 p.

XAVIER, Ismail. *O Cinema Brasileiro Moderno*. 1. ed. São Paulo: Paz & Terra, 2001. 159 p. v. 1.

FILMOGRAFIA:

SEIS Dias em Ouricuri. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Eduardo Coutinho. [S.l.]: Rede Globo, 1976.

CABRA Marcado Para Morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Eduardo Coutinho. [S.l.]: Eduardo Coutinho Produções Cinematográficas, Mapa Filmes, 1984.

BOCA de Lixo. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Eduardo Coutinho. [S.l.]: Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP), 1992.