

Alianças audiovisuais em tempos sombrios: Eduardo Coutinho, o Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP) e os movimentos civis

Claudia Mesquita & Vinícius Andrade de Oliveira*

Resumo: Interessados na convergência entre o trabalho de documentaristas e as lutas travadas por movimentos sociais no Brasil, focalizamos a profícua colaboração entre Eduardo Coutinho, o Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP) e diversas organizações civis. Elaboramos os sentidos de “aliança” configurados por essas experiências, que buscaram visibilizar lutas por direitos e cidadania no período da redemocratização.

Palavras-chave: documentário; aliança; Eduardo Coutinho; movimentos sociais; CECIP.

Resumen: Interesados en la convergencia entre el trabajo de directores de documentales y las luchas de los movimientos sociales en Brasil, focalizamos la colaboración entre Eduardo Coutinho, el Centro de Creación de Imágenes Populares (CECIP) y varias organizaciones civiles. Elaboramos los sentidos de "alianza" configurados por estas experiencias, que contribuyeron a hacer visibles luchas por derechos y ciudadanía en la redemocratización.

Palabras clave: cine documental; alianza; Eduardo Coutinho; movimientos sociales; CECIP.

Abstract: Interested in the convergence between the work of filmmakers and the struggles waged by social movements in Brazil, we focus on the collaboration between Eduardo Coutinho, the Popular Image Creation Center (CECIP) and several civil organizations. We elaborate the meanings of “alliance” configured by these experiences, which sought to make visible struggles for rights and citizenship in the period of redemocratization.

Keywords: documentary films; alliance; Eduardo Coutinho; social movements; CECIP.

* Cláudia Mesquita: Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em Comunicação Social. 31030-130, Belo Horizonte, Brasil. E-mail: claudmesq@gmail.com

Vinícius Andrade de Oliveira: Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em Comunicação Social. 31015-365, Belo Horizonte, Brasil. E-mail: viniciusandradeoliveira@gmail.com

Com a expressão "tempos sombrios", no título do artigo, compartilhamos com Hannah Arendt a referência ao poema *Aos que vierem depois de nós* (na tradução de Manuel Bandeira), em que Bertolt Brecht, conhecido por seus esforços na construção de uma arte solidária ao proletariado e contra os regimes autoritários europeus da primeira metade do século XX, descreve o embrutecimento vivido em tempos marcados por violentas injustiças sociais (como miséria, fome, desterro).

Submissão do artigo: 31 de maio de 2020. Notificação de aceitação: 29 de julho de 2020.

Résumé : Intéressés par la convergence entre le travail des réalisateurs et les luttes des mouvements sociaux au Brésil, nous nous concentrons sur la collaboration entre Eduardo Coutinho, le Centre de Création d'Image Populaire (CECIP) et des organisations civiles. Nous essayons de voir comment les sens de l'« alliance » se reflètent dans ces expériences qui visaient à rendre visibles les luttes pour les droits pendant la redémocratisation.

Mots-clés : cinéma documentaire ; alliance ; Eduardo Coutinho ; mouvements sociaux ; CECIP.

Introdução

Um movimento frontal nos aproxima de um sujeito de meia-idade que usa uma enxada para cavar espaço em meio a um matagal, nos arredores de um descampado. Alguém por trás da câmera pergunta: “O que você tá cavando aí, Miguel?”, logo depois do nome completo do homem (José Miguel da Silva) aparecer creditado em tela. “Isso aqui é BHC”, diz ele, “tem aos montes aqui (...), foi mostrado em 89 para a Defesa Civil”. O interlocutor emenda outra pergunta: “Você cava aí por causa da fábrica? Todo lugar tem isso debaixo da terra?”, ao que Miguel responde: “Todo lugar, em tudo que é profundidade (...) É BHC puro”. Essa abordagem, aberta à interação e destituída de maiores formalidades, é o início de uma sequência sobre os malefícios humanos e ambientais causados pelo abandono de uma fábrica de pesticida em Cidade dos Meninos, Duque de Caxias (RJ), presente no vídeo *A lei e a vida* (1992), dirigido por Eduardo Coutinho, com produção do Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP), especialmente para a Conferência Eco 92.

É a voz de Coutinho que ouvimos na interação com o morador do local, que, depois de traçar um panorama dos danos ali experimentados, descobrimos ser líder comunitário. O trabalho de denúncia do documentarista segue adiante, encontrando “desvios” à narração de tom expositivo que conduz o filme, para acolher outras vozes, de moradores que falam sobre problemas de saúde (como a recorrência do câncer que levou, não raro precocemente, outros trabalhadores à morte). No depoimento de Miguel que encerra a sequência, e no debate com estudantes em sala de aula, que a ele é articulado, descortina-se algo decisivo em jogo nessa produção que une Coutinho, o CECIP e movimentos civis em luta por direitos no período de reabertura democrática no Brasil: a busca por mediações com o poder público, para conquista efetiva da cidadania.

Essa problemática está no centro do presente artigo, desdobrada de nosso interesse de pesquisa pelos pontos de convergência entre o trabalho de documentaristas (com trajetória pregressa no campo do audiovisual) e as lutas

protagonizadas por movimentos sociais no Brasil.¹ De fundo, mobiliza-nos a questão: de que maneiras as imagens produzidas vieram a intervir no curso das lutas sociais?

Essa pergunta nos faz olhar com especial atenção para os processos históricos e de produção que deram origem aos filmes, amparados na aposta de que, para falar dos modos pelos quais as imagens incidem sobre as lutas, é preciso falar também (e ao mesmo tempo) sobre os modos pelos quais as lutas incidem sobre as imagens. Premissa que nos leva a atribuir um lugar de centralidade para diferentes formas de aliança/colaboração estabelecidas entre documentaristas e movimentos, pois sua variedade, no que diz respeito a modos de aproximação entre os atores sociais, arranjos de produção criados, processos de realização e até mesmo formas de circulação/distribuição dos filmes, aporta fatores determinantes para entendermos a problemática da participação das imagens nas lutas.

Para este artigo, propomos um recorte específico no curso histórico desses casos de colaboração, focalizando uma experiência que se deu entre meados dos anos 1980 e meados dos anos 1990. Acreditamos que tanto as adversidades enfrentadas por realizadores e realizadoras de cinema no Brasil naquele momento (desmonte da Embrafilme e consequente fim do financiamento estatal para obras cinematográficas, junto à crescente liberalização econômica e seus impactos para as diferentes cadeias produtivas artísticas) quanto o impulso fornecido por movimentos populares atuantes na resistência à ditadura (e partícipes do processo de construção da chamada “Constituição Cidadã”, promulgada em 1988), oferecem um terreno fértil para refletirmos sobre algumas importantes modalidades de aliança entre documentaristas e movimentos sociais – modalidades que podem nos servir como referências no presente, alimentando outras alianças (certamente diferidas) no “tempo sombrio” em que vivemos.

Embora o audiovisual realizado junto aos movimentos sociais tenha sido gestado, na maioria expressiva dos casos, à margem do apoio governamental, a configuração das políticas públicas da área, ao interferir na trajetória profissional de documentaristas, levou alguns deles a se abrigarem em movimentos

1. Em nossa tese de doutorado (Oliveira, 2019), dedicamo-nos a três experiências contemporâneas de colaboração entre documentaristas e movimentos sociais urbanos: a relação entre Carlos Pronzato e o Movimento Passe Livre (em diferentes cidades do país), entre Vladimir Seixas e a Frente de Luta Popular (no Rio de Janeiro) e a atuação de cineastas a partir de dentro do Movimento Ocupe Estelita (de Recife). Ao colocar em perspectiva histórica tal problemática, encontramos, contudo, outros exemplos notáveis capazes – assim acreditamos – de desenhar novos capítulos da história do cinema nacional, como o diálogo estabelecido por Sergio Segall e Roberto Gervitz com a Oposição Metalúrgica de São Paulo para a realização de *Braços cruzados, máquinas paradas*, nos anos 1970; alguns grupos produtores ligados ao movimento do vídeo popular, nos anos 1980; ou o Coletivo de Cinema em Ceilândia (Ceicine), nos anos 2000.

e organizações com os quais mantinham contato e relações. Foi o caso de Renato Tapajós,² em São Paulo, para quem a direção de vídeos institucionais para organizações civis constituiu um dos principais meios de sobrevivência no início dos anos 1990, e também o de Eduardo Coutinho, no Rio de Janeiro, junto ao Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP), experiência na qual nos concentraremos daqui por diante.

Não pretendemos, com esse foco, deduzir o que seria uma tônica geral de associação entre documentaristas e organizações naquele momento histórico, mas aproveitar um caso particular para expor uma modalidade de colaboração notável, em que um realizador “alimenta” uma organização com a realização de documentários encomendados, sobre lutas por cidadania e reconhecimento social, recebe de volta estrutura técnica e autonomia para fazer outros vídeos inscritos nesse universo de problemas, e ambos fazem pontes com as lutas dos movimentos, na tentativa de torná-las visíveis numa esfera pública ampliada. Gostaríamos de examinar como essas circunstâncias de realização e alianças incidem sobre a proposta documental de Eduardo Coutinho, em um período menos conhecido e abordado de seu trabalho.

1. Eduardo Coutinho, o CECIP e os movimentos civis: alianças

O Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP) foi fundado em 1986 com a premissa de valorização do papel educativo das imagens, acessíveis às camadas populares, dividindo-se, assim, em duas frentes. A primeira contemplava a realização de vídeos (e também histórias em quadrinhos, slides, cartilhas, entre outros produtos) sobre os mais variados temas da vida na periferia do Rio de Janeiro (tendo como parceiros mais importantes a Diocese de Nova Iguaçu e a associação local de moradores); a segunda, a prestação de serviços a movimentos populares, universidades, grupos ligados à Igreja Católica e outras organizações não-governamentais, relacionando-se com coletivos inseridos em outros espaços da cidade e expandindo suas atividades para outras comunidades.³

No período que se seguiu à fundação da organização, seu diretor era o cartunista Claudius Ceccon, a quem se associaram figuras como a escritora Ana Maria Machado e o educador Paulo Freire – com este último, Ceccon

2. São exemplos dessa fase da trajetória de Tapajós, notabilizada por sua atuação junto aos movimentos operários do ABC paulista nos anos 1970 e 80, os filmes *A produção da fome* (1994) e *Exclusão social* (1995).

3. Destacava-se o projeto da TV Maxambomba, realizada na Baixada Fluminense. Pensada como emissora comunitária, buscava oferecer aos moradores do local um canal para se expressarem e retratarem sua realidade, inclusive através da participação na realização dos materiais, que posteriormente eram exibidos em praças públicas da região.

criara nos anos 1970, durante o exílio forçado pela ditadura militar, o Instituto de Ação Cultural (Idac), voltado à alfabetização em países africanos de língua portuguesa. Segundo João Moreira Salles (2013), foram os laços de amizade que Coutinho manteve ao longo dos anos, especialmente com Ceccon (com quem partilhava uma trajetória dentro do jornalismo impresso), que abriram caminho à relação com o CECIP, ao qual se integrou desde a assembleia de constituição.

Se a essa altura o realizador acumulava experiências também no jornalismo televisivo, através do programa *Globo Repórter*, e já havia lançado seu primeiro e mais conhecido longa-metragem documental, *Cabra marcado para morrer* (1964/84), encontrava grandes dificuldades para produzir seus projetos, o que parece não se explicar apenas pelas adversidades do período, mas também em decorrência dos desafios impostos pela busca de processos e formas documentais que dessem conta de suas inquietações. Ainda de acordo com o relato de João Moreira Salles, Claudius Ceccon ofereceu uma sala e trabalho a Coutinho e o CECIP se tornou, nas palavras do próprio documentarista, um “abrigo” (Salles, 2013: 370).

Nesse sentido, embora as produções feitas por encomenda para a organização buscassem diálogos e tivessem propósitos distintos de filmes autorais pensados prioritariamente para as salas de cinema e o circuito comercial, não nos parece possível relegá-las à margem, sob a etiqueta redutora do vídeo “institucional”. De *O jogo da dívida: quem deve a quem?* (1990) a *Mulheres no front* (1996), para sermos fiéis ao recorte da primeira metade dos anos 1990,⁴ Coutinho vai, passo a passo, “flexibilizando” o formato institucional, de modo a inscrever mais contundentemente as experiências e elaborações dos filmados.

Assim, *O jogo da dívida* apresenta a chamada “voz de Deus”, condutora de uma exposição didática sobre a dívida externa brasileira, com ênfase na macro-história (da pilhagem e acumulação primitiva aos desmandos do Fundo Monetário Internacional), combinada a entrevistas com especialistas e imagens ilustrativas. Já *Mulheres no front* prima pela opção por abordagens em um nível mais pessoal, em que o documentarista se faz ouvir e interage com as personagens, focalizando experiências específicas – a associação de moradores de Jardim Uchoa, no Recife, ou as Promotoras Populares em Bom Jesus, Porto Alegre. Na abordagem dessa última experiência, uma roda de conversa entre mulheres ativistas entrelaça suas trajetórias de vida e luta sem que haja necessidade de tematizar frontalmente os aparatos legais que embasavam seu trabalho.

4. Coutinho realizaria ainda mais alguns vídeos institucionais para o CECIP, como *Casa da cidadania*, de 1997, que, mesmo fora do período circunscrito neste artigo, poderia ser aproximado dos outros filmes, mas não se encontra digitalmente acessível para visionagem.

Outros momentos dessa produção ganham relevo. É notável em *Seis histórias* (1995), produzido para a Unicef, o gesto de voltar-se, quase exclusivamente, aos diretamente envolvidos nas situações narradas (famílias nas quais crianças e adolescentes sofreram violência e agentes legais acionados nesses casos). A aproximação à realidade das vítimas, mirando o debate sobre a reparação dos danos a elas causados, não raro incorre na exposição de intimidades, mas o documentarista não deixa de indicar outras possibilidades, como demonstra Jordana Berg ao lembrar da montagem do filme,⁵ em que Coutinho demanda a reinserção de um travelling da parede branca do quarto de uma das meninas, sem detalhes íntimos, sem cama, “sem boneca, sem nada” (2013: 356).

Destaca-se também a forma como *A lei e a vida* (1992), ainda que explicitamente amparado nos mecanismos de proteção legal inscritos na Constituição de 1988 (expressos em letreiros que reaparecem a todo o tempo na tela), redireciona sua abordagem a cada disputa travada na região do chamado “Grande Rio”, indo da mobilização de moradores pela preservação do sistema de lagoas na Barra da Tijuca à luta dos operários da indústria de construção naval em Niterói por proteção adequada à sua saúde, trilha na qual Coutinho vai se deparar com a existência do Vazadouro de Itaoca, em São Gonçalo, onde – com os equipamentos e a equipe oferecidos pelo CECIP, mas, dessa vez, sem uma temática ou forma pré-estabelecida – realizaria *Boca de lixo* (1993).

Ao abordar a faceta “documentarista social” do trabalho de Eduardo Coutinho, na expressão de Carlos Alberto Mattos (2019), notamos que a aliança com o CECIP se desdobra em outras alianças, estabelecidas com os movimentos civis: Coutinho passa a oferecer mediação para as diferentes organizações, movimentos e lutas sociais a que se alia. Guardadas as diferenças (de lutas e contextos), o cineasta já atuara de modo semelhante, ao propor filmar uma cine-biografia de João Pedro Teixeira, em 1964: o cinema tornado veículo para visibilidade e reconhecimento (em escala nacional) da luta camponesa, bem como instrumento de denúncia das violências impunes cometidas por latifundiários no Nordeste do Brasil. Ao passo que é a colaboração dos camponeses que permite a realização das filmagens de *Cabra marcado para morrer* (abortadas, entretanto, pelo golpe militar de 1964): o apoio das ligas garante não apenas a locação (o Engenho Galiléia, em Pernambuco, desapropriado por interesse social em 1959), como a participação de camponeses fazendo papéis iguais (caso de Elizabeth Teixeira) ou semelhantes aos seus.

5. Lembrada por ela por ter sido a sua primeira montagem ao lado do diretor. Jordana seria montadora de todos os filmes contemporâneos de Coutinho, a partir de *Santo Forte* (1999).

A essa modalidade de relação e colaboração, que chamaremos de “aliança política”, gostaríamos de agregar um outro sentido, presente em alguns encontros do período recortado neste artigo, lançando os alicerces da filmografia contemporânea de Coutinho (inaugurada com *Santo Forte*, de 1999). Para abordá-lo, recorreremos sucintamente à discussão feita por Judith Butler em alguns de seus trabalhos mais recentes (2019, 2018, 2015). Interessada na “maneira pela qual a precariedade (...) pode operar, ou está operando, como um lugar de aliança entre grupos de pessoas que de outro modo não teriam muito em comum, e entre os quais algumas vezes existe até mesmo desconfiança e antagonismo” (2018: 34), a filósofa tem buscado alguns aportes conceituais, como a ética da responsabilidade pelo outro proposta por Emmanuel Lévinas. Para Butler, o compartilhamento da precariedade e o entrelaçamento de todas as vidas (mesmo que seja desigual a distribuição social e política da condição precária)⁶ reforça a proposição de que “a relação precede a individuação”, de que “a vida do outro, a vida que não é a nossa, também é nossa, uma vez que qualquer sentido que “nossa vida” tenha, deriva precisamente dessa sociabilidade, e já é, desde o início, dependente de um mundo de outras vidas” (2018: 120, 122).

Nesse sentido, os *encontros* (“substância” de seu cinema, segundo Coutinho), constituídos por relações de alteridade e diferença (entre cineasta e filmados), tornam-se espaço para a suscetibilidade ao outro, o estabelecimento de vínculos éticos e o engendramento de construções de si marcadas por interdependência e negociação (entre quem filma e quem é filmado). Como disse Coutinho em entrevista a Josafá Veloso (no filme *Banquete Coutinho*), “eu só existo pelo olhar do outro. Assim como o outro é constitutivo de mim, eu sou constitutivo do outro”. Ou, como escreveu Butler, revisando Lévinas: “Quando ajo eticamente, não sou mais um ser limitado. Eu me desmonto. Constatado que sou a minha relação com esse ‘você’ cuja vida procuro preservar, e sem essa relação, esse ‘eu’ não faz sentido e perde a sua ancoragem numa ética que sempre antecede a ontologia do ego” (2018: 122).

Sugerimos então que a cena do encontro, na filmografia de Coutinho, dramatize relações éticas, de exposição e suscetibilidade ao outro: “a relação ética significa abrir mão de uma perspectiva egológica em favor de uma perspectiva que se estrutura, fundamentalmente, por um modo de abordagem: você me solicita, eu respondo” (Butler, 2018: 122). Em filmes como *Santa Marta* e *Boca de lixo*, que discutiremos melhor adiante, em meio a sequências temáticas que

6. Para Butler, embora a precariedade seja uma característica de todas as vidas, a “condição precária” designaria sua distribuição diferencial, sendo uma condição politicamente induzida, “na qual certas populações sofrem com redes sociais e econômicas de apoio deficientes e ficam expostas de forma diferenciada às violações, à violência e à morte” (2015: 46).

confrontam o estigma, reivindicam direitos ou simplesmente retratam comunidades empobrecidas, buscando-se a perspectiva de seus moradores, lampejam momentos de encontro que abrem espaço para negociações, diálogos e narrativas singulares, antecipando o cinema de Coutinho porvir. Chamaremos de “aliança ética” a essa modalidade de relação (entre o diretor e cada sujeito filmado), seguindo a pista que Coutinho nos oferece em uma entrevista concedida em 1998 à revista *Sexta-Feira*:

Depois de tantos fracassos políticos do Brasil e da minha própria experiência de vida, eu tenho a impressão de que só consigo fazer alguma coisa porque já não acredito nas grandes palavras. Quando eu estou fazendo um filme não estou querendo ensinar ninguém, isso é um pouco terrorista, porque na verdade eu não sou indiferente ao que acontece no mundo. Mas meu problema é mais ético do que político. O que eu quero é conhecer as razões das pessoas. As minhas razões não interessam. (Coutinho *apud* Ohata, 2013: 226).

Antes de prosseguirmos, é importante assinalar que, no período anterior à criação do CECIP, algumas produções de Coutinho já haviam ensaiado alianças políticas com organizações civis e sujeitos envolvidos em lutas por cidadania e reconhecimento social – relações influentes tanto nas escolhas de produção como nos recursos expressivos e opções estéticas empregadas pelo realizador. Referimo-nos aos documentários *Santa Marta, duas semanas no morro* (1987) e *Volta Redonda, memorial da greve* (1989), ambos realizados para o Instituto Superior de Estudos da Religião (Iser), organização não-governamental do Rio de Janeiro ligada à Igreja Católica, com expressiva atuação no segmento audiovisual nos anos 1980 e 90. Se lembrarmos que faziam parte do Iser parceiros de trabalho que estariam envolvidos, poucos anos depois, na constituição do CECIP, como nos indica Carlos Alberto Mattos (2019), descortina-se um horizonte em que é possível tratar tais produções como parte de um único esforço do cineasta de encontrar grupos aliados e descobrir formas e processos de realização que estivessem conectados com sua trajetória, aspirações formais e preocupações políticas.

2. *Santa Marta, duas semanas no morro*: das questões da comunidade às existências quaisquer

Santa Marta, duas semanas no morro obteve financiamento junto a um concurso do Ministério da Justiça promovido em 1986, cujo mote temático era a violência nas favelas do Rio de Janeiro. No início dos anos 1960, depois de um período fora do Brasil, Coutinho havia trabalhado como gerente de produção do longa-metragem ficcional *5x Favela* (1962), produzido pelo Centro

Popular de Cultura da UNE, e que reuniu diretores ligados ao movimento do Cinema Novo; mas, como indica Consuelo Lins, seu retorno com o cinema às periferias cariocas se dá em um contexto diferente: “Em meados dos anos 80, as favelas cariocas eram muito mais populosas e violentas” (Lins, 2004: 61).

Diante do desafio imposto por essa conjuntura, Coutinho aproveitaria a presença de Claudius Ceccon no Iser e contaria com o amigo para a produção. Além disso, escolheria para assistente de direção alguém, em certa medida, familiarizado com a comunidade de Santa Marta, Sérgio Goldenberg,⁷ que mantinha no local um cineclubes voltado à exibição de filmes brasileiros. O convite tornou-se possível através do contato com a associação de moradores, como relata Goldenberg: “Foi o pessoal da Associação, em especial o Itamar Silva (...) quem falou ao Coutinho de um garoto lá (eu) que queria fazer cinema e conhecia o morro” (2013: 338).

À escolha de Goldenberg para assistente, somou-se outro gesto decisivo: a incorporação de moradores da comunidade (incluindo membros da associação) como auxiliares especiais. Tal incorporação, que se repetiria em documentários posteriores do diretor,⁸ pode ser entendida como uma importante modalidade de produção: um arranjo que inclui os atores sociais ligados às organizações retratadas no filme, tornando-o viável e abrindo espaço para a participação desses atores na construção criativa da obra. Possibilidades pioneiramente exploradas em *Santa Marta*.

Da perspectiva do apoio na produção, os colaboradores atuaram como mediadores entre a equipe de realização de Coutinho e moradores do lugar. É o caso dos depoimentos colhidos na associação de moradores, a partir de um anúncio colocado em espaços da comunidade, convidando para a gravação pessoas que tivessem “queixas” sobre violência ou discriminação. Resultaram entrevistas em que moradores do Santa Marta denunciavam abusos e arbitrariedades da polícia e expõem a precariedade da vida no local (um deles chega a pedir que a equipe lhe forneça uma carteira de identidade). Mas a colaboração dos assistentes-moradores vai além da atuação nos bastidores. Um exemplo é a participação de duas diretoras da associação, que conduzem – em cena e em campo – três entrevistas cruciais: com uma das mais antigas moradoras do Santa Marta, com um policial que faz revista na entrada da favela e com Jorge,

7. Goldenberg trabalha hoje principalmente para a televisão (TV Globo), mas, antes, viria a colaborar com Coutinho em outros filmes e realizar seus próprios documentários para o CECIP, como *Rio Nosso Bem*, de 1992 (direção compartilhada com Tonico Amâncio), exibido na Conferência Eco 92.

8. Em entrevista realizada anos mais tarde, no início dos anos 2010, María Campaña Ramia apontaria a importância dessas estratégias em filmes como *Santo Forte* e *O fim e o princípio*, referindo-se às moradoras locais também como “guias” na filmagem. Coutinho, em resposta, define que o envolvimento de moradores “simpáticos” aos outros moradores “é sempre essencial” (2013: 312).

ex-travesti, figura conhecida na comunidade. Sendo moradoras e membros da associação, sua experiência lhes franqueia uma postura e uma abordagem dos entrevistados dificilmente alcançáveis sem ela.

Os assistentes ajudam também na produção de dois encontros coletivos, um com jovens da comunidade e outro com diretores da associação (do qual participam as diretoras mencionadas acima). Neste último, a fala de um dos participantes é reveladora dos dilemas enfrentados pelas organizações civis naquele momento histórico, especialmente aquelas situadas em regiões ignoradas pelo poder público, como a associação do Santa Marta. Ouvimo-lo dizer, enquanto Coutinho filma os rostos dos outros moradores na roda de conversa:

Eu acho que o mutirão é uma coisa que tem que continuar. O mutirão, ele é importante porque (...) chama a participação. Agora, por outro lado, nós temos que entender o seguinte: o morador já trabalha de segunda a sábado (...), eu acho que o governo tem que entrar e fazer (...) o trabalho que ele faz. Se você for ver lá na Avenida Atlântica, lá quando muita coisa faz falta não é feito mutirão não. Eu não sou contra o mutirão comunitário, mas eu não acho que as pessoas têm que trabalhar todo domingo.

O discurso do morador prossegue, passando a tratar da necessidade das pessoas aproveitarem seu final de semana para o lazer (o futebol, a cerveja). Manter a continuidade da fala até esse trecho, em que um dos diretores da associação versa sobre outras facetas da vida na comunidade, revela uma aposta importante do vídeo: acessar o tema da violência nas suas intersecções com aspectos do cotidiano de uma comunidade, elaborando, no presente, um quadro de vivências que torna específicas as maneiras de lidar com (e de resistir a) opressões sofridas historicamente pelos pobres no Brasil.

Trata-se assim de abordar a vida dos moradores do Santa Marta evitando e buscando alternativas aos estigmas e estereótipos de miséria e violência que pesam sobre as comunidades empobrecidas, atentando-se para as ambiguidades e contradições trazidas pelas experiências singulares de diferentes sujeitos, como exemplificaremos à frente. Nas palavras de Consuelo Lins, o gesto poderia ser resumido como “(...) uma maneira de estabelecer relações complexas entre a vida de cada um deles, entre cada situação e algo como um ‘estado de coisas’ que vivemos no Brasil” (2004: 73).

Do ponto de vista da trajetória do diretor, o trabalho já marca uma articulação interna entre a busca por promover visibilidade e reconhecimento a uma comunidade urbana empobrecida, de um lado; e a aposta em atos de fala de personagens populares quaisquer. Assim, se está engajado em uma espécie de contra-representação – cujo propósito de fundo é retratar a comunidade de Santa Marta “de dentro”, evitando-se os enquadramentos negativos da mídia –, o vídeo também tateia mecanismos que fazem da gravação um espaço ativo

de escuta, a partir do qual alguns personagens se sobressaem ao narrar suas experiências e desejos.

Vislumbra-se, assim, o sentido ético da “aliança”, que reivindicamos para o trabalho documental de Coutinho como um todo (especialmente, a partir de final dos anos 1990). A filmagem é ocasião para o encontro entre pessoas que, por suas diferenças sociais, dificilmente se encontrariam; na qual se encena a relação de interdependência (cineasta-filmado) como constitutiva de cada um dos lados que negociam e se elaboram com a mediação da câmera. Em *Santa Marta*, é justamente nos momentos em que cria situações deliberadamente para filmá-las (não se atendo ao registro do cotidiano na comunidade) que Coutinho parece alcançar essa dimensão, como no já mencionado “set” montado pela equipe na associação de moradores, para que qualquer pessoa, caso se interesse, venha conversar sobre violência. Duas cadeiras são dispostas em frente à câmera: uma para o(a) entrevistado(a), outra com um monitor que reproduz o enquadramento registrado (em um procedimento de devolução “em ato” da imagem aos filmados).

Nessa situação, Coutinho registra o encontro com uma mulher negra, de cabelos curtos, cujo nome não é revelado. Distribuído ao longo da montagem, o diálogo conserva sua força, mesmo fragmentado. As injustiças, violências e opressões sofridas e narradas por ela tornam ainda mais contundente o modo como a personagem escapa, com ironia e humor, da auto-vitimização. Na interação com Coutinho, sua narrativa se desdobra em nuances e contradições, em um retrato complexo, que parece escapar aos propósitos estritamente “comunitários” do documentário. Relatando o “campo de luta” que sua casa se torna quando o companheiro bebe cachaça, por exemplo, garante que “não dá mole” (“eu agrido ele também”), e ressalva sorrindo que, “sem beber, ele é maravilhoso”.



Figura 1 e 2. Personagem de *Santa Marta* entrevistada na associação de moradores, que aparece também (a partir de inserção durante sua fala) descendo a ladeira da comunidade.

Santa Marta, duas semanas no morro teve uma exibição programada na comunidade em julho de 1987, porém, ao que se sabe em razão de um confronto entre traficantes, o evento foi inviabilizado, sendo realizado apenas meses depois. Mesmo assim, segundo informação colhida por Consuelo Lins, ele se tornou o filme de Coutinho mais exibido e repercutido nas favelas do Rio de Janeiro (ao menos até fins dos anos 2000). O documentário que lhe sucede, *Volta Redonda, memorial da greve*, também uma produção do Iser, encerra mais uma experiência marcante para o realizador em seu trabalho junto a organizações populares, mas por razões substancialmente distintas.

3. De *Volta Redonda, memorial da greve* a *Boca de lixo*: de sujeitos coletivos a personagens singulares

Encomenda do bispo dom Valdir Calheiros, da Diocese de Barra do Piraí e Volta Redonda, *Volta Redonda, memorial da greve* tinha como propósito primordial retratar os episódios da greve na Companhia Siderúrgica Nacional (CSN), em 1988, do ponto de vista dos operários. No regime democrático recentemente restabelecido, as reivindicações dos trabalhadores da CSN dispararam uma onda de repressão, com intervenção militar na cidade e na empresa, que fere dezenas de pessoas e provoca a morte de três metalúrgicos. No vídeo, a greve é abordada através de uma composição “clássica”, que estabelece como fio condutor uma locução em *off*, ilustrada por imagens da greve, da cidade, materiais de arquivo, e os combina com a inserção de entrevistas com personagens envolvidos nos acontecimentos, como grevistas e familiares dos trabalhadores mortos.

No decorrer das filmagens, porém, Coutinho nota divergências no interior do movimento grevista e mesmo entre os membros do sindicato, que era responsável por coordenar as ações dos trabalhadores. Os princípios de abordagem que se insinuavam em *Santa Marta*, ciosos das relações complexas que os sujeitos tecem com as condições sociais que enfrentam, encontravam barreira para sua aplicação, na impossibilidade de explicitação das contradições internas ao movimento (num vídeo patrocinado justamente por seus apoiantes). Tais princípios são então deslocados pelo realizador, dando lugar à busca por “(...) um filme o menos triunfalista possível” (Lins, 2004: 82), o que se nota, especialmente, nas sequências “sombrias” com as quais o filme se encerra (morte do presidente licenciado do sindicato, explosão do monumento feito em homenagem aos três operários mortos).

A abordagem utilizada por Coutinho desagradou a membros da Pastoral Operária, para quem o material foi exibido pela primeira vez. O bispo dom Valdir Calheiros contornaria o desconforto na recepção do filme propondo duas

versões, que circulariam em ambientes diferentes: uma para os circuitos católicos, outra para os circuitos públicos. Anos depois, Coutinho falaria sobre essa experiência, deixando no ar a sugestão de uma espécie de saldo pessoal, que seria importante nas produções posteriores:

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. Não se querem coisas para refletir, mas para levar a luta para a frente. Imagine se eu for fazer um filme sobre o MST. Eu adoraria, mas teria que ser um filme que tivesse questões, mostrasse ambiguidades. (Coutinho *apud* Lins, 2004: 83).

De fato, os filmes que Coutinho realiza a partir de então vão permitir que o documentarista aprofunde os métodos de filmagem e as linhas expressivas prefiguradas em *Santa Marta* e não devidamente exploradas em *Volta Redonda, memorial da Greve*: filmar em um único local, em um curto espaço de tempo, mas a partir da relação de cumplicidade garantida pela mediação de moradores ou lideranças locais; concentrar-se no que dizem os entrevistados (especialmente na maneira como dizem), construindo a narrativa a partir de suas falas, de forma não-linear, e abrindo mão de narração em *off*; escapar dos personagens e experiências exemplares e focalizar os imaginários e modos de vida, tal como expressos nas narrativas dos filmados, nas relações singulares que criam com as condições históricas enfrentadas – sendo algumas dessas características experimentadas paralelamente, como vimos, nos vídeos encomendados ao CECIP.

Junto a esses fatores, pesou também o aprendizado extraído das dificuldades encontradas com a realização de seu segundo e último filme em película (o primeiro havia sido *Cabra marcado para morrer*), *O fio da memória* (1988-1991), produzido no mesmo período em que Coutinho realizou *Volta Redonda, memorial da Greve*. No processo de realização de *O fio da memória*, encomendado pela Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, Coutinho enfrentou uma série de dificuldades. A magnitude do tema, proposto para comemorar os cem anos de abolição da escravidão no Brasil, e o formato de película, que tornara o projeto mais dispendioso, determinando seu modo de produção, foram decisivos na consolidação do desejo do documentarista de continuar explorando as possibilidades técnicas e estéticas de produção em vídeo.

O fio da memória lança Coutinho num “impasse” tão grande que só é contornado “(...) filmando *Boca de lixó*, em 1992, sem dinheiro nenhum, sem cobrança alguma” (Coutinho *apud* Lins, 2004: 81). O documentarista aproveita, justamente, os intervalos de realização de *A lei e a vida* e, utilizando a

equipe de produção e o aparato técnico disponibilizados pelo CECIP, dirige-se para o Vazadouro de Itaoca, na cidade de São Gonçalo, região metropolitana do Rio de Janeiro. Coutinho tinha conhecido um outro vazadouro no bairro Jardim Gramacho, na Baixada Fluminense, durante as filmagens de *O fio da memória*. Impressionara-se, segundo Mattos (2019: 161), não tanto “pelas imagens dantescas daquela gente a escalar detritos”, mas “com a vida aparentemente comum que eram capazes de ali levar”. Ao conhecer o Vazadouro de Itaoca, encontrou o espaço para realizar o documentário que já vinha intimamente projetando.

Boca de lixo retrata a vida a partir e em torno do Vazadouro: pessoas que geram renda e, não raro, se alimentam do que é despejado no local. Mesmo que não se trate de um “vídeo popular” típico,⁹ a realização parece instaurar no Vazadouro de Itaoca a esfera pública de que os catadores são sistematicamente alijados. Logo nos primeiros minutos, um adolescente desafia o cineasta, ciente da mediação pública que a câmera aporta: “Que vocês ganham com isso? Pra ficar botando esse negócio na nossa cara? O senhor podia mostrar isso sabe para quem? Podia mostrar para o Collor” (então presidente do Brasil). Resistentes em um primeiro momento à presença da equipe, sobre a qual projetam o imaginário de representação midiática negativa dos seus modos de vida, os trabalhadores e moradores da região abrem-se aos poucos à filmagem. Trata-se, contudo, não apenas de fazer ecoar vozes silenciadas na esfera pública instaurada pelas gravações. Há também um movimento “para dentro”: o vídeo provoca um processo de auto-reconhecimento, pertencimento e elaboração identitária. Usada como tática de aproximação, a distribuição de retratos dos catadores (extraídos de *frames* de vídeo), por exemplo, se torna meio para o reconhecimento de vínculos comunitários (“Conheço, meu filho, a metade aqui foi tudo criado comigo no lixo”, reconhece uma catadora, instada por Coutinho). Efeito semelhante ao que alcança o aparelho de TV instalado pela equipe no Vazadouro, na última sequência do documentário, quando vemos os trabalhadores do lixão se vendo nas imagens registradas por Coutinho.¹⁰

9. Retomamos a caracterização de Luiz Pereira Oliveira no artigo “Transformações no Vídeo Popular” (2001), em que trata da produção de documentários em associação com movimentos e organizações civis no período 1984-1995, de atuação da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP): “No vídeo popular típico, o território da existência diagnosticado como problema, em geral, remete ao mundo do trabalho, e o sujeito da ação é invariavelmente um sujeito coletivo: ele se configura como agente por pertencer a uma organização que o unifica e potencializa a sua ação, daí resultando que as reuniões e assembleias sejam lugares recorrentes. Pela organização o sujeito toma consciência da possibilidade de agir e de transformar” (p.10). Por outro lado, o típico vídeo popular “solicitava a asserção do espectador quanto à necessidade de mudar uma determinada realidade” (2001:12).

10. Na produção audiovisual desse período, os tensionamentos e diálogos com a televisão foram frequentes. Basta lembrar da proposta democratizante das TVs comunitárias, de levar para a televisão temas e enfoques excluídos pelas emissoras de padrão broadcast – seguido pelo

Esses gestos conduzem o cineasta à elaboração de alguns retratos particularizados dos personagens, através dos quais revela aspectos de suas vidas que ultrapassam a condição de sub-humanidade na qual poderiam ser enquadrados. As indagações que o documentarista faz ao se aproximar das pessoas já apontam nesse sentido: “como é viver aqui?”, “é bom?”, “por quê?”, Coutinho repete, preterindo o pressuposto de que a situação ali seria insuportável. Como notamos para *Santa Marta*, a proposta de resistir, com o documentário, ao estigma sofrido por um grupo social brasileiro, é indissociável, em *Boca de lixo*, de um movimento de singularização dos sujeitos filmados. Isso não impede que o realizador ofereça, ao mesmo tempo, um olhar contundente sobre as condições de vida dos catadores (e, indiretamente, sobre um estado maior de coisas que provoca e permite a existência dessas condições).

Essa relação é possibilitada pelo fato do documentarista permanecer durante vários dias no local, numa postura diferente daquela adotada por equipes de jornalismo televisivo. Na já citada entrevista para María Campaña Ramia, ele explicaria: “A relação mudou porque os que estavam ali e me reconheciam pensavam: ‘Ah! O homem voltou. Vai conversar comigo, não vai fugir’” (2013: 311). Coutinho capta assim a alteração dos personagens diante da presença da câmera (como no caso de Jurema, personagem que transforma sua postura e discurso à medida que fica à vontade com o realizador), mas também processos mais amplos que demonstram incidência sobre a vida no Vazadouro. O exemplo mais notável é o do marido de Lúcia, uma das personagens, motorista em uma empresa responsável por fazer o despejo do lixo no local. Quando a equipe visita sua casa, ele ainda estava empregado. Dias depois, é visto cantando lixo. Indagado por Coutinho, revela que foi demitido pela empresa e agora está também vivendo dos materiais recolhidos no Vazadouro, enquanto não consegue um novo emprego.

Diferente de *Santa Marta*, em que a abordagem dos entrevistados é mediada pela aliança política com a Associação dos Moradores, não há em *Boca de lixo* uma organização mediadora. Se o cineasta persiste no propósito engajado de confrontar o estigma e a invisibilidade sofridos por um grupo social precarizado, é da aliança ética com cada catador de quem se aproxima que um filme poderá resultar. Nesse sentido, *Boca de lixo* se aproxima dos trabalhos contemporâneos do diretor, estruturados por encontros entre cineasta e filmados. Deles se diferencia, entretanto, pelo modo como a montagem alterna e remete a elaboração mais detida de cinco personagens (entrevistados em suas casas), a sequências que mostram aspectos do cotidiano no vazadouro (acionados pelos

gesto emblemático, na recepção, de carregar o aparelho de TV para a rua, emitindo localmente a produção local, a exemplo da TV Viva, de Recife e Olinda, entre outras experiências. Embora não se filie a uma produção de TV comunitária, a realização de *Boca de lixo* endossa esse gesto.

atos de fala dos sujeitos filmados). No movimento pendular entre experiência comunitária e individualização, *Boca de lixo* dá a ver agenciamentos complexos.

Um bom exemplo é a sequência protagonizada por Lúcia. Por meio do detalhe de um quadro na parede, a montagem nos transporta do barraco erguido para descanso e sombra no lixão à casa onde ela vive. Agora limpa e de cabelos penteados, sua postura (tímida e um pouco constrangida) contrasta com a da mulher que vimos antes, desenvolta no Vazadouro: falando alto, gesticulando muito, “discursando” para uma pequena plateia. Instada por Coutinho (“lá é mais fácil falar, né?”), ela mesma se atribui diferentes atuações e papéis: “Quando eu tô lá no lixo eu sou uma pessoa totalmente diferente do que eu sou em casa...” Ao “multiplicar” a personagem, mostrando-a cindida, *Boca de lixo* recusa emblematicamente fazer de cada catador apenas um “informante” sobre as precárias condições de vida no lixão.



Figura 3 e 4. Lúcia conversa com Coutinho no barraco improvisado em meio ao Vazadouro e, depois, no ambiente de sua casa.

Ainda nesse sentido, é exemplar o encontro com Cícera, outra trabalhadora do Vazadouro de Itaoca, que conduz a equipe até sua casa e lhe apresenta sua família. Em conversa com Coutinho dentro de casa, ladeada pela filha e pelo genro, confessa pedir a deus que “liberte” a filha e lhe dê “uma chance pra ela conseguir ser o que bem quer”. “Cantora sertaneja”, responde a moça sorrindo, quando indagada pelo diretor sobre “o que quer ser na vida”. É o mote para que o filme registre sua performance cantando “Sonho por sonho” (José Augusto) em frente à casa modesta de pau-a-pique.



Figuras 5 e 6. Cícera apresenta sua família à equipe de filmagem, momento que precede a performance cantada de sua filha à porta de casa.

Respondendo à solicitação de Cícera e ao imaginário de sua filha, o cinema propõe uma apresentação da moça conforme o seu desejo – recusando-se, assim, a apenas reforçar enquadres prévios. Por outro lado, não se trata de uma imagem que “falseia” as condições de vida da família de Cícera, ou que esteja destituída das marcas da experiência de pobreza e injustiça social por ela vividas. Não por acaso, a música cantada pela moça se torna trilha da sequência posterior, que compila registros do cotidiano na casa da família.

José Carlos Avellar (2013) argumenta que, em *Boca de lixo*, as conversas entre diretor e filmados, não caracterizáveis como entrevistas convencionais ou temáticas por serem abertas “para todos os lados”, “indisciplinadas”, são decisivas no trabalho de Coutinho, concluindo que:

O cinema aqui não se propõe como o relato de uma investigação concluída antes do início da filmagem, mas como o instante de investigação, não tanto a descoberta quanto a procura, não tanto uma resposta quanto uma nova pergunta: a experiência do trabalhador no lixo seria uma imagem do trabalhador comum confinado entre o final de todo o serviço e o recomeço de tudo? (2013: 542).

Ainda para Avellar, leitura da qual nos aproximamos, o trabalho de Coutinho sugere a incorporação, na sua própria tessitura, daquilo que o documentário costuma descartar, sendo possível afirmar que *Boca de lixo* associa à questão que documenta – a situação das pessoas que sobrevivem no Vazadouro – uma segunda, ligada à própria representação do grupo social abordado. No que podemos traçar um paralelo com os outros vídeos analisados ao longo deste artigo, destacadamente aqueles produzidos em parceria com o CECIP:¹¹

11. Ainda na primeira metade dos anos 1990, Coutinho faria mais um vídeo produzido pelo CECIP, com liberdade criativa semelhante àquela encontrada para realizar *Boca de lixo: Romeiros do Padre Cícero* (1994). Mas nele, à diferença das alianças com organizações, grupos ou sujeitos em luta por direitos constitutivas dos vídeos anteriores, Coutinho retomaria uma

Coutinho estaria preocupado não só em visibilizar os diferentes sujeitos em suas lutas por cidadania e reconhecimento social, mas também com a busca por uma expressão documental capaz de fazê-los aparecer em suas complexidades. Assim, o trabalho realizado neste período histórico se abre sobre a filmografia posterior do cineasta: a afirmação de um movimento coletivo coexiste com o olhar detido para as vidas em suas singularidades.

Referências bibliográficas

- Avellar, J. C. (2013). O lixo na boca. In M. Ohata (org.), *Eduardo Coutinho* (pp. 537-542). São Paulo: Cosac & Naify.
- Berg, J. (2013). Quase tudo monta. In M. Ohata (Org.), *Eduardo Coutinho* (pp.348-356). São Paulo: Cosac & Naify.
- Butler, J. (2015). *Quadros de guerra – quando a vida é passível de luto?*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira.
- Butler, J. (2018). *Corpos em aliança e a política das ruas – notas para uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira.
- Butler, J. (2019). *Vida precária – os poderes do luto e da violência*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Coutinho, E. (2013). Entrevista a *Sexta-Feira* (1998). In M. Ohata (org.), *Eduardo Coutinho* (pp.223-231). São Paulo: Cosac & Naify.
- Goldenberg, S. (2013). Meu primeiro chefe. In M. Ohata (org.), *Eduardo Coutinho* (pp.339-348). São Paulo: Cosac & Naify.
- Lins, C. (2004). *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Mattos, C. (2019). *Sete faces de Eduardo Coutinho*. São Paulo: Boitempo: Itáú Cultural: Instituto Moreira Salles.
- Oliveira, L. (2001). Transformações no Vídeo Popular. *Sinopse Revista de Cinema*, 3(7): 9-20. São Paulo.
- Oliveira, V. (2019). *Intervir na história: modos de participação das imagens documentais em lutas urbanas no Brasil*. Tese de Doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Ramia, M. (2013). Não quero saber como o mundo é, mas como está – entrevista com Eduardo Coutinho. In M. Ohata (org.), *Eduardo Coutinho* (pp.307-322). São Paulo: Cosac & Naify.

linha de trabalho explorada no programa *Globo Repórter* (TV Globo), focalizando tradições religiosas emblemáticas da região de Juazeiro do Norte, no sertão nordestino.

Salles, J. (2013). Morrer e nascer – duas passagens na vida de Eduardo Coutinho. In M. Ohata (org.), *Eduardo Coutinho* (pp.365-374). São Paulo: Cosac & Naify.

Filmografia

A lei e a vida (1992), de Eduardo Coutinho.

Banquete Coutinho (2019), de Josafá Veloso.

Boca de lixo (1993), de Eduardo Coutinho.

Cabra marcado para morrer (1964-84), de Eduardo Coutinho.

Mulheres no front (1996), de Eduardo Coutinho.

O fio da memória (1991), de Eduardo Coutinho.

O jogo da dívida: quem deve a quem? (1990), de Eduardo Coutinho.

Santa Marta, duas semanas no morro (1987), de Eduardo Coutinho.

Seis histórias (1995), de Eduardo Coutinho.

Volta Redonda, memorial da greve (1989), de Eduardo Coutinho.