

**Universidade Federal de Minas Gerais**

*Departamento de Ciências Sociais – FAFICH*

*Disciplina: Antropologia e Cinema Documentário*

*Prof.: Rubem Caixeta de Queiroz*

*Aluna: Ana Carvalho de Araújo - 9925996*

## **BOCA DE LIXO E O DOCUMENTÁRIO DE EDUARDO COUTINHO**

**“o que me interessa é explorar os dois lados  
da câmera e contar histórias”  
Eduardo Coutinho**

A análise que se segue diz respeito ao vídeo documentário “Boca de Lixo”, em particular, e ao cinema documentário de Eduardo Coutinho, em geral. A escolha do vídeo se deu por vários motivos: primeiro, o encantamento e a emoção inicial que o documentário, em mim, provocou; depois, pela maneira instigante e particular que Eduardo Coutinho constrói seus filmes – documentários ásperos, tensos e que, ao mesmo tempo, transbordam poesia e sensibilidade.

O cinema de Eduardo Coutinho se pauta no diálogo, na troca entre aquele que se coloca por trás da câmera e aquele que se apresenta diante dela – com toda tensão e conflito que este encontro gera. Assistimos, em seus filmes, ao encontro de duas subjetividades distintas, de dois mundos imaginários que se cruzam e se chocam através dos olhos de vidro e acrílico da câmera. Uma realidade mediada, construída no limite da realidade e da fabulação de quem fala.

Suas histórias geram histórias no seu interior e para além da realidade filmada; seus personagens – ainda que por um momento – se deslocam da vida ordinária e protagonizam histórias criadas e recriadas a partir de suas experiências cotidianas e memória. Aqui, nos deparamos com uma tônica fundamental do trabalho de Coutinho: a questão da temporalidade e da memória. Segundo Valéria Macedo, os filmes de Eduardo Coutinho “configuram narrativas de narrações, contam histórias sobre o contar histórias. São também por isso filmes sobre o tempo como personagem da memória (...) memória na qual o filme mesmo se converte”.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> MACEDO, Valéria, 1998.

A essência de seu trabalho é o contar diante da câmera que, ao contrário do que diria Walter Benjamin em sua análise sobre a reprodutibilidade técnica<sup>2</sup> (que encontra seu exemplo maior no cinema e na sua capacidade de reproduzir imagens ao infinito), no caso dos filmes de Eduardo Coutinho “instaura uma espécie de sacralidade ao momento do relato”<sup>3</sup>, que passa a ser revestido de uma singularidade própria e aurática. Os depoimentos ganham uma cor própria, uma riqueza singela que parte da voz de quem narra.

O diretor privilegia o imprevisto, a tensão compartilhada, o relato que se constrói no momento da filmagem – “o cara está me dizendo aquilo pela primeira vez, não é um pão amanhecido (...) o momento da filmagem é sempre o momento da relação, isso é essencial. O transe do cinema acontece nesse momento, nem antes, nem depois”<sup>4</sup>. Percebemos, aqui, o diálogo que Eduardo Coutinho mantém com o Cinema Verdade de Jean Rouch, embora aquele tenha desenvolvido uma maneira particular e autêntica de ver e fazer documentário no Brasil.

Coutinho não está preocupado com “a realidade pedestre das coisas”<sup>5</sup>, para ele o que importa é o cruzamento do real e do imaginário, da experiência, da memória que recria e transforma a verdade própria do sujeito singular. Seus personagens não são tipificados, dados representativos ou estatísticos de um dado grupo social, ao contrário, cada sujeito (re)presenta um universo particular, com uma história própria, sonhos e desejos. O diretor, no interior de uma aparente homogeneidade, permite que rostos anônimos se conformem, se inventem, ganhem um nome, um significado maior – que possui as marcas de uma história de vida e de tantas outras histórias que poderia ter vivido ou sonhado em viver.

Em seu processo de trabalho, Eduardo Coutinho não se apresenta especialmente simpático. Suas intervenções são provocadoras, por vezes ásperas e secas. Coutinho não esconde as diferenças entre seu mundo e o mundo filmado: “essa diferença eu não procuro falsamente diminuir. Eu não sou igual duplamente: porque estou atrás da câmera e porque não sou igual socialmente. Ao não fingir, você começa a limpar a área”<sup>6</sup>. O diretor acredita que, a partir dessa diferença assumida, uma possível, ainda que efêmera, igualdade pode aparecer. E, sob essa ótica, percebemos que Coutinho

---

<sup>2</sup> BENJAMIN, Walter, 1975.

<sup>3</sup> MACEDO, Valéria, 1998.

<sup>4</sup> COUTINHO, Eduardo, 1997.

<sup>5</sup> Idem

<sup>6</sup> Idem.

consegue criar uma intimidade com seu interlocutor que a grande maioria dos documentaristas não alcança.

Outro elemento presente em seus filmes é a auto-reflexividade. Coutinho deixa transparente o modo de produção do filme, os erros, o imprevisto, a recusa de um personagem, a tensão da relação, a gravação do áudio, a captação das imagens, o engasgo, o silêncio que constrange e significa – “eu poderia tirar na montagem as situações em que aparecem as pessoas se criticando, me criticando (...) mas eu faço questão de deixar, explicitando o processo de um documentário. E se eu estou deixando é porque eu acho que tem algo ali que faz pensar”<sup>7</sup>. O diretor tenta, em seus filmes, mostrar que existem dois lados da câmera e que eles interagem, daí a sua instabilidade, daí a sua força na busca de vivências e histórias e desencontros.

Eduardo Coutinho busca a dimensão temporal das coisas, para ele não interessa o plano curto – a fala das pessoas tem uma densidade, uma progressão, uma certa hesitação, uma contradição, um tempo de vida e resgate de memória que devem ser preservados. O silêncio ganha em seu documentário um lugar especial, que significa, que demonstra a construção no momento da fala, que gera outras interpretações, que segue e dá ritmo à narrativa. Coutinho trabalha com uma verdade contingente, com o acaso, com aquilo que não aparece nos outros filmes, a sobra que, enfim, se (re)constrói e (re)significa a partir do encontro com o outro.

**“o lixo, final do serviço,  
é também o recomeço de tudo”  
Enock**

Nas sobras das falas (os silêncios), nas sobras dos sonhos dos homens e mulheres, nos resquícios e restos da vida da cidade que se guarda sob o abraço do cristo, nasce o documentário de Eduardo Coutinho - “eu não sei te dizer como chama esse lugar aqui. Chama é Boca de Lixo”. Do depoimento de uma catadora surge o nome do vídeo, assim como de tantas outras falas e histórias se construirá a narrativa que tem como cenário o vazadouro de Itaoca, município de São Gonçalo, no Rio de Janeiro – onde toneladas de lixo são despejados e de onde centenas de homens e mulheres retiram sua sobrevivência.

---

<sup>7</sup> Idem.

O vídeo se inicia e termina num diálogo de imagens. É por meio de fotografias que Eduardo Coutinho se aproxima de seus personagens e, pela imagem televisionada no teto de uma Kombi, esses mesmos personagens revivem seus relatos e vêem a si mesmos – a representação da representação. Coutinho se depara, a todo instante, com fragmentos – de papéis, de alimentos, de vidas – com a questão de como traduzir, em imagens “toda essa coisa viva que se mistura com o lixo”<sup>8</sup>. O diretor age de forma a privilegiar o instante do encontro da câmera com os fragmentos de realidade que se recompõem frente aos seus olhos, como o personagem Gabriel dos Santos (em, O Fio da Memória) – imagina um cinema feito de cacós, como a Casa da Flor.

Pessoas escondem o rosto, viram a cara, fazem gestos para que se afastem. A câmera é curiosa, observadora, caminha pelo lixo de cabeça baixa, lança um olhar sobre o lixo, cheira e faz força, assim como nós, para não virar “o rosto” e fechar os olhos frente ao que vê. A aproximação é tensa, questionadora: “que é que vocês ganham com isso? Pra ficar botando esse negócio na nossa cara?”. Coutinho responde ao menino: “É pra mostrar a vida de vocês”. A partir daí, uma intimidade começa a se configurar e da massa homogênea de catadores e lixo – disformes e encardidos – surgem rostos que têm nome, história, amores, enfim, personagens que despontam com toda sua força criadora e fabuladora, que transformam lixo em vida e poesia, ou apenas vida.

Por meio de xerox de fotografias, Coutinho identifica e se apresenta aos seus personagens. Desse encontro surgem cinco histórias, cinco vidas particulares, cinco nomes próprios grafados num papel: Nirinha, Lúcia, Cícera, Enock e Jurema. Seus rostos sujos e tampados saem do anonimato para contar histórias e falar sobre a vida no lixo – são personagens singelos, quase ordinários, mas que dos cacós do lixo emergem com dignidade, íntegras; são sublimes em seus universos e narrativas e vida de todo dia.

Mas, ao lavarem a cara, já em casa, percebemos a multiplicidade dos personagens. É o caso de Lúcia, que no trabalho se mostra alegre e descontraída, mas em casa a fala é suprimida, o constrangimento aflora. Eduardo Coutinho não joga fora este momento, para ele, o silêncio é o momento da construção, diz algo sobre a pessoa que ali se apresenta.

Cícera é o avesso do lixo, é engraçada, bem humorada, provocativa, vive no lixo por opção: “já trabalhei muito em casa de madame. Não gosto de ser mandada, não”. Do seu encontro com Eduardo Coutinho surge uma das cenas mais bonitas do documentário, quando ao ser questionada sobre o que mais deseja na vida, Cícera

---

<sup>8</sup> AVELLAR, José Carlos, 1997.

responde querer outras oportunidades para a filha. A menina quer ser cantora de música sertaneja. Coutinho está imerso na cena, ele provoca a cena, o desejo da menina é momentaneamente “realizado”, seu canto é para a câmera. Num palco de terra batida ela canta sua música predileta e, então, ela é toda uma cantora: sua postura, gestos e voz.

Enock é o velho barbudo que se diz naturalista. “Por que?” indaga Coutinho, “porque acredito na natureza”, “e Deus?”, “é a mesma coisa. Dá na mesma sorte”. Sua casa é construída com restos do lixo. A mulher, paraibana, não vai ao lixo. “Por que você não vai lá?”, “por que não vou”, “mas por que, conta pra gente”, retruca Coputinho, “por que tenho vergonha”. Eduardo Coutinho é áspero; na verdade, não provoca lá grande empatia, mas sua câmera é incisiva, questionadora, insiste na busca das histórias e razões que movem a vida daquelas pessoas. Não esconde seu olhar, sua presença faz parte do documentário.

Enfim, temos Jurema, mulher forte que nega, inicialmente, comer coisas do lixo. Somente após vencida a barreira da aproximação que Eduardo Coutinho consegue fazer com que a moça admita que aproveita restos de lixo para se alimentar “... mas a gente não precisa falar para Deus e o mundo que a gente vive dali”. Em seu vídeo, Coutinho vai, aos poucos, criando intimidade com os entrevistados, que vão construindo e reconstruindo suas vidas por meio das palavras, das contradições. A construção e a descoberta das vidas é conjunta, os limites da interferência e da contribuição do homem com a câmera e dos entrevistados é difusa, não sabemos, ao certo, o imaginário que pertence a Coutinho ou a seus personagens. “É um processo onde há um curto-circuito no ato de falar”<sup>9</sup>.

O vídeo nos transporta, a todo instante, do geral ao particular. Temos planos gerais do vazadouro, rostos que se escondem por detrás da fumaça e lixo do caminhão que chega, homens e mulheres que descansam, comem, ouvem música, brincam (e até passeiam) e constróem uma vida social no lixo. Ao mesmo tempo, somos transferidos para o particular, para as histórias de vida, para dentro das casas onde encontramos pessoas de cara lavada, que carregam outras histórias.

Os entreatos (que preenchem as falas) são silêncios, imagens do lixo, pequenos relatos, música que se compõe com os elementos do próprio lixo (latas, madeira, vidro...). Conferem ritmo ao documentário, dinamizando-o sem, entretanto, cair no ritmo alucinante das produções televisivas. As narrativas e as cenas assumem um ritmo próprio, Eduardo Coutinho respeita esse ritmo.

Por fim, o documentário termina ao som da música sertaneja cantada pela menina. Dessa vez, no entanto, seu lugar é outro. Ela canta sobre a voz no rádio a pedido do diretor. Um incômodo se instala: não é sua voz que está no rádio, sua fabulação desce ao patamar da realidade, da vida que é sua e que, provavelmente não será sonho. No lixo, homens e mulheres, alguns de rosto novamente tampados, assistem ao documentário, se encantam e se emocionam com a própria imagem reproduzida na tela da TV, a produção é, mais uma vez compartilhada – os personagens se tornam espectadores do filme que ajudaram a produzir.

Um ciclo de relação se fecha, no rádio anunciam: “bom dia, bom dia...”. Um menino só cata lixo em meio aos urubus, a câmera se distancia, não enxergamos nada além de uma grande massa disforme, sem rosto. Mas já estamos impregnados pelo seu cheiro e pelas histórias de homens e mulheres que ali vivem, “no caos; enfim, o cinema parte do verão parisiense de 1960 para se discutir, para discutir como lidar com a verdade vinte e quatro vezes por segundo”<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> LINS, Consuelo, 1997.

<sup>10</sup> AVELLAR, José Carlos, 1997. Aqui, o autor faz uma referência ao filme “Crônicas de um verão”, de Jean Rouch e ao modo de fazer cinema que se consolidou na década de 60 – o Cinema Verdade.

## **Bibliografia**

- .AVELLAR, José Carlos. **Objetivo Subjetivo**. In: *Cinemais*. número 8 novembro/dezembro 1997. Pp. 156-62.
- .COUTINHO, Eduardo. **Entrevista**. In: *Sexta-feira – Antropologia, artes e humanidades*. Número 2 abril 1998. Pp. 17-25.
- .DA-RIN, Sílvio. **Espelho Partido**. Rio de Janeiro, 1995. Pp. 167-200.
- .GUIMARÃES, César. **O Rosto do Outro**. In: *Catálogo forumdoc.bh.2000* Pp. 30-3.
- .MACEDO, Valéria. **Eduardo Coutinho e a câmera dura**. In: *Sexta-feira – Antropologia, artes e humanidades*. Número 2 abril 1998. Pp. 11-5.