

EDUARDO COUTINHO E SUA OBRA CINEMATOGRAFICA: HISTÓRIA, MEMÓRIA E HISTORICIDADE

*COUTINHO EDUARDO AND HIS WORK FILM: HISTORY, MEMORY AND
HISTORICITY*

Aline Lemos Feier*
alinelemosf@yahoo.com.br

RESUMO: Este artigo analisa os problemas relacionados ao cinema documentário brasileiro, tendo como objetivo abordar questões em torno do cinema/documentário produzido por Eduardo Coutinho, abordando ainda a concepção de memória dentro dos documentários desse cineasta, desenvolvendo assim algumas questões teóricas metodológicas que possam demonstrar a importância do cinema para a história. Examinar a construção das memórias, tanto coletivas quanto individuais, proferidas no âmbito dos documentários, tendo como teóricos essenciais para esta reflexão às considerações de Maurice Halbwachs, Alessandro Portelli, Michael Pollak e Raphael Samuel, construindo e desconstruindo muitas das perspectivas de significação da memória, tanto para o cinema como para a história. Trazer essas vivências na ótica do documentarista, enquanto *cinema*, enquanto *produção cinematográfica*, como *passado*, como *memória*, implica em dimensionar as possibilidades de diálogo historiográfico, ampliando o campo de percepção das questões tratadas. Enfim, este artigo procura questões em torno do que se rotulou enquanto cinema documentário brasileiro, e que de alguma forma prejudicou a disseminação deste gênero.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; documentário; história; memória e Eduardo Coutinho.

ABSTRACT: This paper examines the issues related to Brazilian documentary film, aiming to address issues around the film / documentary produced by Eduardo Coutinho, still addressing the design of memory within this documentary filmmaker, thereby developing some theoretical issues that can demonstrate methodological the importance for the history of cinema. Examine the construction of memories, both collective and individual, made under the documentary, with the essential theoretical considerations for this reflection to Maurice Halbwachs, Alessandro Portelli, Michael Pollak and Raphael Samuel, constructing and deconstructing many of the prospects meaning of memory, both for movies and for the story. Bringing these experiences from the viewpoint of the documentary as film, while film production, as past, as memory size implies the possibilities of historiographical dialogue, expanding the field of perception of the issues addressed. Finally, this paper questions around what is labeled as Brazilian documentary film, and that somehow damaged the spread of this genre.

KEYWORDS: Movies; documentary; history; memory and Eduardo Coutinho.

* Docente da Universidade Estadual de Goiás (UEG), Unidade de Jussara. Mestranda em História pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO). Artigo enviado em: 17/09/2012 e aceito em: 30/11/2012.

O cinema documentário de Eduardo Coutinho

Eduardo Coutinho inicia sua carreira cinematográfica como membro do CPC da UNE, no qual um dos seus objetivos iniciais era: “estimular a formação de outros centros de cultura nos estados e percorrer o país para promover a discussão da Reforma Universitária” (trecho do filme *Cabra Marcado para Morrer*). Foi numa das viagens junto à caravana da Une - Volante que Coutinho conheceu a história de João Pedro Teixeira, líder camponês da liga de Sapé, na época a maior do Nordeste.

A história de João Pedro Teixeira e a saga de sua família para conseguir justiça pela sua morte chamaram a atenção de Eduardo Coutinho, que resolveu fazer um filme de ficção sobre a vida do líder da liga camponesa de Sapé. O golpe de 1964 interrompe o projeto, só retomado anos mais tarde, mas então procurando recuperar as fitas, bem como as memórias dos camponeses que então participariam do filme. Ou seja, não mais como ficção, mas como documentário. Não mais relatando um acontecimento, mas um processo de filmar e de lembrar.

Eduardo Coutinho tem uma participação bastante peculiar no cinema brasileiro. Em 1975, com um segundo convite feito pela Rede Globo de Televisão, ingressa no programa Globo Repórter desta emissora. Ali adquire a experiência que utilizará depois em sua carreira como cineasta. Trabalhou por nove anos nesse programa:

Eduardo Coutinho produziu muito no meio cinematográfico, foi editor de vários filmes, redator de tantos outros, dirigiu programas, e seis documentários de média metragem, entre eles: *Seis Dias em Ouricuri*, *Superstição* (ambos em 1976), *O Pistoleiro da Serra Talhada* (1977), *Theodorico Imperador do Sertão* (1978), *Exu, uma Tragédia Sertaneja* (1979) e o *Menino de Brodósqui* (1980). Feitos no momento em que o diretor trabalhou no Globo Repórter, esses, no entanto ainda não apresentavam sua característica particular de identificação, algo que só adquiriu posteriormente.

Após a saga enfrentada para concluir *Cabra Marcado para Morrer*, Eduardo Coutinho é convidado a realizar um documentário para o Instituto Superior dos Estudos da Religião (organização não governamental), *Santa Marta: Duas Semanas no Morro*, um filme realizado sem muitos recursos, mas que impulsionou muito a carreira do

cineasta, fazendo-o ampliar suas percepções de rupturas e continuidades dentro de sua trajetória profissional.

Posteriormente vem a produção de *Fio da Memória* (1988–1991), feita por encomenda onde “o filme procura condensar, em personagens e situações do presente, a experiência negra no Brasil, a partir de eixos – as criações do imaginário, sobretudo na religião e na música, e a realidade do racismo, responsável pela perda de identidade étnica e pela marginalização de boa parte dos cerca de 60 milhões de brasileiros de origem africana” (Sinopse do filme). Este documentário foi uma das produções do cineasta que menos o agradou, pois não foi bem aceito e divulgado na mídia: “esse é um filme que foi devorado pelas minhas contradições”, diz Coutinho.

Ele ainda co-dirigiu em 1989, *Volta Redonda: Memorial da Greve*, com foco no memorial *Niemeyer* que narra os episódios ocorridos durante uma greve de operários numa usina. Também em 1989 dirigiu o *Jogo da Dívida*, que aborda questões da dívida externa brasileira. Em 1992 produz *A Lei e a Vida*, filme/documentário que aborda questões do meio ambiente e da nova Constituição Brasileira. E 1994, com a ajuda de uma bolsa da Fundação Vitae, inicia uma pesquisa para a realização de um documentário que ponderasse sobre a Ferrovia Madeira Mamoré, mas acabou por não concluir esse projeto.

Passou então para a produção de *Os Romeiros de Padre Cícero*, um documentário bastante didático. O filme vai ilustrando toda a trajetória de Padre Cícero, seus problemas com o grande escalão da Igreja “oficial” e sua ação com o povo. Eduardo Coutinho, segundo Consuelo Lins, não gostou muito desse filme, afirmando que “não está à altura do mito que se tornou Padre Cícero”.

Depois de todas essas experiências Eduardo Coutinho resolveu filmar o cotidiano de um grupo de pessoas no lixão, e assim nasceu *Boca de Lixo*, um filme tão extraordinário que fala por si só. Este filme foi “Filmado no vazadouro de Itaca, no município de São Gonçalo, a 40 km do Rio de Janeiro. No Brasil, existem centenas de vazadouros como esse, onde trabalham dezenas de milhares de catadores” (Trecho final do filme).

Primeiramente, Coutinho não foi afetuosamente aceito no lixão pelas pessoas que lá estavam. Essas também não viam com bons olhos a possibilidade de serem filmadas e expostas como personagens principais de um documentário, em função da imagem que

normalmente é divulgada na mídia. Mas com a aproximação de Eduardo Coutinho levando os filmes deles mesmos em seu local de trabalho, e mostrando a eles que ali era um trabalho como outro qualquer, aos poucos o cineasta foi conseguindo a confiança dos trabalhadores. Em seguida eles aceitaram tornarem-se atores de sua própria narrativa de vida.

Em meados de 1997 Coutinho filma *Santo Forte*, que coloca em questão o imaginário popular brasileiro do século XX, com enfoque nuns poucos personagens, moradores da favela Vila Parque da Cidade, no Rio de Janeiro.

A insegurança era total, com descobertas pontuais, recuos e avanços. Não era só o problema de não ter dinheiro, mas de não ter coragem suficiente para arriscar. Eu não fazia filmes não por injustiça do mundo, mas também porque não tinha segurança em pedir coisas, fazer política. Não gosto, nunca soube e não sei fazer por temperamento. Em 1997 me bateu um troço existencial igual ao de *Cabra*, e fui falar com o Avellar. Foi um ato de desespero. Estava em um pântano, tão no fundo do poço que tinha que ser alguma coisa que eu quisesse fazer, pessoal, não me importando com nada. Tinha de ser aquilo que ninguém quer ou pode fazer, que só eu posso e quero fazer. É uma liberdade absoluta, mas se você fracassa, morre com ela. Fica difícil falar disso hoje, porque a aposta foi ganha. Mas na época não estava ganha. Por isso *Santo Forte* tem um lugar estratégico, foi um episódio dramático na minha vida pessoal. Aí me senti vivo de novo e liberto das regras. Foi Santo Forte que me deu a confiança para continuar a filmar. (LINS, 2004. p. 97-98).

Essa foi uma das grandes contribuições deste filme para a carreira do cineasta, pois o mesmo estava surgindo enquanto produtor, mas ao mesmo tempo não conseguia apoio financeiro para seus projetos que eram no mínimo inconstantes. Esse foi um momento no qual Eduardo Coutinho já estava desacreditado de sua arte ter reconhecimento, e tudo que precisava era: fazer “aquilo que ninguém quer ou pode fazer, que só eu posso e quero fazer”. A partir deste filme Eduardo Coutinho começa a usar uma maneira singular de filmar que persiste em todos os filmes que se seguem, definindo realmente *Santo Forte* como marco na carreira do cineasta. Coutinho diz estar interessado em conhecer, diz não poder transformar o mundo com um filme, já sei disso a mais de 20 anos. E se pudéssemos transformar o mundo com um filme, não sei se eu seria capaz de fazer esse filme.

Santo Forte mal entra em cartaz, e Eduardo Coutinho já começa outro projeto: *Babilônia 2000* ou a Arte da Superfície, filme que tinha como ideia principal: estabelecer conversas que estimulassem um “balanço de vida” dos moradores, tentar recolher uma espécie de “teoria popular” sobre o Brasil, tendo como pretexto a passagem do ano.

Babilônia 2000 é uma inovação tanto na obra de Eduardo Coutinho como no meio documentário, pois ao invés de dividir a direção com seus entrevistados, como de costume, o cineasta divide a direção com outros cinco entrevistadores que sobem o morro junto com ele, abordando os moradores de diversas formas, junto a uma equipe que já havia trabalhado anteriormente e que agora dividia a direção. “Descentralizei o poder de forma como nunca tinha feito; eu já me descentralizo nos meus filmes, porque preciso do outro para me expressar, sem isso eu não tenho filme. Com as cinco câmeras, ficou mais descentrado ainda; são múltiplos pontos de vista dos dois lados da câmera” (LINS, 2004, p.127).

Edifício Master foi um dos mais singulares filmes já produzidos por Eduardo Coutinho. *Edifício Master* é um prédio que por si só singular e repleto de histórias que marcaram essa existência. Ele “deixara para trás um passado ‘condenável’, repleto de histórias envolvendo prostitutas, travestis, policiais, drogas, e vinha se transformando em um prédio ‘familiar’” (LINS, 2004, p. 141). *Edifício Master* mostra “multidões de indivíduos solitários, indivíduos iguais que misteriosamente se julgam diferentes” diz Consuelo Lins (2004, p. 140) que participara das filmagens.

Em 2004 vêm ao ar *Peões: adeus à classe operária*, que mostra um período da política do nosso país (as greves no ABC paulista no final da década 70 e início de 80 e a criação do Partido dos Trabalhadores através da pesquisa de imagens de época, e da identificação dos participantes 20 anos depois dos acontecimentos).

Eduardo Coutinho continua em atividade até os dias de hoje, suas últimas produções são tão singulares como sua maneira de filmar. Temos em 2005 *O Fim e o Princípio* filme que o cineasta vai a uma cidade do interior da Paraíba e fala com os moradores, sem um fio condutor da narrativa, as entrevistas não tem a princípio ligação alguma, parecem não fazer sentido. Desta forma:

Essa visão, contudo, exige uma certa preparação do espectador. É o seguinte: ainda que aceitemos a lógica sem amarras de Eduardo Coutinho, o movimento inconsciente do espectador sempre se dá no sentido de procurar algum fio narrativo escondido. Tentamos encaixar os depoimentos dos sertanejos em alguma lógica invisível. Só que essa lógica não existe. E o próprio cineasta admite: não era mesmo para existir. Ele queria registrar outro Brasil, apenas isso. Coutinho acha que comunidades como Araçás estão em vias de desaparecimento, porque as próximas gerações de pessoas nascidas nesses lugares já foram criadas com a televisão em casa, o que altera – e muito – a cultura dos sertanejos (CARREIRO, 2013).

Em 2007 vai ao ar *Jogo de Cena*, filme em que 83 mulheres atendem a um anúncio de jornal e contam suas histórias a um estúdio. Em junho de 2006, vinte e três delas foram selecionadas e filmadas no Teatro Glauce Rocha, algum tempo depois no mesmo ano, atrizes interpretaram as histórias contadas pelas personagens escolhidas, o jogo de cena posto aqui é que o cineasta brinca com as entrevista alternando atrizes conhecidas e desconhecidas, e as verdadeiras “donas” do relato.

E em 2009 Coutinho lança *Moscou*, filme que de certa forma dá prosseguimento a ideia de *Jogo de Cena*. *Moscou* é a filmagem da peça teatral “As três irmãs”, mas ao longo do filme somos confundidos com relatos de atores sobre alguns aspectos da sua vida, daí realidade e ficção se misturam neste mais novo sucesso na carreira do cineasta. Ainda seguindo a mesma lógica Coutinho conversa com 42 pessoas que tenham uma música que sintetiza um momento na sua vida. Uma música que faz rememorar a memória e o leva á tempos e a histórias extraordinárias contadas a uma câmera e a Eduardo Coutinho, o mais novo filme do cineasta, *As Canções*, tem 18 personagens dos 42 filmados.

Memórias em múltiplos planos

Eduardo Coutinho, junto com Vladimir Carvalho, foram os grandes artistas e precursores do cinema documentário no Brasil dos anos 90, mesmo sendo um tipo de cinema que não atraía o grande público. Eduardo Coutinho fez filmes que retratam a situação do país, mostrando a realidade nas favelas, nos lixões, onde muitas famílias vivem. Sua intenção maior não é a de mostrar a pobreza ou denunciar o caos em que vivemos, mas mostrar que esses excluídos da sociedade fazem parte da História, e constituem uma realidade paralela. Vai ao encontro um cinema mais “pensante”, mais “intelectual” que se preocupa com o “por que filmar” e não simplesmente “como filmar”. Fazer um filme/documentário vai além da câmera e de todas as parafernálias que existem dentro do cinema, é uma arte: a arte de fazer filmes “com os outros e não sobre os outros”, assim Coutinho define sua forma de filmar e desta forma seus documentários tornam-se singulares a cada ato de filmagem.

O cinema de Eduardo Coutinho é muito flexível, sem roteiros, sem previsões, sempre exposto ao fracasso, “os personagens podem falar mal”, suas práticas

cinematográficas podem não dar certo, seus dispositivos podem falhar - assim é o cinema de Coutinho, cinema que não tem categoria, que não discute a problemática das classes sociais, nem a fé ou o morador da favela, mas apenas os indivíduos comuns, trabalhando sobre a singularidade de cada história.

Qualificar o cinema como uma máscara do real para as massas seria descaracterizar toda arte contida no cinema. As massas no cinema de Eduardo Coutinho são os fatores mais importantes para sua obra, ele mesmo não discute seus problemas enquanto classe e posição na sociedade, mas a individualidade de cada entrevistado. São suas histórias que as tornam singulares, únicas e particulares. Ao longo de seus filmes ele procura demonstrar intencionalmente que o pobre, o morador da favela, da comunidade fazem a sociedade brasileira única, com as especificidades e suas circunstâncias. Em seus filmes as pessoas não são persuadidas a falar, mas ao falar cativam o diretor com seus discursos e desabafos, que na maioria das vezes não são reivindicações, mas sim um furor da vida e dos que viveram até o momento. Aí então deparamo-nos com um tipo de memória herdada oralmente, edificando um outro tipo de realidade específica.

Quando se vê um filme além da sua produção final podemos notar a beleza de cada cena ao ser produzida, os erros evidentes, todos esses pequenos detalhes é que torna o cinema uma arte que cativou o mundo todo. A vida é feita de arte, e a arte traz beleza para a vida, deste modo penso eu, o cinema e a história podem ser vistos em muito como uma majestosa arte, que deve ser desvendada e explorada para então ser apresentada ao mundo e a quem ainda não a descobriu.

O cinema de Eduardo Coutinho é de grande pertinência para que possamos discernir a história de uma forma mais real, mais admirável, como aquela “arte do real” de que Bernardet fala. É uma tentativa de mostrar nossa história sob um ângulo diferente, um ângulo que mostra os vencidos, mas não os mostra sob forma de reivindicação e sim como vivendo sua própria história. Desse modo o documentário se torna o “princípio de uma nova vida cinematográfica que se imaginava nos novos cineastas que estreavam surgindo, e na finalmente alcançada conciliação entre cinema e cultura” (A B` SÁBER, 2003, p. 14).

“Enquanto puder fazer filmes em que não tenha nada a dizer, continuarei a fazer filmes...Se tiver que fazer algo para denunciar, a guerra de sei lá o que, a luta de classes, lixão...Isso não faço. Faço filmes para saber como vivem as pessoas. No caso, pessoas

que vivem em condições que não são as minhas. O que penso delas é secundário” (STRECKER, 2006)”.

Nessa passagem, o repórter Marcos Strecker do jornal *Folha de São Paulo* pergunta a Coutinho seu segredo de filmar. Ele Coutinho revela que não existe segredo em suas filmagens; elas começam apenas como uma simples conversa, quando deixa seus entrevistados discorrerem sobre o que mais lhes convir. Assim também explicita que seus filmes não são formas de denunciar os maus tratos que seus personagens passaram ao longo de suas vidas, mas sim apenas saber como os outros vivem:

Por que as pessoas que fazem cinema não se perguntam: até que ponto eu posso e devo usar essas imagens, até que ponto necessito de uma imagem ou não, até que ponto necessito desta imagem e deste som? E se quiser aprofundar isso, pode-se perguntar até que ponto deve ser feito cinema no Brasil, por que devo fazer cinema no Brasil. Se a resposta é sim, cabe perguntar por que devo fazer este filme e não outro. Até que ponto as pessoas vão continuar fazendo filmes sem se formularem estas perguntas? A falta de inquietação vital e criativa é terrível. Usar por que é bonito, porque prova, porque ilustra, estas podem não ser razões criminosas, mas são razões más, e as pessoas precisam estar conscientes disso. A resposta pode ser: eu uso essa imagem porque eu sinto que preciso usar, não sei explicar. Isso me basta. Mas até que ponto toda cena de periferia tem que ter um rap? Ou uma imagem as favela deve ter um samba? Até que ponto uma lavadeira que diz que é lavadeira precisa estar na imagem lavando roupa? No fundo é isso: as pessoas deviam usar as imagens e sons pensando por que estão fazendo isso. Proliferação de imagens e sons onde nada vale nada, por que isso? Até que ponto preciso utilizar a imagem de um culto religioso para provar que é verdadeiro? O mundo das imagens vai ficando tão pobre e tão restrito que, quando coloco em Santo Forte espaços vazios, essas imagens ganham uma força tremenda, justamente porque são raras dentro do filme. (LINS, 2004, p. 118).

Esse trecho demonstra porque Eduardo trata a imagem e o som de forma diversa a outros cineastas; analisando seus filmes a partir dessas perguntas, podemos entender o porquê sua forma de filmar é tão diversa do padrão hollywoodiano de fazer filme. É assim também que podemos entender por que os filmes documentários, e os filmes brasileiros em geral, não são bem vistos pela população de um modo geral.

Assim, o cinema de Eduardo Coutinho tenta desmistificar este quadrado fílmico que se estabeleceu desde o princípio da cinematografia brasileira, sempre amparada no padrão norte-americano de filmar, no modelo que consegue dividir os filmes em ficcionais e não-ficcionais, e ainda dentro dos não-ficcionais subdividindo-os em gêneros. Este é o tipo de cinema que Eduardo Coutinho tenta desmistificar.

Memória “de acordo com os gregos antigos, era condição do pensamento humano. Mnemosine, a deusa da memória, era também a deusa da sabedoria, a mãe das musas, e, portanto, em última análise, a progenitora de todas as artes e ciências, entre elas a história (Clio era uma de

suas nove filhas)”. Como assinala Raphael Samuel, muitos autores tentaram estabelecer identidades ou distâncias entre a memória e história. A primeira era vista por alguns autores como condição humana, individual a cada pessoa e desenvolvida de acordo com as necessidades de cada um. A História, por outro lado, seria produto de análise e reflexão. Tal posicionamento, definido por Maurice Halbwachs e Jacques Le Goff, não permitem que se coloque memória e história num mesmo campo. “Assim a memória não é história, mas um de seus objetos e um nível elementar de seu desenvolvimento” (SAMUEL, 1997, p. 41), o que faz com que esses autores situem ambos os termos em campos opostos.

Samuel, por outro lado, não aceita essa dicotomia. Segundo ele: a memória é dinâmica e dialeticamente relacionada ao pensamento histórico, carrega consigo a marca da experiência e por isso é inerentemente revisionista. “O que ela sintomaticamente planeja esquecer é tão importante quanto o que ela lembra – e que ela é dialeticamente relacionada ao pensamento histórico, ao invés de ser apenas uma espécie de seu negativo” (SAMUEL, 1997, p. 44).

Portelli (1997, p.16) salienta que:

Ainda que esta seja sempre moldada de diversas formas pelo meio social, em última análise, o ato e a arte de lembrar jamais deixam de ser profundamente pessoais. A memória pode existir em elaborações socialmente estruturadas, mas apenas os seres humanos são capazes de guardar lembranças. Se considerarmos a memória um processo, e não um depósito de dados, poderemos constatar que, à semelhança da linguagem, a memória social, tornando-se concreta apenas quando mentalizada ou verbalizada pelas pessoas. A memória é um processo individual, que ocorre em um meio social dinâmico, valendo-se de instrumentos socialmente criados e compartilhados.

De acordo com Portelli a memória é um processo individual que compartilha socialmente de instrumentos. “Porém, em hipótese alguma, as lembranças de duas pessoas são – assim como as impressões digitais, ou, a bem da verdade, como as vozes exatamente iguais”. Ao mesmo tempo, assegura esse autor, “a memória é social, tornando-se concreta apenas quando mentalizada ou verbalizada pelas pessoas” (PORTELLI, 1997, p.16).

A memória é muito mais do que um simples negativo de nossas vidas, ela define o que somos e o que não somos a partir, não apenas do que escolhemos, mas do que excluímos de nossas memórias, como dito por Walter Benjamin em relação à história, que esta não se faz do que elegemos, mas essencialmente do que excluímos.

Ao falarmos em memória e em narrativa, não podemos deixar de mencionar, portanto, o esquecimento, o silêncio que perpassa todo campo relativo à História Oral. No caso do silêncio sua interpretação é tão abrangente que nos leva a pensar num campo onde tudo é sempre relativo; um silêncio pode ser um simples esquecimento, uma falha da memória, pode também ser uma forma de subterfúgio a qualquer tipo de opressão como no caso lembranças dolorosas: Segundo

Michael Pollak na ausência de toda possibilidade de se fazer compreender, o silêncio sobre si próprio – diferente do esquecimento – pode mesmo ser uma condição necessária (presumida ou real) para a manutenção da comunicação com o meio-ambiente, como no caso de uma sobrevivente judia que escolheu permanecer na Alemanha.

Memória e historicidade em Cabra Marcado Para Morrer

No filme *Cabra marcado para Morrer* de Eduardo Coutinho, o conflito entre memórias individuais é constante, tanto entre os personagens/atores que negam até certo momento suas próprias narrativas, até sentirem novamente a mesma “intimidade” que tinham com o diretor quando da filmagem do primeiro *Cabra* em abril de 62. O conflito de memórias, aliás, é constante na maioria dos filmes desse cineasta, e podemos concluir a partir disso que ele não procura em suas películas uma verdade absoluta sobre os acontecimentos em geral abordados, mas relatos de pessoas que estejam interessadas em falar. Assim como Portelli (1997, p.17), considera primordial “o respeito pelo valor e pela diferença de cada indivíduo”.

É por essas razões que Coutinho não prepara seus entrevistados para filmá-los, procura captar a instantaneidade da lembrança, o ato de lembrar, as pausas, os silêncios de seus entrevistados. E partindo deste mesmo pressuposto afirma que quando filma, jamais permite que uma pessoa diga uma coisa para mim pela segunda vez (...), esse depoimento é como pão adormecido! Tanto que, em geral a pessoa costuma a falar assim: ‘como já tinha dito’.

Atualmente ninguém gosta de se identificar com a Ditadura Militar brasileira, a mesma nos remonta a momentos aterrorizantes da nossa História. Sobre este período a memória adquiriu uma arquitetura simplificada: de um lado, a ditadura, o reino da exceção, os chamados anos de chumbo. De outro lado, a nova república, regida pela Lei, configurando uma sociedade democrática. Embora tenha desaparecido gradualmente, a ditadura militar foi e tem sido objeto ou de chacota, desprezo, e ainda de indiferença, estabelecendo desta maneira uma ruptura entre o passado e o presente, quando não o silêncio e o esquecimento de um período tão fundamental de nossa história.

As sociedades têm sempre dificuldades em exercitar a memória sobre as suas ditaduras. Até que ponto o exercício da memória não passa de autoflagelação? Não seria

melhor e mais proveitoso cultivar a paz das consciências? E olhar para frente, deixando o passado tranquilo e as feridas cicatrizando? Entretanto, há alguns nós que precisam ser desatados, ou, ao menos, compreendidos, e isto não diz respeito apenas ao passado, mas ao presente e, sobretudo, ao futuro.

Foi a partir deste nó desatado por Coutinho que Elizabete Teixeira pôde liberar seus sentimentos, suas memórias, libertando-se para a vida como a Elizabete Teixeira, viúva de Pedro Teixeira, líder camponês, morto na luta pela reforma agrária.

Cabra marcado para morrer é um filme que faz o que a sociedade de um modo geral sempre evitou fazer: rememorar o período ditatorial brasileiro, contribuindo desta forma com um conjunto de discursos que constroem uma memória diversa para cada entrevistado, oposta algumas vezes à versão oficial declarada pela Ditadura Militar, e nos mostrando que para além da tirania este período nos deixou muitas reminiscências. Assim Bernardet (2003. p. 227) aponta:

Nada mais distante do projeto de Eduardo Coutinho em *Cabra marcado para morrer* do que historiar os últimos vinte anos. Nada de enfileirar fatos no espeto da cronologia e amarrá-los entre si com os barbantinhos das causas e efeitos. Que filmes históricos, no Brasil, escaparam às ilusões do historicismo? Bem poucos, se tantos. Mas [não], com certeza, *Cabra marcado para morrer*.

No filme, o silêncio em que Elizabete Teixeira foi submetida ao longo de dezessete anos do Golpe Militar de 64, não destruiu sua memória, mas a reafirmou enquanto *memória subterrânea*. (termo que Michael Pollak usa, para remeter a memória dos esquecidos pela história oficial). Elizabete Teixeira se calou por dezessete anos, como Marta Maria da Costa, constituiu uma memória própria enquanto viúva de João Pedro Teixeira e enquanto Elizabete, mas silenciou-a.

O filme reascendeu em Elizabete a vontade de lutar e proclamar sua recusa contra qualquer tipo de governo, como mostrado num pequeno trecho, quando ela e seu filho Abraão Teixeira expressam seu repúdio a quaisquer formas de governo, “que não servem para o pobre, que esqueceram de Dona Elizabete”.

Os primeiros diálogos entre Elizabete e Coutinho, deixam transparecer ao menos três “Elizabetes”, uma que é a mãe de Abraão, o qual a estimula a falar em favor do governo de Figueiredo, reconhecendo a abertura política concedida pelo presidente; outra que é a Marta Maria da Costa, uma espécie de personagem inventada para que Elizabete

conseguisse fugir das perseguições políticas que sofria; e uma última que é a Elizabete Teixeira esposa de João Pedro Teixeira, líder camponês assassinado em Sapé.

Assim como *Cabra Marcado para Morrer, Santo Forte* também apresenta, entre outros aspectos, muitos conflitos de memória. Este filme por sua vez, dá privilégio às memórias individuais dos habitantes da Favela Vila Parque da Cidade zona sul do Rio de Janeiro, que são singulares entre si e extraordinárias num conjunto, pois falam de um mesmo tema: suas religiosidades, suas crenças, suas maneiras de encarar a vida. Esses habitantes relatam no filme suas experiências individuais enquanto religiosos, e ao cineasta não interessa se o relato de seus entrevistados é verídico ou não, mas a vontade e o desejo de falar à câmera. Os relatos contidos no filme fazem parte de uma memória individual, familiar a qual é compartilhada socialmente. Coutinho refere-se a suas entrevistas como acontecimentos únicos, “você coloca uma câmera e algo acontece dentro da câmera. Nada acontece antes nem depois” diz Coutinho (2006, p.7).

Michael Pollack disserta sobre memória social e individual, com a perspectiva de *enquadramento de memória*, o qual inclui as várias instituições que se dedicam a preservação da história e da memória. Pois é a partir de lembranças que constituímos nossa história e nossa memória. Pollack diz que somos quem somos por causa daquilo que nos lembramos; é isso que nos confere identidade e que permite o nosso reconhecimento pelo outro. (...) nós inventamos nossas lembranças, o que é o mesmo que dizer que inventamos a nós mesmos, porque nossa identidade reside na memória, no relato de nossa biografia.

Ao contrário desta perspectiva Maurice Halbwachs refere-se à construção de nossas próprias memórias na qual a nossa memória pessoal nada mais é do que uma etapa para a construção da memória social individual, esta é constituída a partir de memórias *emprestadas*, que não são as nossas, mas que juntas formam nossa memória pessoal.

Fio da Memória é um filme encomendado pela Secretária de Estado de do Rio de Janeiro “realizado de 1988 a 1991, no estado do Rio, o filme procura condensar em personagens a situação do presente, a experiência negra no Brasil, a partir de dois eixos – as criações do imaginário, sobretudo na religião e na música, e a realidade do racismo, responsável pela perda de identidade étnica e pela marginalização de boa parte dos cerca de 60 milhões de brasileiros de origem africana” (Sinopse do filme).

“É que a história, com efeito, assemelha-se a um cemitério onde o espaço é medido e onde é preciso, a cada instante, achar lugar para novas sepulturas” como assegura Halbwachs (1990, p. 54). Ao invés de se voltar para a reconstrução da memória da abolição, nos termos colocados pela historiografia tradicional, o filme se volta para outros fragmentos que desconstroem a perspectiva da memória coletiva.

O filme tem como fio condutor a Casa da Flor, construída em São Pedro da Aldeia, que é um ambiente repleto de objetos os quais remetem de uma forma ou de outra a acontecimentos da vida de Gabriel Joaquim dos Santos. Sua casa é o baú de suas memórias. São objetos históricos na vida de Gabriel, que compõem sua memória individual, e que por sua vez são memórias *compartilhadas* com pessoas que o visitaram e deixaram lá o registro de sua presença. De forma geral o filme desconstrói a perspectiva de uma memória oficial e hegemônica sobre a escravidão, fragmentando em diversos olhares o resultado da escravidão no Brasil. “Ligando temas e personagens, a vida de Gabriel, cantada por ele mesmo, revela o esforço obsessivo de um homem para deixar marcas de sua existência no mundo” (Sinopse do filme Fio da Memória).

Uma característica na forma de filmar de Coutinho é sua fidelidade com a “verdade da filmagem, e não com a filmagem da verdade”, e isso acaba sendo um dos fortes pressupostos para a singularidade da sua obra. Outra particularidade é sua maneira de “devolver” a imagem captada na entrevista, deixando explícito que para ele aquelas pessoas não são simples “objetos” a serem usados e ou manipulados, mas pessoas indivíduos que se dispuseram a falar a sua câmera e que por tal motivo merecem seu devido respeito. Desta forma diz:

O que se pode fazer, o que procuro fazer sempre, até onde posso, é devolver a imagem que captei dessas pessoas a elas mesmas, durante ou depois da filmagem. O pecado original do documentário é roubar a imagem alheia e, para compensar esse pecado, uma das coisas que eu faço é mostrar, durante ou depois da filmagem, o produto final, ou o produto em andamento. Fiz isso no *Lixo* e no *Cabra* e procuro fazer em todos os meus filmes. Tento ser digno da confiança que essa comunidade depositou em mim, quer dizer, eu me sinto responsável diante dessa comunidade e não da classe camponesa, da classe dos favelados, etc. É evidente que me sinto responsável por aquela favela, por aquelas pessoas do lixo que filmei. Obviamente se é uma imagem decente que eu transmito deles, suponho que vou ser fiel a uma relação com os favelados em geral, com as pessoas do lixo em geral, etc., mas o importante são aquelas pessoas que tem nome; não é uma confiança de classe desencarnada, é encarnada em pessoas que foram gentis comigo. (COUTINHO, 1981, p.170.)

A memória organiza a vida, o nosso presente, o nosso cotidiano, todos os objetos que compõem nossa casa, nosso trabalho e os ambientes em que passamos boa parte do nosso dia; lá estão traços incompletos de memórias recordadas, compartilhadas, que nos cabe unir e conceber nossa própria memória. É unindo esses dois pontos convergentes da nossa memória, recortados e emprestados, das várias lembranças presentes que passaram por nós, com essas “imagens, reais ou imaginárias, reunindo em um espírito lembranças que reportam para semelhantes meios” (HALBWACHS, 1990, p. 69) que inconscientemente conservamos e reproduzimos nossas próprias memórias. Essas por sua vez são influenciadas pelos hábitos e aspectos dos lugares onde vivemos. Desta forma podemos entender a memória como individual a cada ser humano. Como expresso por Cristian Boltanski: “Em uma guerra não se matam milhares de pessoas. Mata-se alguém que adora espaguete, outro que é gay, outro que tem uma namorada. Uma acumulação de pequenas memórias” (BOLTANSKI, 1999, trecho do filme)

Oralidade e memória em Santo Forte

Sendo a memória uma característica subjetiva de cada ser humano, o seu estudo a partir da História Oral torna-se uma arte do indivíduo, que:

Leva ao reconhecimento não só da diferença, como também da igualdade. A diferença é, antes de mais nada, aquela entre as numerosas pessoas com quem conversamos, porém, compreende, também, o elemento de serem diferentes de nós – constituindo essa a razão primordial que nos motiva a procurá-las. Essa diferença, por sua vez, chama-nos a atenção para a realidade de os historiadores orais muito diferirem entre si e ainda pelo fato de valorizarem essas diferenças, ou seja, sua não conformidade com as idéias predominantes em nossa sociedade (PORTELLI, 1997, p. 18).

Esta é uma característica presente no filme *Santo Forte*, onde a igualdade e a diferença são respeitadas por Eduardo Coutinho ao adentrar a casa de seus entrevistados, vista pela forma como os entrevistados se relacionaram com o diretor. Podemos ver em algumas cenas de Santo Forte o cineasta pagando a seus entrevistados, e dando-lhes uma espécie de carta de autorização de direitos autorais; com isso o cineasta deixa sempre claro a seus entrevistados que o que está fazendo é um filme (este é um procedimento frequente na maioria dos filmes do cineasta). E como ressalta Portelli: “Se ouvirmos e mantivermos flexível nossa pauta de trabalho, a fim de incluir não só aquilo que

acreditamos querer ouvir, mas também o que a outra pessoa considera importante dizer, nossas descobertas sempre vão superar nossas expectativas”.

Alessandro Portelli (1997, p. 24). diz: Você não ta tentando influenciar as pessoas, nem nada disso. Você só ta tentando aprender um pouquinho ou descobrir alguma coisa, ou fazer com que as pessoas te contem histórias, e elas não se importam com isso não Coutinho trata a fala, a memória de seus entrevistados não como um objeto, mas a partir de uma relação que se estabelece entre aquele que fala e aquele que coleta o depoimento.

A História Oral, a memória (quando proferida verbalmente) e o filme/documentário de Coutinho têm uma mesma perspectiva de aprendizado: “aprender um pouquinho”, “ouvir o outro”; o cineasta procura no outro uma história, procura mostrar a “verdade da filmagem”, não a verdade da realidade empírica. Aprender esse “pouquinho” significa que não cabe a nós julgarmos a existência ou não de uma verdade. Como relata Portelli:

Ora, o fato de as múltiplas verdades com as quais estamos comprometidos incluírem os fatores mutáveis da subjetividade, da narrativa dialógica e da memória individual tem sido usado com o intuito de alegar que a História Oral não é científica nem confiável. Durante algum tempo, os historiadores orais reagiram com empenho profundo e louvável, no sentido de eliminar distorções e interferências e de valorizar a realidade de que – à parte as imperfeições – a História Oral verdadeiramente nos permite acesso a uma grande quantidade de fatos passíveis de verificação. Aos poucos, entretanto, também estamos questionando o próprio significado da objetividade e da verdade, e transformando a pretensa interferência de um corpo estranho na identidade de nosso trabalho. A História Oral não mais trata de fatos que transcendem a interferência da subjetividade; a História Oral trata da subjetividade, memória, discurso e diálogo. Por outro lado, esse desenvolvimento nos compromete com o reconhecimento do pluralismo, das múltiplas abordagens à verdade (sujeitas, na medida do possível, a conceitos rigorosos, de responsabilidade de quem as usa); por outro, esta é a nós conferida no tocante a escolha. A objetividade científica não consiste em nos ausentarmos da cena do discurso e em simularmos uma neutralidade que é tanto impossível quanto indesejável. Essa objetividade consiste, antes, em assumir a tarefa da interpretação, que cabe aos intelectuais (1997, p. 26).

É com essas múltiplas verdades (e no limite múltiplas memórias) que Coutinho trabalha: no filme *Cabra Marcado pra Morrer*, por exemplo, as várias verdades apareceram de diversas formas, como por exemplo, nas narrativas expostas pelos próprios camponeses, contradizendo a primeira etapa do filme, os recortes de jornais da época mostrados no filme, etc. Na fala de Elizabete Teixeira enquanto na presença de seu filho Abraão, e uma “segunda” Elizabete que se revela ao final do filme, momento este em que seu filho não está presente. Da mesma forma no filme *Santo Forte* onde o cineasta mostra o personagem Alex em contraposição a sua mãe, os dois relatando o mesmo

acontecimento, mas de forma diversa. O fato de Coutinho não excluir nenhuma das duas narrativas, já demonstra seu reconhecimento de que não procura uma versão verdadeira, mas a verdade em seus narradores.

Coutinho: Uma vez o Alex estava doente e a senhora pediu para ele rezar, começa a conta?

Nira: Não ele pediu para mim orar.

Coutinho: Ele quem?

Nira: O Alex. Falo: mãe me ora que eu estou passando mal. Aí eu orei, ai ele ficou legal, não senti mais nada né. Aí de outra vez ele também pediu, ai ei orei. Aí na terceira vez eu falei não! Vai na igreja ouve a palavra, e pedi ao obreiro lá para ti orar e você vai ficar bom. Você já, você sabe que deus cura né! Aí ele foi. Ele tava quase morrendo mesmo, tava se arrastando. E voltou de lá pulando.

Alex: Aí ela chegou lá comigo iiii pediu ao obreiro para me poder me orar. Aí nisso ele fez tipo um gesto, assim como se fosse uma vibração, tivesse em mim... eu senti aquela vibração... pô comecei a me arrepiar, comecei a sua, sua, sua iii depois que ele acabou essa oração. Minha mãe pegou a camisa e chiiii torceu e saiu foi muito suor. *Coutinho*: Você ficou bom?

Alex: Eu fiquei bom. Quando sai dali.

Coutinho: Como é que você explica isso, você acha que tendo fé qualquer coisa pode?

Alex: Eu acho que o que aconteceu ali foi uma fé muito grande.

(TRECHO DO FILME SANTO FORTE)

Como divulgar o sofrimento, como representar a pobreza dos deserdados, dos excluídos, sem cair num humanismo anestésico conformista? Como instituir um novo modo de compreensão e representação dos acontecimentos ligados à pobreza, de uma forma geral? “Como levar esteticamente o espectador a compreender e experimentar a radicalidade da fome e dos efeitos da pobreza e da exclusão (...)?” (BENTES, 2003). Essas são perguntas frequentes que podemos ver nos documentários de Eduardo Coutinho, no qual ele tenta apresentar de forma ética (e não estética) a pobreza, o sofrimento, sem cair nos clichês tão censurados pelos críticos de cinema. “O cinema ético de Eduardo Coutinho (Santo Forte, Babilônia 2000) apontou um outro caminho, ao colocar na tela personagens que fabulam sobre sua própria existência, sem demonizar ou glamourizar os personagens e territórios da miséria” (BENTES, 2003).

Segundo Ivana Bentes, para além desse caminho apontado por Eduardo Coutinho, temos a favela como uma espécie de cartão postal às avessas, uma espécie de museu da miséria, etapa histórica não superada do capitalismo, e os pobres, que deveriam, dada toda a produção de riquezas do mundo, estar em extinção, são parte dessa estranha “reserva”, “preservada” e que a todo momento sai do controle do Estado e explode, “ameaçando” a cidade.

É por meio de imagens violentas que os novos marginalizados atingem e defloram o mundo que os exonerou, é com as imagens que são “demonizados” pela mídia, mas também é pela imagem que se apropriam da mídia e de seus recursos, como sedução, glamourização, *performance* e espetáculo, para existirem socialmente. A luta desses marginalizados é para que a pobreza não seja mais vista como “risco” e “ameaça” social, mas como parte do todo, do mundo que os exclui. Tendo desta forma o direito sobre sua própria miséria. “São muitas as estéticas da violência, com diferentes éticas e consequências: afirmativas, reativas, resistentes elas podem ser sintoma e expressão de formas de viver, valorar e pensar” (BENTES, 2003).

A violência representada no cinema tornou-se, ao longo dos tempos um campo fundamental para sua expansão. A violência que vemos na TV parece estar muito distante de nós, mas, ao mesmo tempo, pode engendrar novas formas de expressão dessa mesma violência.

Esse distanciamento é causado pela realidade artificial criada pela mídia jornalística na qual “pobre aparece como ‘portador’ de risco e ameaça social”, o que o exclui da sociedade, criando uma força extra nos subúrbios e nas favelas, onde o Estado não tem força para interferir nas ações dos indivíduos, onde o posto de saúde pública não existe, onde o policial não entra, e quando o faz é mais temível que o dito bandido.

Segundo Ivana Bentes, a violência retratada pelos filmes era necessária para acabar com a inércia do pensamento habitual, de aceitar tudo que se vê que ouve que se lê tudo como verdadeiro sem qualquer tipo de crítica. Segundo ela, para destruímos essa inércia era preciso um impacto muito forte, e foi essa a marca definitiva de Glauber Rocha. “O povo, em Glauber, é humilhado, espancado, chicoteado de tal forma a produzir esse sobressalto ético do qual fala Eisenstein” (BENTES, 2003).

Desses cineastas quem expressa com muita maestria esse sentimento de violência com um caráter artificial é Jean Luc-Godard, onde: “não é sangue, é vermelho, seu cinema brinca com esses signos e imagens da violência, personagens com armas de brinquedo, cartazes de cinema com detetives, filmes policiais com tramas ininteligíveis e confusas” (BENTES, 2003). Dessa forma os telejornais vão criando um novo gênero como no cinema, um gênero que usa o poder da imagem e da sua manipulação para concorrer com o cinema de ficção e violência urbana. Deste modo o “sentimentalismo e sadismo parecem ser uma outra chave para entender tanto esses programas policiaiscos -

jornalísticos (*Linha Direta*) quanto os seus modelos, filmes hollywoodianos de ação e catástrofes, experiências audiovisuais e sensoriais extremas” (BENTES, 2003).

Portanto podemos dizer que o cinema brasileiro se apropria de suas crises sociais e políticas para elevar-se, retrata nada mais do que suas próprias crises maquiadas e ampliadas sobre o ângulo da pobreza e distanciando esse problema como causa consequente da política e da economia do país. “Transformando a fome em "folclore" e choro conformado” (BENTES, 2003).

Conclusão

Eduardo Coutinho não escapa das críticas. Ivana Bentes analisa os filmes de Coutinho como uma representação ética e estética da fome e da pobreza, ou seja, sem glamourizar e demonizar a pobreza o cineasta consegue mostrá-la. Já Felipe Bragança num artigo publicado no site *Contra Campo*, revista eletrônica de cinema, diz:

Porque não se pode chamar, por exemplo, Eduardo Coutinho de "documentarista" como se assim o colocássemos numa redoma ao mesmo tempo de adoração e de amenização de sua obra. Seus filmes não são apenas "grandes documentários", ou grandes *porque* "documentários". Seu método, sua ética-dietética de construção discursiva, ultrapassa qualquer ideal de documento, e nada tem a ver com as entrevistas de descrição temática, utilizadas por outros cineastas. São de outra natureza! (BRAGANÇA, 2006).

Felipe Bragança desconstrói e inutiliza a idéia e o conceito de documentário brasileiro, e acrescenta: “Porque já há maturidade suficiente no cinema brasileiro para deixarmos de lado essas muletas apriorísticas de gênero. E não há nada mais pobre do que um filme que quer ser, ‘antes de tudo’, um ‘documentário’”. Para Bragança a expressão documentário é “vazia”, é para “lustrar filmes fracos”, e a única utilidade que o autor vê nos documentários é a exposição gratuita de filmes brasileiros.

Uma das maiores críticas desse autor é a forma como se classificam os filmes de ficção e não-ficção, por exemplo, para o autor o filme *Santo Forte* de Coutinho, classificado como documentário, é mais próximo do filme *Madame Satã*, de Karim Ainöuz, classificado como drama, do que qualquer outro filme brasileiro mais recente. Bragança fala da beleza do filme *Edifício Master*, mas também não concorda com sua disposição enquanto documentário: é como se esta categorização destruísse toda a beleza e significado do filme. E para completar seu discurso declara: “o que seria, então esse

suposto "documentário brasileiro"? Existiria alguma massa unitária entre os filmes, alguma movimentação estética que os constituísse como um bloco apartado, por exemplo, das obras dedicadas à ficção tradicional? A resposta é clara: não” (BRAGANÇA, 2006).

As imagens da miséria e da pobreza tornaram-se episódios recorrentes do nosso dia-a-dia, “nunca houve tanta circulação e consumo de imagens da pobreza e da violência, imagens dos excluídos, dos comportamentos ditos ‘desviantes’ e ‘aberrantes’” (BENTES, 2003). A exemplo podemos citar: *Estamira* de Marcos Prado, *Falcão - Meninos do Tráfico* de MV Bill, *Cidade de Deus* de Fernando Meirelles, *Boca de Lixo* de Eduardo Coutinho. E por essas imagens em muito se parecerem com nossa realidade, as mesmas não são bem aceitas tanto nas salas de cinema, como pelos críticos especializados no assunto.

Através da análise dos filmes especificados, ficou clara a consequência que o cinema norte-americano (Hollywood) estabeleceu sobre o cinema brasileiro. O desafio que se coloca a todos os amantes do cinema é justamente a extinção destes “pré-conceitos” sobre o cinema brasileiro e em especial sobre o nosso cinema documentário.

A temática utilizada pelo cineasta Eduardo Coutinho, em seus filmes, permite múltiplas considerações, que foram se ampliando ao longo desse artigo. Como, por exemplo, sua relação com a imagem fílmica, com a técnica, com os aparatos técnicos de uma “simples” filmagem cinematográfica, tornando-se hoje uma forma particular de fazer cinema, o cinema direto/verdade. Como é ressaltado por Consuelo Lins, “suas imagens e falas são fecundas e libertadoras. Abrem um campo de possibilidades e afirmam o cinema como arte cada vez mais impura, aberta ao mundo à diferença, ao imponderável e ao presente” (LINS, 2004, p. 11).

A partir dos elementos apontados verifica-se que o cinema tornou-se significativo na constituição das experiências sociais, empreendendo transformações no comportamento e nos hábitos da sociedade constitutiva em torno do cinema. As questões levantadas e desenvolvidas no espaço deste trabalho apontaram a complexidade que envolve o universo das linguagens audiovisuais e a seriedade de assumir os desafios colocados por esta temática, trazendo para o campo da História o Cinema.

Referências bibliográficas

- A B` SÁBER Tales A. M. In: *A imagem fria: cinema e crise do sujeito no Brasil dos anos 80*. São Paulo. Ateliê Editora, 2003.
- BENTES, Ivana. Estéticas da violência no cinema. In: *Interseções: Revista de Estudos interdisciplinares*. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - UERJ ANO 5 número 1. Rio de Janeiro. 2003.
- BERNADET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *O que é cinema*. São Paulo. Editora: brasiliense, 2004.
- BOLTANSKI, Cristian. In: *Nós que aqui estamos por nós esperamos*. Marcelo Masagão. Rio Filme, 1999.
- BRAGANÇA, Felipe. Eu não vou falar sobre documentário brasileiro. Retirado do site: <<http://www.contracampo.com.br/60/naoemdocumentariobrasileiro.htm>>. Acessado em 19/10/2006.
- CARREIRO, Rodrigo: In: <http://www.cinereporter.com.br/criticas/fim-e-o-principio-o/>. Site consultado dia 15 de janeiro de 2013.
- COUTINHO, Eduardo. Entrevista a Marcos Strecker, Jornal *Folha de São Paulo*, Caderno Mais. Dia 26 de Março de 2006.
- _____. O documentário e a Escuta Sensível da Alteridade. *Projeto História*. Revista do Programa de Estudos Pós Graduados em História e do Departamento de História da PUC/SP. São Paulo, 1981.
- EDUARDO, Cleber. Fé no cinema verdade: Eduardo Coutinho volta em grande forma. In: *Revista Época*, 22 de novembro de 1999.
- FERNANDES, Renata Sieiro; PARK, Margareth Brandini. Lembrar - esquecer: trabalhando com as memórias infantis. *Caderno Cedes*, Campinas, vol. 26, n. 68, p. 39-59, jan./abr. 2006. Disponível em <http://www.cedes.unicamp.br>.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro. Editora: Paz e Terra, 1992.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, Editora dos Tribunais, 1990.
- LINS, Consuelo. *O Documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2004.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol.2, nº.3, 1989. p 3-15.

PORTELLI, Alessandro. Tentando aprender um pouquinho: Algumas reflexões sobre a ética na História Oral. In: *Projeto História*. Revista do Programa de Estudos Pós Graduados em História e do Departamento de História da PUC/SP. São Paulo, nº. 15; Educ., 1997.

SAMUEL, Raphael. Teatros da Memória. In: *Projeto História*. Revista do Programa de Estudos Pós Graduados em História e do Departamento de História da PUC/SP. São Paulo, nº. 14; Educ., 1997.

FILMOGRAFIA

1. Cabra Marcado para Morrer (1964-1984, 119 min.).
2. Fio da Memória (1991, 115 min.).
3. Boca de Lixo (1992, 50 min.).
4. Santo Forte (1999, 80 min.).
5. Babilônia 2000 (2001, 80 min.).
6. Edifício Master (2002, 110 min.).
7. Peões: adeus à classe operária (2004, 85 min.).
8. O Princípio e o Fim (2005, 110 min.).
9. Jogo de Cena (2007, 105min).
10. Moscou (2009, 67 min.).
11. As Canções (2011, 90 min.).