

**O CINEMA DOCUMENTAL (POLÍTICO) DE EDUARDO COUTINHO:
NARRATIVA, PERSONAGENS E MEMÓRIA**

Cilene Margarete Pereira¹

RESUMO: Este artigo tem o objetivo de apresentar, em linhas gerais, o cinema documental de Eduardo Coutinho, apontando aspectos que formatam sua trajetória como documentarista, organizada em três fases contínuas, conforme avalia Cláudio Bezerra (2014). Para isso, iremos nos valer não só da fortuna crítica de sua obra (OHATA, 2013; LINS, 2007, 2013; SANTOS, 2008) e de comentários de filmes importantes nesse percurso, como *Cabra marcado para morrer* (1984) e *Peões* (2004), como da palavra do próprio documentarista, por meio de entrevistas, ressaltando, ainda, um de seus aspectos composicionais importantes, a construção e a memória da personagem. Nesse caso, a memória individual destaca-se como elemento primordial para construção da personagem performática.

PALAVRAS-CHAVES: Eduardo Coutinho; cinema documental; alteridade; trajetória; memória.

ABSTRACT: This article aims at presenting, in general lines, Eduardo Coutinho's documentary film, highlighting aspects that format his trajectory as a documentary film maker, organized in three continuous phases, according to Bezerra's evaluation (2014). For such, we are going to explore not only his works' critical fortune (OHATA, 2013; LINS, 2007, 2013; SANTOS, 2008) and the quote of important films during this period, such as *Cabra marcado para morrer* (1984) and *Peões* (2004), but also from the actual words of the documentary film maker, through several interviews, in which Coutinho reveals the motivation of his film.

KEY WORDS: Eduardo Coutinho; documentary film; otherness; trajectory; memory.

Introdução

Eduardo Coutinho é um dos mais importantes documentaristas brasileiros, sendo responsável, em grande parte, segundo avalia Milton Ohata, por transformar a produção documentária do país de “primo pobre um tanto deslocado” para ser considerada “cinema com C maiúsculo” (OHATA, 2013, p. 9). Neste artigo, que propõe ser uma apresentação do cinema documental (político) praticado por Eduardo Coutinho, apontamos aspectos que formatam sua trajetória como documentarista, que está organizada em três fases contínuas, conforme apontado por Cláudio Bezerra (2014).

Para o propósito desse artigo, além do uso da fortuna crítica a respeito da obra de Coutinho e de comentários de filmes importantes nesse percurso, iremos nos valer de entrevistas concedidas pelo diretor, nas quais ele explica as motivações do tipo de documentário praticado por ele. Nos filmes selecionados para comentários nesse artigo, deter-

¹ Doutora em Teoria e História Literária (UNICAMP); Docente do Programa de Mestrado em Letras: e do Curso de Graduação em Letras de Programa de Mestrado em Gestão, Planejamento e Ensino (UNINCOR). E-mail: prof.cilene.pereira@unincor.edu.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9574577449606443>

nos-emos também na questão da memória, elemento importante para a composição documental de Coutinho e para a de suas personagens.

A trajetória documental de Coutinho: a descoberta (da memória) do outro

Uma das marcas do cinema documental de Eduardo Coutinho diz respeito à sua preocupação com a construção de personagens. Para Cláudio Bezerra,

A performance da personagem de Coutinho é uma espécie de teatro, um gesto peculiar de se colocar em cena, de entrar no jogo proposto pelo diretor e marcar uma presença para o filme, com base em uma experiência de vida. A performer-personagem é um ser que se lança sem rédeas no ofício de narrar, mergulha na coisa narrada, forjando outros para si com a memória do presente, criando, assim, outras possibilidades comunicativas por meio de gestos, falas e expressões, muitas vezes peculiares. (BEZERRA, 2014, p. 15, itálicos do autor).

Bezerra observa, a propósito da “*performance da personagem de Coutinho*”, a trajetória documental do cineasta por meio de “três fases consecutivas, mas não excludentes” (BEZERRA, 2014, p. 14), considerando os documentários *Cabra marcado para morrer* (1984) e *Santo Forte* (1999) como a divisão entre o cinema documental tradicional, ancorado na experiência televisiva do diretor, e aquele em que o ponto central seria a ideia de personagem e de atuação performática, originária esta da exposição de sua fala e memória.

A primeira fase da obra de Coutinho se dá com sua entrada no mundo do documentário televisivo, correspondendo ao período de 1975 a 1984, quando o diretor atua no Programa *Globo Repórter*. Apesar de Coutinho se utilizar do “formato convencional do Globo Repórter, estruturado por um narrador-apresentador, locução *off* e depoimentos” (BEZERRA, 2014, p. 14), ele já demonstra, mesmo com pouca experiência documental, liberdade na construção dos programas, como se vê no documentário *Theodorico, o imperador do sertão*, de 1978, “inteiramente sem locução e construído pelo protagonista ora falando direto para a câmera, ora atuando como entrevistador, ou ainda encenando situações cotidianas de sua vida pessoal, de político, fazendeiro e empresário.” (BEZERRA, 2014, p. 14). Para Alexandre Werneck, em *Theodorico*, “Coutinho faz um filme sobre o poder em que o poder está inscrito na própria filmagem” (WERNECK, 2013, p. 576), ao dar ao coronel espaço para dimensionar sua própria atuação.

Sobre esta primeira fase de sua carreira, Coutinho observa que,

[...] nessa época, apesar da ditadura, nosso núcleo [na Rede Globo] constituía-se num nicho dentro da emissora, onde se permitia um trabalho mais autônomo, mais lento, mais aberto à controvérsia e a uma relativa experimentação.

[...] num programa sobre a eterna seca no Nordeste, em 1976, fiz um plano de três minutos e dez segundos em que um flagelado falava sobre as várias espécies de raízes que ele fora obrigado a comer durante as secas que tinha vivido. Falava e mostrava as raízes. (COUTINHO, 2013, p. 18).

Dada à liberdade de produção e de conteúdo do diretor e sua equipe, que trabalhavam em busca de uma estética própria ao romper com formatos já tradicionais na televisão, Bezerra chama essa fase inicial de “experimentação” (BEZERRA, 2014, p. 14). Pelo depoimento de Coutinho é possível perceber não só a ruptura com um formato televisivo convencional, que não permitiria a sequência citada acima, mas também uma valorização da fala e da memória do entrevistado, um homem simples, do povo.

Cabra marcado para morrer – marco de nosso cinema documental – assinala “o período de gestação de um estilo” (BEZERRA, 2014 p. 14), dando início à segunda fase da obra documentária de Coutinho, pois seria o primeiro longa-metragem para cinema, realizado de maneira independente. Nas palavras de Wladimir Carvalho,

Com *Cabra marcado para morrer* o que se apresenta ao debate é essa excepcional capacidade do documentário para representar a realidade de frente, sem subterfúgios, sem apelos a simbolismos, tratando a matéria de forma direta e objetivamente.

Mais ainda: *Cabra marcado* se alteia, se eleva a patamares nunca antes alcançados por qualquer filme do gênero, se igualando extraordinariamente aos níveis atingidos pelo nosso filme de ficção. (CARVALHO, 2013, p. 453)

Entre os inúmeros elogios destinados a *Cabra marcado para morrer*, Carvalho destaca ainda que o filme, apesar de um documentário, “não ostenta os maneirismos [...], como o naturalismo e a autocontemplação”, próprios deste tipo de cinema, ou espera os “acontecimentos acontecerem: ele, o próprio filme, é o acontecimento”, resultando disso sua singularidade: “o filme provoca sua matéria, ao contrário do que normalmente ocorre no cinema, que trabalha em cima de matéria vencida no tempo, reelabora, como espetáculo” (CARVALHO, 2013, p. 453).

Para Marilena Chaui, *Cabra marcado* aponta para reflexões artísticas e históricas: no primeiro caso, essa reflexão está ancorada na função comunicativa da obra de arte, que se dá na própria realização do projeto do filme, que passa “da epopeia ao drama documentado, dos arquétipos perfeitos à complexidade real, da intenção pedagógica à percepção do outro como

consciente de si”; no segundo caso, a reflexão histórica encerra-se no fato de que “ouvimos a voz dos vencidos escutando seu silêncio”, por meio de uma “história da resistência”, que não traz heróis e na qual se ausenta a “retórica triunfalista” (CHAUI, 2013, p. 458).²

Nesse caso, é possível dizer que há, no documentário, um confronto importante e fundante, o existente entre a memória oficial e a não oficial ou “clandestina”, conforme aponta Priscila Santos (2008). O filme se converte em uma espécie de reencontro de memórias individuais silenciadas pela história oficial a fim de “coletivizar o passado”. Esse aspecto é bem observado na fala de João Virgínio ao expor sua esperança de que outras pessoas conheçam a história da repressão a que foram submetidos: “Um dia o povo tem que pensar que foi eles. Não é possível a gente viver a vida todinha debaixo desse pé de boi”.

Para evidenciar essa construção fílmica memorialística, Coutinho insere imagens de jornais da época, que contextualizam as histórias de João Pedro Teixeira e das Ligas Camponesas, mostrando ambas como subversões da história oficial. Para Santos, “O filme de Coutinho, ao fundir passado e presente fazendo com que os dois filmes se tornem um só, mostra o papel da memória. Ela é consequência do passado, mas principalmente do presente” (SANTOS, 2008, p. 98)

A questão trazida por Chauí, a propósito de *Cabra marcado para morrer*, aponta para dois aspectos importantes no tipo de documentário praticado por Coutinho (e que ficará mais latente em sua terceira fase): (1) a preocupação com uma forma documental que dê conta da realidade da personagem, conforme ela mesma a constrói por meio de seus depoimentos, memórias e vivências; (2) a predileção por ouvir os silêncios da história. Segundo observa o diretor,

[...] na verdade os filmes que eu faço estão preocupados com a história cotidiana, história com "h" pequeno, a história do povo miúdo, entende? Eu não estou preocupado em fazer filme sobre o Golpe de 1964, a história do Brasil, a história dos presidentes, Tancredo Neves, não estou interessado em filme histórico deste tipo. Me interessa a vida cotidiana das pessoas, as pessoas anônimas. (COUTINHO, 2001)³

² “Concebido, no início dos anos 1960, para ser uma ficção sobre o assassinato de um líder das Ligas camponesas na Paraíba, João Pedro Teixeira, teve as filmagens interrompidas pelo golpe militar de 1964. Dezessete anos depois, Coutinho retoma o projeto para acertar as contas com o passado, reencontra os camponeses e a família Teixeira, destroçada pela repressão política, e realiza uma obra inovadora, superando, por demais, a intenção de contar a história de um filme que não aconteceu.” (BEZERRA, 2014, p. 24).

³ Para Consuelo Lins, integrante bastante frequente na equipe de produção de Coutinho e pesquisadora de sua obra, o documentário *Cabra marcado para morrer* não só inaugura uma forma documental diferente, como configura a emergência “de personagens femininas resistentes, inventivas e fabuladoras” na obra de Coutinho. (LINS, 2013, p. 380).

É justamente em sua terceira fase, que tem início com *Santo forte*, que Coutinho apresenta, segundo Bezerra, “um jeito próprio de pensar e fazer cinema documentário, cuja finalidade é promover um ‘acontecimento fílmico’ capaz de estimular um processo de transformação criativa de pessoas comuns em personagens fabuladoras, de grande expressividade oral e gestual” (BEZERRA, 2014, p. 14). O termo “acontecimento fílmico”, a que se refere Bezerra, é traduzido por Coutinho da seguinte forma: “filmar sempre o acontecimento único, que nunca houve antes e nunca haverá depois. Mesmo que seja provocado pela câmera.” (COUTINHO, 2013, p. 20).

O diretor contraria, assim, o modelo do documentário direto norte-americano, que estabelece como regra geral a “mínima presença possível da equipe – a realidade é filmada como se a câmera não estivesse ali, sem entrevistas, sem olhares para a câmera” (LINS, 2013, p. 380). Nesse sentido, o documentário de Eduardo Coutinho não é a filmagem de “uma realidade pronta, que preexistiria à filmagem, mas [de] uma realidade sendo produzida no contato com a câmara.” (LINS, 2013, p. 378), à medida em que a personagem se revela e revela seu mundo aos olhos e ouvidos do documentarista, estabelecendo vínculos entre o presente da enunciação e o passado.

Na verdade, é um dispositivo muito simples que não esconde a câmera, mas que, ao mesmo tempo, pela imobilidade da câmera, é contínuo, e faz com que a pessoa, de repente, se esqueça da câmera, às vezes, sinta, mas a câmera, ela não incomoda; desde que esteja instalada lá, fica parada. (COUTINHO apud BEZERRA, 2014, p. 75)

Essa desmistificação da câmera, dada por sua presença latente, aponta a relação de Coutinho com o “cinema verdade”, conforme proposto por Edgar Morin e Jean Rouch em *Crônica de um verão*, de 1960, filme que envolve “a ética e a política do encontro, um encontro entre alguém que controla uma câmera de filmar e alguém que não a controla”, observa Bill Nichols (2012, p. 154). No filme, “os cineastas participam da evolução da pesquisa e da filmagem, eles não procuram esconder a câmera, nem o microfone, eles intervêm diretamente no desenrolar do filme, passando do estatuto de autores ao de narradores e de personagens”. (AUMONT; MARIE, 2003, p. 50).

O “cinema verdade”, ao expor a figura do diretor como participante do filme e a situação de filmagem, associa-se ao que Nichols define como “modo participativo”, visto que

os “documentaristas também vão a campo; também vivem entre os outros e falam de sua experiência ou representam o que experimentaram” (NICHOLS, 2012, p. 153). Ocorre, desse modo, que vemos a ação e a reação dos documentaristas em sua atuação com o mundo histórico do documentário. Nesse caso, sintetiza Nichols, o “cinema verdade” “ênfatiza que essa é a verdade de um encontro em vez da verdade absoluta ou não manipulada”, pois se “há uma verdade aí, é a verdade de uma forma de interação, que não existiria se não fosse pela câmera” (NICHOLS, 2012, p. 155).

O processo performático das personagens de Coutinho, relacionado à ideia de “acontecimento fílmico”, nasce necessariamente do método de construção documental do diretor, uma vez que insiste na interação entre personagem e “dispositivo cinematográfico” (todo o aparato que configura o cinema: equipe técnica, equipamentos, locação, iluminação, montagem, etc.). Isso evidencia o que Coutinho chama de “a verdade da filmagem”, que

[...] significa revelar em que situação, em que momento ela se dá e todo o aleatório que pode acontecer nela. Há mil formas de mostrar isso, desde a presença da câmera, do diretor, do técnico de som, até a coisa sonora da troca de palavras, incluindo incidentes que aparecem, como o telefone que toca, um cachorro que entra, uma pessoa que protesta por não querer mais ser filmada ou que discute com você diante da câmera. (COUTINHO, 1997, p. 167)

Esta relação é construída, ao contrário do que se pode pensar em relação ao cinema, por meio de acasos e improvisos, “o que não exclui”, segundo Coutinho, “uma ideia central, prévia à filmagem, que preside a construção do filme mas que não passa de uma hipótese de trabalho a ser testada na prática desses sucessivos encontros com personagens de carne e osso” (COUTINHO, 2013, p. 16). Para isso, o recolhimento de dados e uma pesquisa prévia são fundamentais, mas não geradores de um roteiro de filmagem pré-estabelecido e fechado. No máximo, a pesquisa organiza o que Coutinho chama de “roteiros de viagens, de encontros, de perguntas principalmente” (COUTINHO, 2013, p. 16): “Ao fazer documentário, para começar não escrevo roteiro e minhas sinopses têm duas linhas. O documentário me permite isso, porque não preciso escrever roteiro, não preciso escrever nada, e simplesmente vou no risco que é o documentário” (COUTINHO apud MOURÃO; LABAKI, 2005, p. 136).

Nessa relação entre entrevistado e dispositivo fílmico, Coutinho observa a importância do silêncio e da pausa na montagem da obra, normalmente desconsiderados como matéria final do documentário televisivo: “É lá [na mesa de montagem de um filme] que eu aprendi que as longas pausas de silêncio, que eram absolutamente proibidas [na televisão], eram

também importantes ou mais do que as palavras”. (COUTINHO apud BEZERRA, 2014, p. 20). Isso porque, observa o diretor, “as palavras escondem segredos e armadilhas que implicam hesitações, silêncios, de sobrancelhas, olhares, respirações, mexer de ombros etc.” (COUTINHO, 2013, p. 19). É o que ocorre na cena final de *Peões* (2004), na qual o metalúrgico Geraldo aponta uma espécie de derrota moral diante da vida, forjada no chão da fábrica. De forma surpreendente, ele lança ao diretor a pergunta: “Cê já foi peão?”. O silêncio de Coutinho prevalece na cena, evidenciando a imersão do diretor na cadência singular da existência memorialística de Geraldo, sem convergi-la em sua, até notarmos um “não”.

A pergunta de Geraldo surge a partir de sua imersão no significado da palavra “peão”, que na década de 1970 denominava o profissional que viajava o país a trabalho, de acordo com os interesses patronais. Na década seguinte, passou a designar o trabalhador de “chão de fábrica”, de baixa remuneração. A propósito do termo “peão”, relacionado ao xadrez, Fernando Braga da Costa, lembra que ele é “a menor peça e em maior quantidade”, “quase sem poder” e “a mais exposta ao ataque do antagonista” (COSTA, 2004, p. 138).

Como no tabuleiro de xadrez, o peão é, ao mesmo tempo, indispensável para o funcionamento da fábrica e plenamente descartável, aos olhos do patrão [...]. No entanto, essa categoria profissional tão subvalorizada é também o que permite a identificação das multidões de trabalhadores e o surgimento da militância: organizados nos sindicatos, mobilizados nas grandes greves, os peões metalúrgicos [...] tornam-se os verdadeiros agentes da transformação histórica. (MESQUITA; GUIMARÃES, 2013, p. 600).

Para Cláudia Mesquita e Victor Guimarães, a propósito da cena final de *Peões*, o “não” dito por Coutinho afirma, “emblematicamente”, a persistência da relação com a alteridade – fundadora do gesto documental –, resistindo à tentação da assimilação ao mundo do outro” (MESQUITA; GUIMARÃES, 2013, p. 599). Isto é, ainda que haja identificação com o outro, sobretudo no passado de engajamento político dos dois homens, o metalúrgico e o cineasta – na “memória de uma resistência que os une” (MESQUITA; GUIMARÃES, 2013, p. 598) –, aquele (o metalúrgico) não deixa de ser o outro, potencializado pelo cinema documental deste (do documentarista). Para Consuelo Lins, esse processo de abertura ao outro não equivale à perda de identidade do diretor, mas da “possibilidade de se colocar no lugar do outro em pensamento, sem anular a diferença entre os que estão dos dois lados da câmera” (LINS, 2013, p. 377).

Em *Peões*, dá-se o entrelaçamento entre memória individual e memória coletiva, conforme as entende Maurice Halbwachs, ao constatar que esta é constituída através de

referências e lembranças de um grupo. Segundo ele, “Recorremos a testemunhos para reforçar ou enfraquecer e também para completar o que sabemos de um evento sobre o qual já temos alguma informação, embora muitas circunstâncias a ele relativas permaneçam obscuras para nós” (HALBWACHS, 2006, p. 29). Ao contrário de outros de seus documentários, Coutinho trabalha, em *Peões*, com uma “rede de relações”: “Alguém que se lembra de alguém, que conhece alguém que possa saber de outrem” (WERNECK, 2013, p. 573), ativando um circuito de memórias individuais sobre um fato histórico (macro-história). Assim,

[...] a memória individual [...] não está inteiramente isolada e fechada. Para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade. Mais do que isso, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado do seu ambiente. (HALBWACHS, 2006, p. 72)

O filme é construído por meio de relatos individuais a fim de compor um painel memorialístico maior, referente às greves ocorridas na região do ABC paulista nas décadas de 1970-80, em que “cada consciência individual”, “as imagens e os pensamentos que resultam de diversos ambientes que atravessamos se sucedem segundo uma ordem nova”, revelando que “cada um de nós tem uma história”, observa Halbwachs (2006, p. 57). A história de Geraldo é atravessada assim por de outros metalúrgicos, sem que deixe de ser sua própria história. Ao mesmo tempo o relato particular de Geraldo (e a pergunta finalizadora do documentário) serve com síntese-metáfora do próprio filme e da existência de muitos, que são peões na vida.

O processo memorialístico é ativado, conforme aponta Bergson (na leitura de Halbwachs), por meio do reconhecimento por imagens ou movimentos. A propósito do primeiro, temos a ligação de uma “imagem (vista ou evocada) de um objeto a outras imagens que formam com elas um conjunto e uma espécie de quadro”, o que se pode dar também por associações com “pensamentos ou sentimentos”, aponta Halbwachs (2006, p. 55). Já o reconhecimento por movimentos “conduziria à sensação de familiaridade que temos quando um objeto visto ou evocado determina em nosso corpo os mesmos movimentos de reação que tivemos no momento em que anteriormente o percebermos (HALBWACHS, 2006, p. 55). Nesse caso, haveria uma memória associativa e uma corporal. No caso do relato de Geraldo, a expressão final sugere o acionamento físico da memória da fábrica e da repercussão negativa

da palavra peão, que o faz projetar algo bem diferente do que passara para os filhos (“Eu não queria que eles passassem pelo que eu passei, não”).



Figura 1: Cena final do documentário *Peões* (2004) – Olhar de Geraldo após perguntar para Coutinho se ele já foi peão.

Em *Peões*, há um jogo entre presente-passado já na abertura do filme, que começa na cidade cearense de Várzea Alegre, rompendo com a lógica espacial esperada, que colocaria a região do ABC paulista como ponto de partida. Tal perspectiva tem relação direta, no entanto, com o fluxo migratório responsável pela mão de obra da indústria metalúrgica da época:

[...] o filme não dá conta de uma diáspora apenas, mas de duas. Não se trata apenas de para onde foram os operários participantes do movimento sindical que “se perderam” depois de 1980. Trata-se de de onde vieram os operários que constituíram a classe operária brasileira. (WERNECK, 2013, p. 576).

Há, nesse sentido, um aspecto circular subjacente à narrativa, que prioriza e promove

[...] encontros em que ex-metalúrgicos possam elaborar suas memórias de vida, suas narrativas sobre a condição operária, o movimento coletivo passado e, sobretudo, os percursos individuais posteriores, na conversa filmada em que o diretor não esconde sua presença e atuação. Um filme “histórico”, sim, mas para o qual valeria a máxima bergsoniana: “É do presente que parte o chamado ao qual a lembrança responde”. (MESQUITA; GUIMARÃES, 2013, p. 581).

A respeito de *Peões*, Coutinho esclarece que sua intenção era “saber que fim levaram aquelas pessoas comuns”, participantes dos movimentos grevistas da época, retirando de seus depoimentos apenas o que tinha “relação afetiva com o passado” (COUTINHO, 2013, p. 299, 301).

O modo como Coutinho finaliza *Peões* evidencia sua intenção de acenar para a construção do filme, que se dá não só na interação entre a personagem e sua memória e o dispositivo cinematográfico, mas também na montagem final, deixando claro que um documentário é também a elaboração de uma dada realidade, visto a cena citada acima ser a que encerra o documentário.

Nesse tipo de documentário [que faço], o roteiro é feito na etapa de edição, na montagem. É por isso que se filma em um dia e a montagem demora três ou quatro meses. É preciso aprender com o material que tipo de filme você fez, pois você ainda não sabe. É o material que vai nos ensinar e vai fazer com que entendamos isso. É preciso ouvir o material. Podemos pensar que fizemos um determinado filme e na verdade pode ter sido feito outro. E é este outro que vai ser feito (COUTINHO apud MOURÃO; LABAKI, 2005, p. 137)

Assim, por meio da memória individual constitui-se não só a coletiva, mas o próprio filme, resultado dos relatos de cada personagem e da vivência rememorada por meio da conversa com o diretor.

Para Bezerra, três aspectos pontuam o estilo documental de Coutinho: “ausência de locução; interesse por escavar a vida pessoal; e o investimento na dimensão performática da personagem” (BEZERRA, 2014, p. 23), como está bem expresso em *Edifício Master* (2002), documentário que levou a obra de Coutinho ao grande público. Na concepção de Milton Ohata,

Coutinho foi depurando um estilo reconhecível à primeira vista: personagens anônimos que a história do Brasil costuma relegar ao esquecimento, ausência de roteiro e de narração em off, exposição das condições de filmagem, enquadramentos fixos e próximos ao entrevistado, planos longos em que a imagem e a palavra estão em pé de igualdade. (OHATA, 2013, p. 6).

Considerando os aspectos que constituem o estilo documentário de Coutinho, é possível perceber que as fases elencadas por Bezerra traduzem um processo de amadurecimento de uma estética particular em relação ao cinema documentário, no qual a emergência de uma personagem anônima performática assinala a junção entre relato de interesse (objeto da fala) e modo desse relato (como se dispõe essa fala). O que Coutinho evidencia em seus documentários é exatamente essa junção entre personagem e narrador, que nasce da memória e da vivência daquele. Isto é, o que interessa a ele, como diretor, é aquela personagem que se transforma, na frente da câmera, em narrador, não importando que o que ela conta seja verdade ou imaginação (até que ponto a memória não é imaginação?), mas a

validade deste relato como acontecimento fílmico. Nesse caso, experienciar o passado por meio do relato memorialístico é muitas vezes imaginá-lo: “contar-se hoje, é muitas vezes deixar-se arrastar, pelo apelo da memória, para o outrora. [...] os acontecimentos rememorados são deformados – ou, antes, recriados – por uma consciência imersa no presente” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 249).

Bezerra associa este narrador de Coutinho ao descrito por Walter Benjamin, visto que ambos são capazes de intercambiar as experiências (suas e de outros), transformando-as em narrativas: as personagens de Coutinho “são pessoas dotadas de uma singularidade narrativa, transformam o ato de narrar os acontecimentos passados em uma experiência viva, prazerosa e, por vezes, enriquecedora em termos de lição de vida” (BEZERRA, 2014, p. 33). Nesse caso, as narrativas nascem de experiências vivenciadas/ouvidas, que se deslocam do passado e são atualizadas por meio memória, transformada em narração.

Essa busca por uma espécie de narrador modelo impõe risco ao cinema de Coutinho, conforme observa João Moreira Salles, a propósito de *Santo Forte*, visto que, no filme, “o ato de narrar se sobreporia ao conteúdo da narração, de tal modo que uma grande emoção, não ganhando corpo na fala da personagem, equivaleria a emoção nenhuma, sem lugar no filme” (SALLES, 2013, p. 373). A esse respeito, Coutinho esclarece que

Um cara pode ter uma vida extraordinária, e isso já faz dele um personagem, mas precisa também saber narrar bem a sua história, senão sai do filme. No *Santo forte*, vivemos uma situação marcante. Nós encontramos uma mulher com uma vida e uma experiência religiosa espantosas. Ela tinha vivido fortes perseguições e chegou até a ser submetida a tratamento psiquiátrico em função das experiências com a umbanda. Contudo, ela ficou fora do filme porque foi prolixa demais. Sua narração não tinha força. Quem entrou no filme foi o marido dela que, embora não tivesse o mesmo tipo de experiência, foi capaz de narrar com genialidade uma história de possessão que ela própria vivera. A narração que ele faz dessa única história que ele tinha para nos contar é sensacional e, por isso mesmo, é ele quem abre o filme. (COUTINHO apud FIGUERÔA; BEZERRA; FECHINE, 2003, p. 217).

Lins aponta que as personagens que povoam a tela do documentário do diretor são reais, “mas, diante da câmera, constroem seus autorretratos, encenam suas histórias, se inventam a partir do que gostariam de ser, do que talvez sejam, do que pensam que o diretor gostaria que fossem, e tudo isso no próprio ato de falar” (LINS, 2013, p. 383).

Documentário e política: a arte de ver/ouvir o outro

Eduardo Coutinho assume, em seus documentários, uma preferência pelos menos favorecidos, associando-se à ideia de Benjamin de que os narradores natos têm origem popular e que os grandes relatos nascem da tradição oral (Cf. BENJAMIN, 1994, p. 214). Parte importante da produção de Coutinho destaca grupos minoritários, como encontramos em *Santa Marta: duas semanas no morro* (1999), *Babilônia 2000* (2001) – ambos dedicados ao universo das comunidades do Rio de Janeiro –, *Cabra marcado para morrer* (sobre a luta sindical dos camponeses), *Peões* – sobre a emergência do sindicato metalúrgico nas décadas de 1970 e 80 – e *O fim e o princípio* (2005) – gravado em uma comunidade rural da Paraíba –, nos quais os agentes da narração são pessoas simples, do povo, anônimas, que se expressam e se constituem como narradores de tradição oral, no sentido dado por Benjamin.

Em *O fim e o princípio*, destaca-se a “inter-relação entre a velhice e a memória”, tendo sido esta talvez “a razão pela qual o cineasta Eduardo Coutinho elegeu os velhos do Araçás os mais interessantes do povoado, com histórias ricas. O tempo está impresso em tudo neles: na pele, na fala, nos gestos, no olhar.” (SANTOS, 2008, p. 118). Aos velhos é conferida a função da lembrança, da conservação e da transmissão das tradições e do conhecimento. Santos observa que “Ao concluir *O fim e o princípio*, [...] Coutinho se deu conta que em sua obra estava registrando um mundo em vias de extinção” (SANTOS, 2008, p. 113).

Para Laécio Rodrigues, “a arte de Coutinho representa uma afirmação de resistência, diante dos documentários que convertem seus participantes em meros depoentes ou em ‘vozes autorizadas’, e do cinema que menospreza o público ao investir em clichês exauridos” (RODRIGUES, 2011, p. 123). Parte dessa dissidência de Coutinho em relação a esse tipo de documentário – marca da produção brasileira de 1960 a 1985, segundo Karla Holanda (Cf. 2004, p. 88-89) –⁴ está associada à sua aversão ao tipo sociológico, à ideia de generalizações.

Eu não faço a totalidade: [se] a totalidade é o Brasil, eu escolho o Rio; a totalidade é o Rio, eu escolho uma favela; não é uma favela grande, é uma favela pequena. Quer dizer, eu estou reduzindo ao máximo, estou abolindo a ideia de totalidade como resposta, como universo que me interessa (COUTINHO apud HOLANDA, 2004, p. 96).

⁴ A ensaísta mostra como a produção desse período optou pela apresentação do “tipo sociológico”, conforme definido por Jean-Claude Bernadet: “Mesmo quando personagens ou comunidades eram destacados, não se via multiplicidade de identidades, os indivíduos representavam a síntese da experiência de grupos, classes, nações” (HOLANDA, 2004, p. 88)

Essa percepção do outro, inserido em um contexto social diverso, se associa às “desilusões políticas e pessoais, entre outros fatores” do diretor, que “ajudaram a detonar uma paixão imediata por uma coisa simples – olhar e escutar as pessoas, em geral pobres, do campo e da cidade – o Outro social e cultural. Tentar entender o país, o povo, a história, a vida e a mim mesmo, mas sempre fixado no concreto, no microcosmo” (COUTINHO, 2013, p. 17).

Nesse sentido, podemos entender essa opção como algo político, no sentido amplo do termo, pois não está vinculado a “qualquer projeto ideológico”: sua política é essa, “revelar as coisas através do que as pessoas são. O mundo existe, eu não digo como é o mundo porque o documentário não é a verdade, mas como está o mundo, através de indícios. A verdade é uma provocação” (COUTINHO apud BEZERRA, 2014, p. 76).

Claudia Mesquita e Leandro Saraiva apontam, nessa perspectiva política mais ampla, que Coutinho

[...] forjou uma forma de relação cinematográfica que põe em cena, a um só tempo, o poder social encarnado no cinema e a subjetividade dos despossuídos. Expostos e postos numa relação à parte, destacada do jogo cotidiano de poder, esses polos são subvertidos e produz-se um espetáculo a contrapelo das representações dominantes. Coutinho documenta, assim, interpretações alternativas sobre a experiência de ser brasileiro e pobre hoje. (MESQUITA; SARAIVA, 2013, p. 391)

Ao contrário da entrevista televisiva, que está engendrada em um formato convencional e até mesmo ideológico, as conversas feitas por Coutinho em seus documentários primam pela fala espontânea da personagem que, mediante sua encenação diante da câmera, constrói um tipo de narrador. Caso exemplar deste processo de encenação é o de Cida, em *Babilônia 2000*, que, depois de afirmar sua vocação teatral e se emocionar diante da lembrança do assassinato do irmão, pede ao diretor para terminar seu depoimento de outro modo. Reimposta, ela retoma o depoimento enaltecendo a família e a educação dada por ela para dar um tom mais positivo à sua participação.

Não é por outra razão que Coutinho prefere o termo conversa no lugar de entrevistas:

A maioria dos que fazem documentários fazem, efetivamente, entrevistas. As entrevistas têm um lado jornalístico e de depoimento. **Entrevistas e depoimentos são coisas para a História. São coisas que se fazem com especialistas.**

E eu trabalho com pessoas comuns. A pessoa conta um fato histórico e, se ele é verdadeiro ou não, deixa de ter importância. **As conversas são conversas porque falo com pessoas anônimas – ninguém é anônimo, mas**

enfim... - relativamente comuns, ordinárias no sentido antigo do termo. Têm pouco a perder e por isso são interessadas. Um intelectual ou um político de esquerda ou direita têm muito a perder. Então eles se defendem. E as pessoas mais comuns têm pouco a perder. Talvez na vizinhança. Essa é a primeira razão pela qual **as pessoas ditas comuns são mais interessantes.** (COUTINHO apud FROCHTENGARTEN, 2009, p. 128, grifos meus)

Para o Lins, a preferência pelo termo conversa tem relação também com o universo temático explorado pelo diretor em face de seu interlocutor, pois Coutinho “não quer saber o que tal pessoa pensa sobre política, fatos atuais, movimentos sociais; está interessado em saber onde o personagem nasceu, casou, estudou, se teve filhos, o que faz [...]. Em suma, ele faz perguntas que qualquer pessoa pode responder a partir de sua experiência de vida” (LINS, 2007, p. 150). Essa abordagem aponta não só para uma boa atuação narrativa, como destaca a existência da personagem como indivíduo.

O documentário de Coutinho dispõe não só de pessoas anônimas, como vemos, silenciados da história, mas também de um tipo de “cinema de diálogo rejeitado pela televisão” (COUTINHO apud BEZERRA, 2014, p. 20) ou “cinema de conversação”, que se alimenta da “fala-olhar de acontecimentos e pessoas singulares, mergulhadas na contingência da vida” (COUTINHO, 2013, p. 15), no qual a experiência do encontro é o ponto central:

Estamos filmando um encontro sempre: o encontro entre o mundo do cineasta e da sua equipe, mediado pela câmera, e o mundo que está em frente a essa câmera. É por isso que a maioria dos meus filmes começa com a equipe chegando ao local de filmagem: uma favela, um lixão, um prédio. [...] A imanência desse momento é fundamental. Por isso, a presença de um ao outro, e a presença da câmera filmando esse encontro, é o que importa. (COUTINHO apud FERREIRA, 2014, s/p)

Nesse encontro, a postura ética do diretor é fundamental, visto que ele não está lá para julgar o que se fala como verdadeiro ou falso e o que é autêntico na relação. Nesta abertura incondicional para o outro residiria, segundo o cineasta,

[...] a principal virtude de um documentarista [...], a ponto de passar a impressão, aliás verdadeira, de que o interlocutor, em última análise, sempre tem razão. Ou suas razões. Essa é uma regra de suprema humildade, que deve ser exercida com muito rigor e da qual se pode tirar um imenso orgulho (COUTINHO, 2013, p. 20)

A ideia de real ou de autenticidade passa, assim, por essa relação entre o cineasta e equipe e a personagem, na medida em que aqueles reconhecem a projeção da fala desta:

As filigranas do discurso é que são o real. Então eu tenho que ter uma grande fé na possibilidade da palavra. Sobre isso existe um artigo

do [Pierre] Bourdieu [...]. Ele fala que o problema é ouvir o outro em condições em que ele nunca é ouvido, é tentar se colocar no lugar do outro, ver de que lugar o outro fala aquilo que é visceral e não opinião (COUTINHO apud FROCHTENGARTEN, 2009, p. 160).

O documentário, na perspectiva de Coutinho, é resultado da relação decorrente desse encontro, do “encontro do cineasta com o mundo, geralmente socialmente diferentes e intermediados por uma câmera”; “o fundamental do documentário ou acontece no instante do encontro ou não acontece. E se não acontece, não tem filme. E como você depende inteiramente do outro para que aconteça algo, é preciso se entregar para ver se acontece” (COUTINHO apud MOURÃO; LABAKI, 2005, p. 119). Por isso Coutinho aposta na ideia de que é “preciso sair de si”:

[...] ir a esses encontros o mais vazio possível de ideologias e do próprio passado, para saber realmente as razões do outro, já que as minhas não interessam. Evidentemente esse vazio nunca é pleno, porque nunca chegamos ao absoluto das coisas. De todo modo, essa disposição de estar vazio, de se colocar entre parênteses, é um ponto essencial (COUTINHO apud MOURÃO; LABAKI, 2015, p. 131-132)

Sendo o filme resultado de um encontro e de uma conversa, o papel ocupado pelo diretor, na cena, torna-se ainda mais importante, visto ser ele também um outro presente:

As pessoas que viram personagens viram porque criam uma comunicação, uma conversa, uma interação que permite a elas virarem personagens, e a mim também, porque, na verdade, às vezes, elas é que me perguntam coisas. Da conversa é que surge a personagem [...] (COUTINHO apud BEZERRA, 2014, p. 74).

Esse processo é bem claro em *O fim e o princípio*, no qual a relação de Coutinho com os velhos do sertão da Paraíba se dá a partir de certo conflito, visto a recusa que muitos têm de assumirem o papel de entrevistados ao questionarem o diretor. No filme, tal confronto pode ser exemplificado pela conversa entre Chico Moisés, de 57 anos, e o diretor. Ao ser perguntado se ele sonha, Chico devolve ao cineasta a pergunta, “Em que significado sonho?”, trazendo Coutinho para o papel de entrevistado. Dessa forma, há uma inversão no jogo armado pelo cineasta, que acaba por ocupar papel de destaque na cena, tornando-se peça central do documentário. Ao contrário da pergunta de Geraldo, em *Peões*, que nasce mais diretamente de sua reflexão sobre o significado de ser peão e sobre seu passado metalúrgico; aqui, Chico assume deliberadamente a posição de inquisidor do cineasta, não só por inquiri-lo, mas por fazer isso reformulando a pergunta inicial de Coutinho, complexando-a.

No processo de construção fílmica, a proposta de Coutinho não é a de falar pelo outro, mas ajudar na construção da visibilidade da fala/do corpo/da memória do outro, por meio de um cinema documental que nasce do encontro, porque, ele próprio diz, “O que eu penso não vale nada (para a vida dos outros). Tento entender o que pensam os outros a partir de suas vidas”. (COUTINHO apud FERREIRA 2014, s/p). O que Coutinho faz é, resume Eduardo Valente, “ouvir o que o povo tem a dizer. Ele faz isso como entrevistador, mas acima de tudo, como montador [...]. Pois é na montagem que o diretor dá voz a si mesmo” (VALENTE, 2013, p. 553), e expressa, com sua voz, seu respeito à construção que o outro faz de si mesmo.

Para Coutinho, a câmera pode acionar a atuação, mas é sobretudo por meio do contato com o outro, normalmente de uma classe social distinta, “que não pertence àquele mundo e que vem interrogar sobre uma questão” (COUTINHO, 1997, p. 167), que acontece a construção performática. Leandro Saraiva observa que, “se há, nos filmes de Coutinho, um ‘encontro’ entre quem filma e quem é filmado, é preciso entender também esse encontro como cena, teatro que se faz em função do olhar coletivo encarnado na câmera” (SARAIVA, 2013, p. 568). Neste processo de construção da personagem-narradora, a intervenção do diretor é cuidadosa, mas fundamental para a emergência desse ser singular.

A montagem tem o poder de construir também a singularidade e espontaneidade da personagem, uma vez que diz respeito à própria composição do filme, ao fato de que “toda montagem supõe uma narrativa, todo filme sendo uma narrativa pressupõe um elemento forte de ficção [...] o que eu tento na montagem da estrutura é preservar a verdade da filmagem”. (COUTINHO, 2013, p. 27). Para Valente, o papel da montagem é fundamental no tipo de documentário feito por Coutinho, uma vez que o diretor monta “o seu discurso com o cuidado de se ater ao que ouviu e viu, e não baseado numa realidade preexistente em sua cabeça” (VALENTE, 2013, p. 553).

Mesquita e Saraiva observam que o procedimento de montagem está relacionado ao desejo de não “sobrepôr sentidos às falas dos entrevistados, esforçando-se em destacar, polir (sempre de forma discreta) o modo de cada pessoa construir-se como personagem” (MESQUITA; SARAIVA, 2013, p. 390). Nesse caso, o diretor tem o dever ético, segundo observa Coutinho, de proteger suas personagens, a fim de que não se veicule algo que possa denegrir sua pessoa ou situação: “tenho a obrigação de protegê-los na montagem” (COUTINHO apud BEZERRA, 2014, p. 58).

Considerações finais

A importância do cinema documentário de Eduardo Coutinho está ancorada no modo como o diretor amadurece sua concepção documental, revelando o humano como objeto estético. O interesse de seu documentário é pelo outro que surge do encontro de uma personagem com o aparato cinematográfico, que se concentra na figura do diretor e na capacidade de Coutinho de conversar com pessoas comuns. Isso decorre, conforme apontado neste artigo, da concepção documental de Coutinho, que acredita que “a principal virtude de um documentarista é estar aberto ao outro” (COUTINHO, 2013, p. 20).

Nesse processo de construção fílmica, a memória é um agente fundamental que alicerça não só os documentários produzidos pelo cineasta como revela a transformação das personagens em narradoras, na medida em que acionam sua experiência pregressa e a materializam por meio de gestos, falas e silêncios, muitas vezes compondo uma história não oficial, feita por gente simples e anônima.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.
- BABILÔNIA 2000. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: 2000. 80 min. color.
- BENJAMIN, Walter. O narrador – considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BEZERRA, Claudio. *A personagem no documentário de Eduardo Coutinho*. São Paulo: Papirus, 2014.
- BOUNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.
- CABRA MARCADO PARA MORRER. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: 1984. 119 min. color.
- CARVALHO, Vladimir. Um filme novo. In: OHATA, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CHAUÍ, Marilena. Do épico-pedagógico ao documentário. In: OHATA, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- COSTA, Fernando Braga da. *Homens invisíveis: relatos de uma humilhação social*. São Paulo: Globo 2004.
- COUTINHO, Eduardo [entrevista]. In: *Documentário "Coutinho e o Outro" (Parte 1)*. Direção: Jackson Villela. Roteiro: Sandro Neiva. [S.l.]: Brasília, 2001. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VtTVSYwHiBU>>. Acesso em 10 de fev. 2018.

- COUTINHO, Eduardo. Conversa sobre *Peões* [Entrevista feita em novembro de 2004 e publicada no encarte do DVD de *Peões*, Vídeos Filmes, 2006]. In: OHATA, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- COUTINHO, Eduardo. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. In: *Projeto História*, São Paulo, volume 15, abr. de 1997. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11228/8234>>. Acesso em dez. de 2015.
- COUTINHO, Eduardo. O olhar no documentário: carta-depoimento para Paulo Paranaguá. In: OHATA, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- COUTINHO, Eduardo; XAVIER, Ismail; FURTADO, Jorge. Sujeito (extra)ordinário. In: MOURÃO; Maria Dora; LABAKI, Amir. *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- EDIFÍCIO MASTER. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: 2002. 110 min. color.
- FERREIRA, Mano. A estética libertária de Eduardo Coutinho. In: Mercado popular, 2014. Disponível em: <<http://mercadopopular.org/2014/02/a-estetica-libertaria-de-eduardo-coutinho/>>. Acesso em 10 de fev. 2019.
- FIGUEIRÔA, Alexandre; BEZERRA, Cláudio; FECHINE, Yvana. O documentário como encontro: entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho. *Galáxia*, São Paulo, n. 6, p. 213-229, jul./out. 2003.
- FROCHTENGARTEN, Fernando. A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho. *Psicologia USP*. São Paulo, V.20, n.1, mar. 2009. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1678-51772009000100008&script=sci_arttext> Acesso em 10 de fev. 2016.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. 2º ed. São Paulo: Centauro, 2006.
- HOLANDA, Karla. Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história. *Revista Devires*, Belo Horizonte, volume 2, n. 1, jan-dez, 2004.
- LINS, Consuelo. O cinema de Eduardo Coutinho: entre o personagem fabulador e o espectador-montador. In: OHATA, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- MESQUITA, Claudia; GUIMARÃES, Victor. *Peões – tempo de lembrar*. In: OHATA, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- MESQUITA, Claudia; SARAIVA, Leandro. O cinema de Eduardo Coutinho – notas sobre métodos e variações. In: OHATA, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 5. ed. Tradução Mônica Saddy Martins. Campinas: Papyrus, 2012.
- O FIM E O PRINCÍPIO. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: 2005. 110 min. color.
- OHATA, Milton. O cineasta dos outros. In: OHATA, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PEÕES. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: 2004. 85 min. color.
- RODRIGUES, Lácio Ricardo de Aquino. Coutinho, leitor de Benjamin. *Revista Devires*, Belo Horizonte, volume 8, n.2, jul-dez de 2011. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/258/126>>. Acesso em 10 de fev. 2016.

- SALLES, João Moreira. Morrer e nascer – duas passagens na vida de Eduardo Coutinho. In: OHATA, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- SANTA MARTA: Duas Semanas no Morro. Direção Eduardo Coutinho. Brasil: 1987. 54 min. color.
- SANTO FORTE. Direção Eduardo Coutinho. Brasil: 1999. 80 min. color.
- SANTOS, Priscila Patrícia. *Memória filmada: estudo do documentário de Eduardo Coutinho como possibilidade de entrecruzamento entre as narrativas história e cinematográfica*. Recife, 2008. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7420/1/arquivo3372_1.pdf. Acesso em 06 de jan. 2019.
- SARAIVA, Leandro. Narrativa da subjetividade em Edifício Master. In: OHATA, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: Rede Globo, 1978. 48 min. Color.
- VALENTE, Eduardo. *Babilônia 2000*. In: OHATA, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- WERNECK, Alexandre. Peões. In: OHATA, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

Artigo recebido em fevereiro de 2019.
Artigo aceito em abril de 2019.