

MONTAGEM DE TEMPOS HETEROGÊNEOS EM *O FIO DA MEMÓRIA: NO CENTENÁRIO DA ABOLIÇÃO* (1991), DE EDUARDO COUTINHO

Virginia Osorio Flores¹

Eduardo Dias Fonseca²

Resumo: Tendo como objeto o segundo longa-metragem documentário realizado por Eduardo Coutinho, *O Fio da Memória: no centenário da abolição* (1991), objetivamos neste ensaio observar as camadas narrativas, tempos heterogêneos e as estratégias empregadas para o discurso da memória e do esquecimento presentes no filme. Partimos do pressuposto que o filme traz em germe inicial exercícios de uma forma fílmica documental antes mesmo de apontar para um determinado estilo. A partir de debates gerados pela exclusão, racismo, entre outros, o trabalho traça de modo transversal a temática do documentário de modo a clarear algumas características que se pronunciam como embrionárias na obra do autor. Podem ser destacadas entre estas, escolhas como: a estratégia para a ideação do relato a partir de entrevistas, o uso de canções diegéticas escolhidas e performadas pelas personagens, a presença do sincretismo religioso e alguns indícios da fabricação do filme através da presença da equipe. Mesmo que esta obra tenha sido realizada por encomenda, estes são elementos já presentes que identificam este autor de forma singular.

Palavras-chave: Documentário; Memória; Eduardo Coutinho; *O Fio da Memória*.

MONTAJE DE TIEMPOS HETEROGÊNEOS EN *O FIO DA MEMÓRIA: NO CENTENÁRIO DA ABOLIÇÃO* (1991), DE EDUARDO COUTINHO

Resumen: Tomando como objeto el segundo largometraje documental realizado por Eduardo Coutinho, *O Fio da Memória: no centenário da abolição* (1991), pretendemos en este ensayo observar las capas narrativas, los tiempos heterogéneos y las estrategias empleadas para el discurso de la memoria y el olvido presente en la película. Suponemos que la película inicialmente contiene ejercicios de la forma fílmica documental, antes incluso de señalar un estilo determinado. A partir de debates generados por la exclusión, el racismo, entre otros, la obra traspasa la temática del documental con el fin de aclarar algunas características que se consideran embrionarias en la obra del autor. Entre ellas, se destacan opciones como: la

¹ Professora no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal da Integração Latino-americana (UNILA). Doutora em Multimeios pelo Instituto de artes da UNICAMP. Mestre em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Montadora e Editora e som no Cinema Brasileiro desde 1985. <http://lattes.cnpq.br/6834864103170>

² Professor adjunto na área de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal da Integração Latino-americana (UNILA). Doutor em Artes (linha de pesquisa: Cinema) pela Escola de Belas Artes da UFMG. Mestre em Artes (linha de pesquisa: Criação e Crítica da Imagem em Movimento) pela Escola de Belas Artes da UFMG. Produtor interessado nas áreas de produção audiovisual, economia do audiovisual, políticas públicas para o audiovisual, cinema latino-americano e cinema brasileiro. <http://lattes.cnpq.br/6376884361609407>

estratégia de criação de la historia basada en entrevistas, el uso de canciones diegéticas elegidas e interpretadas por los personajes, la presencia del sincretismo religioso y algunas señales de la producción de la película a través de la presencia del equipo. Si bien esta obra fue realizada por encargo, estos son elementos ya presentes que identifican la forma única de este autor.

Palabras clave: Documental; Memoria; Eduardo Coutinho; *O Fio da Memória*.

Neste ensaio abordamos *O Fio da Memória: no centenário da abolição* (1991), dirigido por Eduardo Coutinho³, longa-metragem filmado originalmente em 16 mm, no período de desmonte do cinema brasileiro⁴ e pouco comentado nos estudos sobre a obra do diretor. Para tanto traçaremos alguns procedimentos de observância analítica como forma metodológica de nos aproximarmos do filme, principalmente no que tange a construção do relato armado pelo documentário e sua abertura para se pensar a historicidade, seja pela metáfora da memória/esquecimento de Ricouer (2007), por preceitos de Benjamin (2012) ou pelo anacronismo do tempo na obra de arte de Didi-Huberman (2015).

Considerando que todos os ensaios de um autor lhe servem como fonte e alimento para movimentos de criação, neste filme podemos observar uma dupla metáfora sobre a memória/esquecimento: a memória/esquecimento da escravidão e a memória de um processo de criação de Eduardo Coutinho. Alguns dos procedimentos adotados pelo diretor neste filme, embora ainda não apareçam como marca autoral, podem ser revisitados em outras obras filmadas realizadas posteriormente.

De 1988 a 1991, Coutinho dirige *O Fio da Memória* (1991) que tem como personagem modelar Gabriel Joaquim dos Santos. Um negro, filho de um ex-escravo com uma indígena, trabalhador da enxada nas salinas de São Pedro da Aldeia, estado do Rio de Janeiro, e em nas roças de milho ou feijão. Gabriel criou desde 1923, ao lado da casa dos pais, uma casinha, um verdadeiro museu de cacos de vidros e louças, restos que recolhia dos lixos, ou recebia de outros. Assim, foi edificando com cimento, o que chamou de Casa da Flor (Figura 1), devido aos *arranjos* de flores que ali concebia.

³ Adotamos a grafia sugerida pelo site da Cinemateca Brasileira no catálogo de títulos da filmografia brasileira disponível em: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/> consulta: 23/02/2024. Em outros momentos do texto abreviaremos para *O Fio da Memória* (1991).

⁴ O mencionado período se refere às políticas de extinção do aparato público para o fomento e distribuição do cinema brasileiro. O então presidente Fernando Collor de Melo (1990-1992) extinguiu o Ministério da Cultura, a Embrafilme e o Concine dentre outras instituições.

As vozes narradoras do ator Milton Gonçalves e do poeta Ferreira Gullar se alternam durante a condução do filme. Para além da estrutura central atribuída ao relato construído pela personagem modelar, o documentário apresenta uma segunda camada narrativa que se debruça sobre outras personagens que surgem em entrevistas para um maior questionamento dos processos advindos da diáspora africana forçada no Brasil.



Figura 1: Casa da Flor. Fonte: Fotogramas extraídos do filme *O Fio da Memória* (1991), 11min22s e 11min27s.

A proposta de se fazer um filme sobre o centenário da abolição da escravatura parte da socióloga Aspásia Camargo, que na época dirigia a FUNARJ⁵. Coutinho levou a ideia para a Cinefilmes, produtora de Eduardo e Lauro Escorel, que acolheram a proposta. O diretor toma conhecimento sobre Gabriel Joaquim dos Santos através da pesquisa de Amélia Zaluar, que já havia gravado entrevistas e o fotografado durante doze anos. Gabriel Joaquim dos Santos (Figura 2) nasceu em 1892 e faleceu em abril de 1985, tendo deixado cadernetas com anotações de próprio punho sobre acontecimentos da vida cotidiana, da história do Brasil e de sua própria vida. A pesquisadora escreveu vasto material sobre Gabriel e sua obra de arte, a Casa da Flor, definindo Gabriel como “homem singular, que, despossuído de tudo, sem nunca ter frequentado uma escola, revelou-se um artista intuitivo de gênio.”

Os belos ornamentos da Casa da Flor são, na verdade, as imagens do inconsciente de um homem lúcido e verdadeiro, os reflexos luminosos de uma alma poética e corajosa, são as flores que resultaram da boa digestão de tantos ingredientes dolorosos e difíceis, ‘tudo caquinho transformado em beleza’. (Zaluar, [s.d.], n.p.)

⁵ FUNARJ – Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro, vinculada à Secretaria de Estado de Cultura do Governo do Rio de Janeiro, criada em 1979. <https://www.funarj.rj.gov.br/sobre-a-funarj> - acesso em abril de 2023.



Figura 2: Gabriel Joaquim dos Santos. Fonte: Fotograma extraído do filme *O Fio da Memória* (1991), 5min45s, de foto sem autoria identificável.

A pesquisa de Amélia Zaluar foi graciosamente oferecida à produção do filme e transformada em uma das duas estruturas narrativas do audiovisual que dialogam diacronicamente com outras sequências. Trata-se de um trabalho de montagem paralela entre as notas de Gabriel — no passado — e diversas situações contemporâneas vivenciadas por comunidades negras no Rio de Janeiro naquele momento do centenário da abolição — no presente. Observando o filme em sua estrutura total nos suscita a noção de anacronismo na história das imagens em Didi-Huberman (2015).

Muito no presente, o objeto se arrisca em ser somente um suporte de fantasmas; muito distante no passado, ele corre o risco de ser somente um resíduo positivo, trespassado, morto, em sua própria objetividade (outro fantasma). Nem é preciso pretender fixar, nem pretender eliminar essa distância: é preciso fazê-la *trabalhar no tempo diferencial* dos momentos de proximidades empáticas, intempestivas e inverificáveis como os momentos de recuos críticos, escrupulosos e verificadores. Toda a questão de método conduz, talvez, a uma questão de tempo (Didi-Huberman, 2015, p. 27-28).

Entendemos que qualquer imagem é portadora de memória, de modo que podemos pensar que a relação entre tempo e imagem supõe uma montagem de tempos heterogêneos e descontínuos. *O fio da memória* (1991) é um bom exemplo desta relação, na medida em que lida com imagens do passado e do presente e uma abertura para se pensar diferentes temporalidades que uma imagem evoca. Vale sublinhar que o presente pode se referir tanto ao momento de visionamento do material fílmico como o momento de captação das imagens. Este é o trabalho no tempo diferencial que Didi-Huberman (2015) se refere. O filme traz na sua proximidade empática o tema da abolição da escravatura de forma singular e muito atual no debate sobre direitos humanos, racismo brasileiro e aporofobia.

A aporofobia, tradução livre para o termo cunhado por Adela Cortina (2020), se refere, em linhas amplas e gerais, à fobia da sociedade em relação aos pobres. Sem dúvida este termo está muito entrelaçado com os debates de raça e pobreza. Especificamente no caso brasileiro, a questão da abolição da escravatura e suas consequências no estrato social nacional mantém uma relação direta com a discussão aporofóbica. Se tomarmos o trabalho de Souza (2018), nos deparamos com uma série de sintomas que são transversais à aversão ao pobre pela classe média brasileira. Um deles seria a meritocracia, advinda do caráter individualista da mesma. O autor a elenca e diz: “Ela [a classe média] legitima privilégios injustos atribuindo-os ao ‘mérito individual’ — a tal ‘meritocracia’ hoje tão em voga — e chega a até mesmo a culpar as vítimas do abandono pela sua própria exclusão” (Souza, 2018, p. 16-17). O próprio texto proferido por um dos narradores do filme corrobora com essa ideia:

Sem acesso à terra ou qualquer espécie de assistência, os ex-escravos são marginalizados no mercado de trabalho livre recém-criado. Nas novas condições de expansão capitalista, o racismo muda de cara. Considerado antes o escravo operoso e robusto que construiu a riqueza da nação, o negro agora é taxado de mau cidadão, incapaz de submeter-se à disciplina do trabalho assalariado. (*O Fio da Memória*, 1991, texto proferido por Ferreira Gullar entre 03min36s e 04min25s)

Este texto aparece no filme acompanhado das imagens de fotos antigas de escravos, elucidando a condição que permeou a existência do negro no Brasil após a abolição e que o filme reconstrói como uma memória do período escravagista. Um vestígio dessa condição subalterna vivida pelos negros de um racismo escamoteado e estrutural que vigora ainda nos tempos atuais. O filme de Coutinho não nos apresenta julgamentos explícitos com as imagens que constroem o discurso fílmico. No entanto, o filme nos convoca a pensar através de processos anacrônicos vistos como sintoma. Didi-Huberman (2015, p. 44) explicita que: “esta noção denota no mínimo um duplo paradoxo, visual e temporal, que nos permite compreender para nosso campo de interrogações sobre as imagens e o tempo”. É neste ponto que retomamos a montagem de tempos heterogêneos e descontínuos diante das imagens no documentário de Coutinho.

Lélia Gonzalez em seu artigo *A questão negra no Brasil* (2020) já havia preconizado constatações semelhantes, quando afirma:

Tais contradições nos remetem ao mito da democracia racial enquanto modo de representação/discurso que encobre a trágica realidade vivida pelo negro no Brasil. Na medida em que somos todos iguais perante a lei, que o negro é um “cidadão igual aos outros” graças à Lei Áurea, nosso país é o grande exemplo da harmonia inter-racial a ser seguido por aqueles em que a discriminação racial é declarada. Com isso, o grupo racial dominante justifica sua indiferença e sua ignorância em relação ao grupo negro. Se o negro não ascendeu socialmente e se não participa com maior efetividade nos processos políticos, sociais, econômicos e culturais, o único culpado é ele próprio. Dadas as suas características de “preguiça”, “irresponsabilidade”, “alcoolismo” etc., ele só pode desempenhar, naturalmente, os papéis sociais mais inferiores (Gonzalez, 2020, p. 189).

O que observamos a partir de Gonzalez (2020) e Souza (2018) é a construção social, política e ideológica de uma nação tomada pelo mito da democracia racial. Neste sentido, Coutinho joga luz nesta problemática através dos seus procedimentos estruturais para a condução do documentário aqui em questão. Quando observamos as entrevistas e os testemunhos podemos identificar a elaboração de uma espécie de “anti-discurso” meritocrático, uma técnica para evidenciar a conformação das exclusões e de escuta das vozes dos sujeitos abandonados pelo processo de histórico da abolição da escravidão.

É justamente no ponto do desenho de um processo histórico que Coutinho entra apresentando testemunhos de uma sociedade excludente. Nas duas camadas narrativas que se podem identificar no texto fílmico, tanto na dos testemunhos advindos das entrevistas realizadas, como na condução da personagem modelar, fica evidenciado a intenção de elaboração de um relato de exclusão social que é vivido nacionalmente no Brasil. No que tange a Gabriel Joaquim dos Santos podemos aludir ao fato de que ele é um coletor de rastros e restos de uma memória escravista e pós-escravista. Já na seguinte camada narrativa, os testemunhos vão dando conta da falácia meritocrática e abrindo espaços para se pensar o lugar dos negros na nossa conformação social.

Neste ponto da nossa argumentação, lembramos de Walter Benjamin, quando diz que:

O passado traz consigo um índice secreto, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que envolveu nossos antepassados? Não existem, nas vozes a que agora damos ouvidos, ecos de vozes que emudeceram? (Benjamin, 2012, p. 242).

Gabriel traz consigo este índice secreto. As suas memórias, seja na caderneta (Figura 3) ou em sua coleção de restos que irá edificar a Casa da Flor, é o grande disparador para os questionamentos das vozes emudecidas em um país que lidou (e lida) tão mal com a questão negra. Coutinho acena com o gesto para trazer à tona estas vozes.

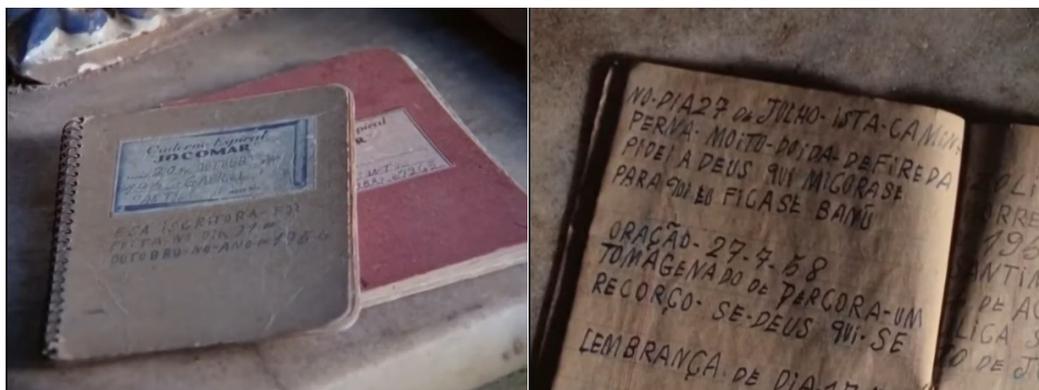


Figura 3: As cadernetas de Gabriel. Fonte: Fotogramas extraídos do filme *O Fio da Memória* (1991), 1h34min26s e 10min36s.

Seguindo no mesmo prisma podemos adicionar que a partir dos estudos literários e do campo da memória, Jeane Marie Gagnebin (2006) traz reflexões transversais aos temas tratados em *O Fio da Memória* (1991). Sua construção parte da análise da *Odisseia* de Ulisses, do poema *Apagar os rastros* de Bertolt Brecht e do ensaio *O Narrador* de Walter Benjamin para a elaboração de que cicatrizes e rastros são elementos para serem observados em metáforas da memória. A autora nos lembra que apesar de estarmos imersos em imagens, a escrita ainda é importante na construção das metáforas da memória (Gagnebin, 2006, p. 111). A caderneta de Gabriel Joaquim dos Santos (figura 3) atua neste sentido de contribuir para o registro da escritura de suas memórias. A própria personagem propõe em suas anotações que estas poderão ser lidas como rastros de uma memória individual, mas com potência de registro, para que as pessoas não esqueçam daquilo tudo.

Mas não só a caderneta traz este movimento. Se observarmos a construção da Casa da Flor vamos apreendendo a coleção de rastros e restos que Gabriel nos apresenta. Para ele, cada objeto e resto encontrado ali na casa é um potencial para se estabelecer conexões com o passado e com a memória que o circunda. “As data eu gosto de fazer pra recordação. A pessoa vê, num esquecer. Isso foi feito em 52. É tudo feito de cimento, pedra e vidro. Lembranças. As pessoas que mais tarde vier aqui, eu não estou aqui, mas elas se alembam de mim” (de 16min14s a 16min33s). Aqui vemos a junção das metáforas da memória no que tange a escritura (caderneta de memórias) e a construção imagética através dos objetos (Casa da Flor).

Na segunda camada narrativa do documentário, uma das sequências que chama a atenção para os procedimentos das metáforas da memória — e quiçá mais tautologicamente na sua potência para a história — é a dos estudantes na escola. A professora chama atenção da importância da Itália para a sua subjetividade e aponta para a África no atlas e os alunos discursam um pouco sobre o tema. O gesto é interessante ao se levar em conta uma abertura para o debate das formas institucionais da escola em tratar certos temas. Por mais curta que seja a sequência, vemos uma série de alunas e alunos negros falando sobre a negritude, de uma forma a se estabelecer uma relação de vozes a serem escutadas para o processo de memória. De alguma maneira, a potência discursiva para uma elaboração de memória se abre nesta sequência. Os alunos se referem a Princesa Isabel como “aquela mulher branca” (de 18min34s a 18min38s) e trazem à tona a escrava Anastácia e Zumbi dos Palmares como figuras mais relevantes para eles pensarem o processo da abolição.

As sequências da escola podem parecer mais emblemáticas no sentido da visualização dos elementos históricos. Porém, o que Coutinho nos traz no seu conjunto de entrevistas desta camada narrativa é a situação dos negros e negras no país no centenário da abolição em uma forma de se debater o presente, o passado e o futuro da sociedade brasileira como tal.

Vale a pena ressaltar que o testemunho como procedimento é o eixo central da forma de condução e construção do documentário como o diretor concebia. Para Coutinho, a questão da veracidade dos fatos testemunhados não está posta e sim a forma de apresentação do testemunho como *encontro*⁶ ante a construção do relato. São formas de ativação de processos que vão levar em conta também o esquecimento como parte da dinâmica. As marcas para se construir os testemunhos de memória estão impregnadas das dinâmicas do esquecimento.

Paul Ricoeur (2007) estabelece um instigante caminho para a tematização do esquecimento passando pela categoria do rastro. Uma questão que salta ao debruçar sobre o texto de Ricoeur (2007) é o movimento do reconhecimento⁷ existente na articulação entre

⁶ Termo usado pelo diretor em entrevista para a Revista Galáxia nº6 – outubro de 2003, página 216. Entrevista realizada com Eduardo Coutinho, empreendida por Alexandre Figueirôa, Claudio Bezerra e Yana Fachine.

⁷ O reconhecimento pode ser entendido de maneiras múltiplas como o próprio autor argumenta em RICOEUR (2006). O autor trabalha com a ideia de percurso levando em conta três princípios: 1 -noção epistemológica enquanto identificação, 2 - passando pelo o reconhecimento de si para, finalmente, chegar ao 3 - reconhecimento como noção política. Tratamos aqui de reconhecimento como processo e o colocamos dentro do percurso proposto por Ricoeur (2006) em trânsito entre os três momentos.

rastro, esquecimento e memória. Primeiramente, pensamos em movimento pelo caráter ativo da potência existente no reconhecimento. Não como lampejos que acontecem ao dissabor do tempo/espço, mas sim ações que acontecem com os movimentos do tempo e espaço. Uma forma ativa do reconhecimento e, também, o ativar do mesmo. O autor afirma que:

A experiência-chave, como acabamos de dizer, é a do reconhecimento. Falo dele como de um pequeno milagre. De fato, é no momento do reconhecimento que se considera a imagem presente como fiel à afecção primeira, ao choque do acontecimento (Ricoeur, 2007, p. 426).

O reconhecimento está associado às impressões-afecções que, como o autor diz, seria o “milagre de uma memória feliz”, tanto para a identificação do sujeito como para a sua inserção como sujeito político. Não em um sentido ingênuo de que todas as memórias são felizes, mas sim, como sobrevivência de uma memória diante da potência do esquecimento. Este é o movimento do reconhecimento que Coutinho propõe em seu documentário. A partir de diversos testemunhos dentro da segunda camada narrativa e da recompilação da caderneta de Gabriel e da Casa da Flor, Coutinho ativa os procedimentos de reconhecimento de uma grande parcela da nação brasileira à margem.

Como Ricoeur mesmo afirma:

De muitos modos, conhecer é reconhecer. O reconhecimento também pode apoiar-se num suporte material, numa apresentação figurada, retrato, foto, pois a representação induz a identificação com a coisa retratada em sua ausência (...) (Ricoeur, 2007, p. 437-438).

O que é interessante de se observar é que vários dos procedimentos adotados no filme *O Fio da Memória* (1991), aparecem como embrionários do que está por vir na cinematografia de Eduardo Coutinho. Seriam alguns fios da cinematografia de Coutinho que já se delineiam nesta obra, como rastros de seus processos de criação e inquietações, embora ainda em germe inicial. Apontaremos alguns deles a seguir.

Percorrendo rastros

Algumas estratégias narrativas utilizadas em *Cabra Marcado para Morrer* (1984), podem ser reencontradas no filme analisado, como o uso de mais de uma voz narradora e da apresentação em uma estrutura fragmentária com fatos do passado e do

presente. Lá, o passado separou-se do presente por uma contingência da história política do Brasil, fazendo com que os negativos ficassem escondidos por cerca de vinte anos. Mas, em *O Fio da Memória* (1991), o presente é povoado por personagens e temas que não fazem, ou não fizeram, parte da vida de Gabriel dos Santos, mas que mesmo assim, atualizam a sua história de vida e sua condição de marginalidade na sociedade brasileira.

A estrutura fragmentária não é uma arbitrariedade estilística, dizia Bernardet (2003) a respeito de *Cabra Marcado para Morrer* (1984), “mas é a própria forma da história derrotada, motivo pelo qual, mesmo na busca da coerência e da significação, o carácter fragmentário não pode nunca ser abandonado” (Bernardet, 2003, p.233). Em *O Fio da Memória* (1991) encontramos também este tipo de estrutura fragmentária com uma grande variedade de situações e personagens negros. Afinal, a história da escravidão no Brasil inicia com o tráfico negreiro, mas, na medida em que o tempo vai passando, se transforma em milhares de histórias de diferentes sujeitos a partir da mesma ancestralidade. A forma estrutural como é apresentada a montagem do filme foi a maneira encontrada para tentar dar conta dessa vastidão de micro-histórias, que também é condensada no relato de Gabriel.

Podemos pensar metaforicamente que a estrutura fragmentária e elíptica de *O Fio da Memória* (1991), se inspira metaforicamente nos cacos de vidros da Casa da Flor. Caquinhos que se jogam no lixo, como as histórias dos negros no Brasil. Se formos observar uma espécie de decupagem do filme finalizado, do total de 37 blocos de sequências independentes, fora os créditos iniciais e finais, 13 são dedicados a Gabriel dos Santos, a Casa da Flor e seus entornos. Apenas no último bloco, um exterior de praia onde se festeja um culto a Iemanjá no início de um novo ano, podemos ouvir a voz de Milton/Gabriel acompanhando estas imagens. É o único momento do filme que os blocos se entrelaçam materialmente, o passado na voz de Gabriel/Milton e presente na homenagem a Iemanjá.

Como dissemos, durante alguns blocos há um narrador onisciente na voz do poeta Ferreira Gullar, carregada de informações como as datas de filmagem das várias sequências, em um texto estruturado e mais jornalístico. Há também um segundo narrador em primeira pessoa que interpreta Gabriel dos Santos na voz do ator Milton Gonçalves. São textos extraídos de suas cadernetas que também aparecem nas imagens em grafias originais. Outras vozes e sonoridades são a do diretor e de seus entrevistados, músicas e vinhetas compostas por Tim Rescala, sob encomenda, músicas cantadas e interpretadas por sambistas, autores destes

sambas, ou por personagens como Herci da Cruz e Souza, sobre a qual voltaremos mais adiante.

A presença da música extra diegética, como a de Tim Rescala em *O Fio da Memória* (1991), ou qualquer outro tipo de sonoridade não pertencente ao ato de registro, não foi um elemento comum da prática audiovisual de Coutinho. O espaço sonoro criado nos filmes por ele, prezou pelos cortes secos sempre acompanhando o corte das imagens, mesmo quando a montagem de entrevistas fazia uso de trechos com fundos bastante díspares. Coutinho sempre preservou a sonoridade produzida pelo som direto no momento das filmagens, sendo bastante cuidadoso com estes sons diegéticos. Há uma exceção interessante em sua cinematografia com relação ao corte seco. Em *Santo Forte* (1999), o som da missa rezada pela multidão, que acompanhava o Papa João Paulo II no Aterro do Flamengo do Rio de Janeiro, segue sobre as imagens da Favela do Parque, no alto da Gávea, onde ocorrerão os encontros da equipe com as personagens. Este procedimento impacta bastante o espectador, afinal é nesta favela que o sincretismo religioso entre o cristianismo e os cultos de matriz africana e espíritas ganham voz.

Em *O Fio da Memória* (1991) há um trecho que Coutinho entrevista um ex-escravo de 120 anos, Manuel Deodoro Maciel, e o indaga sobre a abolição, se foi boa, se era pior ou melhor de que a escravidão. Seu Manuel justifica sua preferência pela vida livre por causa do dinheiro que ganha em troca, seja pelo trabalho feito, seja por fotos e entrevistas que realizam com ele recebendo alguns trocados por isso. Neste ponto, Coutinho pergunta se ele gosta de receber dinheiro. “Gosto, ih adoro!” — uma mão entra no quadro com um maço de notas — “será que o senhor tem pra mim aí?” — pega e examina o dinheiro — “...é capaz de ter.” — olha, guarda (de 09min46s a 09min54s). No filme *Santo Forte* (1999) essa ação de passar algum dinheiro para o entrevistado se repete algumas vezes, em geral ao final das entrevistas, com alguém da equipe fazendo o pagamento. Essa atitude desconstrói a aura do cinema, expõe de forma reflexiva o trabalho da equipe simbolizando uma troca entre equipe e entrevistado, dando indícios da fabricação do filme.

De acordo com a observação de Ramos (2008, p. 26) “o documentário aparece quando descobre a potencialidade de singularizar personagens que corporificam as asserções sobre o mundo”. Gabriel Joaquim dos Santos é um destas personagens que Coutinho soube encontrar, mesmo que indiretamente através da pesquisa de Zaluar. Neste caso, a personagem e sua caderneta é o registro de uma presença ausente encontrada pelo

escavador Eduardo Coutinho. Há uma necessidade de deixar estas memórias que vão ser construídas também a partir da feitura do documentário.

Dez blocos ou sequências deste filme estão trabalhados em terreiros de Umbanda ou Candomblé, em atos de devoção e oferendas ao ar livre e até mesmo em cultos católicos, mas realizados com tons de sincretismo entre estas religiões. Correspondem, portanto, a quase um terço da totalidade do filme, o que mostra, por um lado, o interesse de Coutinho pelas expressões religiosas carregadas de fé, representantes da cultura afrodescendente por meio de rituais, danças e festejos, incluindo aí o samba. Por outro lado, também é revelador das formas de opressão e de tentativas de apagamento das religiões de matriz africana. Ou seja, ao dedicar este quantitativo de blocos ao tema, uma leitura possível é a de dar visibilidade a estes atos de resistência, uma questão tão cara a comunidade negra brasileira.

Além da personagem Gabriel/Milton com atuação ficcional, existem as personagens que trazem expressão de fala e canto que aparecem em *O Fio da Memória* (1991), assim como em tantos outros trabalhos do diretor. Dos 37 blocos de sequências, 5 são dedicados a pessoas que cantam em algum momento, começando por Herci da Cruz e Souza (de 34min50s a 38min29s). Uma ex-bahiana que já vendeu de tudo depois de viúva e que se apresenta como contralto. Herci foi casada com o neto do poeta João da Cruz e Souza, fundador do simbolismo no Brasil. Muito orgulhosa de sua história, ela demonstra querer exibir seus dons a Coutinho. O espaço onde o encontro se dá é um pátio externo de uma casa pobre que lembra o pátio da casa de uma outra personagem, o de Dona Thereza de *Santo Forte* (1999), personagem classificada por Bezerra (2014, p.91) de xamanística. Interessante que tanto Herci quanto Dona Thereza, apesar da idade avançada, são mulheres *arrimo de família*. Em *Santo Forte* (1999), pode-se notar uma linha transversal à do eixo principal do sincretismo religioso, que seria justamente essa grande maioria de mulheres que sustentam as famílias até a geração dos netos. Similaridades já se encontram em *O Fio da Memória* (1991), como na sequência do encontro com Herci e também na sequência do Bloco Cacique de Ramos (de 44min15s a 50min05s) na voz da personagem Conceição dos Santos Nascimento. A presença e fortaleza dessa mulher aparecem em forma de reclamação, pois ela fala que não lhe foi dada liberdade para sair da sombra dos homens de sua família e conhecer uma roda de samba, embora seja dela o papel de mantenedora de toda união familiar. Quando perguntada por Coutinho porque deu nome de índios para os filhos, ela explica que “quase sempre a gente de santo, bota o nome nos filhos assim, tudo nome indiano” (de 47min28s a 47min34s). Aí ficamos

sabendo que ela é a responsável por colocar um 'axé' em um grande tamarineiro, que representa uma proteção para os filhos que são os fundadores do bloco carnavalesco.

Outras três sequências neste filme compõem as performances musicais (Bezerra, 2014, p. 92). Carlos Cachça e Aloisio Dias, integrantes da Escola de Samba Mangueira, cantam *Homenagem*, de autoria de Carlos Cachça; Sinval Silva, fundador do Império da Tijuca, canta *Adeus Batucada*, de sua autoria e Aniceto Medeiros da Silva Júnior, o Aniceto do Império, que declama trechos de músicas do Partido Alto, como *Tia Romana*. Nesta sequência identificamos o que Bezerra (2014, p. 98) propõe sobre a performance provocadora, ela "exacerba esse caráter ontológico do ser performático". Aniceto do Império propõe a Coutinho umas charadas, que fazem parte do tipo de resposta do coro ou do público no Partido Alto. Percebendo que Coutinho não responde a nenhuma rima e mostra-se desinteressado, Aniceto quebra com a magia do encontro do entrevistador/entrevistado e diz: "Ah, o Senhor é inocente demais" (de 58min27s a 58min31s).

Quando analisamos a estratégia de abordagem do documentário identificamos que 11 blocos são constituídos por entrevistas, uma das estratégias mais marcantes da carreira do documentarista que, em texto sob encomenda para o *Festival Cinéma du Réel*, de Paris, em 1992, afirma que:

Adotando a forma de um cinema de conversação, escolhi ser alimentado pela fala-olhar de acontecimentos e pessoas singulares, mergulhadas na contingência da vida. Eliminei com isso, até onde fosse possível o universo das ideias gerais, com as quais dificilmente se faz bom cinema, documentário ou não, e dos 'tipos' imediata e coerentemente simbólicos de uma classe social, de um grupo, de uma nação, ou de uma cultura. (Coutinho *apud* Couto, 2013, n.p.)

A presença de Benedita da Silva como testemunho no filme, primeira mulher negra a ser eleita vereadora no Rio de Janeiro e, em seguida, a única mulher negra a ser eleita deputada federal constituinte e primeira senadora negra no Brasil, traz para a construção do discurso uma possibilidade de nova atuação política e social. Uma espécie de esperança para reverter a situação excludente dos negros no Brasil. Essa sequência reverbera com as ponderações feitas por Gabriel em sua caderneta sobre a independência do Brasil de Portugal: "O Brasil já foi mandado por Portugal. O Brasil já foi uma roça portuguesa. Aqui já foi tudo. Existiu aqui um cativeiro muito perigoso, os portugueses a carregar negro das costas da África para botar aqui para trabalhar na enxada. E essas coisas tudo já passou. Aí o português entregou isso e Dom Pedro I fez a independência, botou o Brasil para cá e Portugal para

lá. E daí ficou o Brasil por conta de nós próprio” (de 1h50min35s a 1h51min04s) — a voz de Milton/Gabriel está associada a última imagem do filme, um homem sobre uma pedra, olha o horizonte no mar, como se olhasse o futuro.

Em *O Fio da Memória* (1991) Coutinho não aparece nas imagens visuais em nenhuma cena, embora sempre presente interagindo com seus personagens através de sua imagem sonora, às vezes de forma simpática como com Herci da Cruz e Souza, outras, menos interessado e até rude, como com Aniceto do Império. Por vezes, deixa transparecer, através da emissão de sua voz, algum desconforto, algumas flutuações de humor e nos indagamos se o estilo imediato de algumas entrevistas, já não começa a incomodá-lo.

De acordo com Coli (2001), “a ideia de estilo está ligada a ideia de recorrência, de constantes (p. 25)”. Desta forma, o trajeto analítico presente neste ensaio faz referência a exemplos encontrados em *O Fio da Memória* (1991) que estão presentes em filmes posteriores de Coutinho. Como se em uma obra existissem formas escolhidas, nem sempre conscientes, de construção e de expressões que se traduzem em estruturas formais. Alguns estudiosos sobre a obra do cineasta, como Consuelo Lins (2016), apontam que é a partir de *Santo Forte* (1999) e *Babilônia 2000* (2000) que o diretor passa a dispor de um método de realização. Este método, teria lhe proporcionado um estilo de documentário, uma forma de acercar-se das personagens, com uma equipe que se mantinha constante e que corroborava com seu modo de trabalhar.

Apesar de *O Fio da Memória* (1991) ser um filme de encomenda e ser pouco lembrado em artigos e pesquisas sobre o diretor, pensamos que não deve ser esquecido, muito menos não ser considerado como um filme com as marcas de Coutinho. O filme conjuga vários processos, procedimentos e escolhas do artista que, embora ainda longe de um estilo, trazem ensaios de seu processo de criação que ainda continuarão por muitas obras. E o mais importante é que Coutinho nunca se afastou dos excluídos da sociedade brasileira, pessoas pertencentes a um quadro social que lhe mobilizava, que ele procurava dar voz e imagem, e isso pode ser visto em todas suas obras, ao menos as documentárias.

Eduardo Coutinho deixou um traço muito claro em suas obras sobre as temáticas que lhe eram caras e que lhe interessavam aprofundar no audiovisual. Personagens excluídos, pobres e marginalizados da sociedade brasileira. Gente comum, pessoas simples. Entre estes, os negros, as mulheres, os praticantes de religiões não ortodoxas e seus sincretismos com a religião católica, a fé, os injustiçados de uma sociedade desigual e ainda aqueles,

que, apesar de todas as dificuldades, conseguem criar uma vida digna para si. A estes Coutinho dirigia uma atenção especial, como se quisesse saber como essa pessoa conseguia, ainda assim, ter orgulho de si. A tipologia de personagens e os assuntos que os envolvem permanecem de alguma forma na carreira do diretor, perpassando os diversos filmes e programas dirigidos ao longo de sua vida.

Por fim, podemos dizer que *O fio da memória* (1991) lida com a questão do tempo e da imagem de forma anacrônica, lidando com o tempo diferencial na sua forma de apresentação (Didi-Huberman, 2015). Ao construir o relato em duas camadas, o filme tem a possibilidade de uma abertura para a terceira camada que é dependente da recepção de cada espectador/a no momento de visionamento da obra. Este processo pode suscitar abertura para as questões do reconhecimento postas por Ricoeur (2006), gerando (ou não) questionamentos sobre a contínua situação das negras e negros no Brasil. O conjunto das personagens entrevistadas nos dá uma ampla visão da condição delas e deles naquele momento de comemoração dos cem anos de abolição. O espaço sonoro atua de forma marcante para se relacionar com os procedimentos de construção imagética. O que nos leva a indagar a potência das imagens visuais e sonoras para a montagem de tempos heterogêneos.

Referências

BABILÔNIA 2000. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Eduardo Coutinho; Donald K. Randaud, Rio de Janeiro. Empresa produtora: CECIP; Videofilmes, 2000. 35mm, COR, 80min, 2.195m, 24q.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In.: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre a literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BEZERRA, Claudio. **A personagem no documentário de Eduardo Coutinho**. Campinas: Editora Papyrus, 2014.

CABRA MARCADO PARA MORRER. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Eduardo Coutinho e Zelito Viana, Rio de Janeiro. Empresa(s) produtora(s): CPC - Centro Popular de Cultura da UNE - União Nacional dos Estudantes; MPC - Movimento de Cultura Popular de Pernambuco; Map, 1964-1984. 35mm, COR e P&B, 119min, 3.290m, 24q.

COLI, Jorge. **O que é a arte**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001.

CORTINA, Adela. **Aporofobia, a Aversão ao Pobre**: um Desafio Para a Democracia. São Paulo: Contracorrente, 2020.

COUTO, José Geraldo. **O cinema segundo Eduardo Coutinho**. São Paulo, 2013. Recuperado de: <<https://outraspalavras.net/poeticas/o-cinema-segundo-coutinho/>>, acesso em 23 de agosto de 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: História da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

GAGNEBIN, Jean Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GONZALEZ, Lélia. A questão negra no Brasil. In.: GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

LINS, Consuelo. Eduardo Coutinho, linguista selvagem do documentário brasileiro. **Galaxia** (São Paulo, *Online*), n. 31, p. 41-53, abr. 2016. Recuperado de <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016123816>>, acesso em 23 de junho de 2023.

O FIO DA MEMÓRIA: NO CENTENÁRIO DA ABOLIÇÃO. Direção: Eduardo Coutinho Produção: Eduardo Escorel e Lauro Escorel Filho Cidade: Rio de Janeiro, Empresa produtora Cinefilmes Ltda.; FUNARJ - Fundação de Artes do Estado do Rio de Janeiro e coprodução TVE - Television Española S.A., 1991. 35mm, COR, Son, 120min, 2.620m, 24q.

RAMOS, Fernão. **Mas afinal o que é mesmo o documentário?** São Paulo: Senac. 2008.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. **Percursos do reconhecimento**. São Paulo: Loyola, 2006.

SANTO FORTE. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Claudius Ceccon; Dinah Frotté; Elcimar de Oliveira, Rio de Janeiro. Empresa produtora: CECIP - Centro de Criação de Imagem Popular, 1999. 35mm, COR, 80min, 2.195m, 24q.

SOUZA, Jessé. **A classe média no espelho**: sua história, seus sonhos e ilusões, sua realidade. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2018.

ZALUAR, Amelia. A casa da Flor – Uma arquitetura poética. Rio de Janeiro, [s.d.]. <http://blogameliazaluar.blogspot.com/p/casa-da-flor.html>

Recebido em 27/02/2024

Aceito em 04/05/2024