

## ***O Lugar de Toda Pobreza (1983) e Boca de Lixo (1992): Diferenças entre o Cinema Direto e o Cinema Verdade***<sup>1</sup>

Diego de JESUS<sup>2</sup>

Maria Grijó SIMONETTI<sup>3</sup>

Gabriela Santos ALVES<sup>4</sup>

Universidade Federal do Espírito Santo, ES

### **Resumo**

A partir da análise dos documentários *O lugar de toda a pobreza (1983)* e *Boca de Lixo (1992)* respectivamente dos diretores Amylton de Almeida e Eduardo Coutinho, este artigo pretende traçar diferenças estéticas e teóricas entre os modos de documentário denominados Cinema Direto e Cinema Verdade. As obras abordam a mesma temática, a de pessoas que trabalham em lixões nas grandes cidades, mas se distanciam quanto a forma.

**Palavras-chave:** documentário; cinema direto; cinema verdade; Eduardo Coutinho; Amylton de Almeida.

### **Texto do Trabalho**

Durante as décadas de 1970 e 1980, no Brasil, devido ao movimento de modernização e migração, foram criadas dezenas de zonas de lixões nos arredores das grandes cidades. Em volta desses lixões, estabeleceram-se famílias, que deles tiravam o sustento. Tal situação despertou o interesse de pelo menos dois cineastas na região sudeste. O primeiro, Amylton de Almeida, um dos mais importantes realizadores capixabas, que em 1983, voltou suas atenções para chamada região da Grande São Pedro em Vitória, capital do Espírito Santo, no seu documentário televisivo *Lugar de Toda Pobreza*. Quase dez anos depois, em 1992, Eduardo Coutinho - um dos mais importantes documentaristas do Brasil - retratou em *Boca de Lixo* a região de mesmo nome em São Gonçalo no Rio de Janeiro.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na Divisão Temática de Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – X Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Estudante do 8º período Curso de Comunicação Social - Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Espírito Santo. E-mail: diego.j00@globo.com

<sup>3</sup> Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Espírito Santo (Fapes) de Iniciação Científica e Tecnológica e estudante do 8º período do Curso de Comunicação Social – Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Espírito Santo. E-mail: maria.grijos@gmail.com.

<sup>4</sup> Orientadora do trabalho. Doutora em Comunicação e Cultura (ECO/UFRJ). Professora do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Espírito Santo. E-mail: gabrielaalves@terra.com.br

No conjunto da produção artística brasileira, o cinema tem se mostrado particularmente sensível às questões éticas e políticas que envolvem a representação da *alteridade* social que chamamos *povo*, espaço do *outro* que não é o *mesmo* de classe. A imagem do *povo* é um traço recorrente no documentário brasileiro contemporâneo. Nos últimos cinquenta anos (um dos marcos seria *Rio, 40 graus* de Nelson Pereira dos Santos), parcela significativa da produção brasileira oscila em torno da temática da representação do *povo*. (RAMOS, 2008, p. 205).

A pobreza, o povo e outro que não pertence a mesma classe social dos realizadores (não pertencem à classe média) foram muitas vezes retratados na cinematografia nacional antes e depois dos filmes que vamos analisar: a Paraíba em *Aruanda* (1960) de Linduarte Noronha, os imigrantes nordestinos em São Paulo em *Viramundo* (1965) de Geraldo Sarlo, os moradores de rua em *À margem da Imagem* (2003) de Evaldo Morcazel e a catadora de lixo *Estamira* (2005) de Marcos Prado. O que diferencia os documentários de Almeida e Coutinho desses citados - e, ao mesmo tempo aproxima um do outro - é o fato de os cineastas terem ido para dentro dos lixões e procurarem depoimentos de moradores e trabalhadores dos locais para contarem aquela história.

Ambos os filmes a serem analisados pretendem criar a sensação no espectador de estarem filmando “o que existe”, porém cada um ao seu modo e com objetivos diferentes. A estética proposta por cada diretor, Almeida e Coutinho, é um dos pontos que diferencia os filmes. Enquanto o primeiro se apoia no chamado Cinema Direto, o segundo traz referência do Cinema Verdade. Eles usam desses artifícios também por buscarem representações quase opostas de uma realidade muito parecida: a dos lixões no Brasil.

### ***Lugar de Toda Pobreza e o cinema direto***

O documentário em vídeo *Lugar de toda pobreza*, de 1983, do diretor Amylton de Almeida, foi transmitido pela primeira vez pela afiliada da Rede Globo no Espírito Santo, a Rede Gazeta, e levou às casas dos capixabas a realidade da região hoje conhecida como Grande São Pedro em Vitória/ES, mas que na época era chamada de lixão ou lugar de toda pobreza. Na localidade ao lado de um manguezal era onde moravam cidadãos que sobreviviam do lixo depositado pelos caminhões de serviço de limpeza do município.

O “lixão” de São Pedro, como era chamado o local de despejo do lixo da cidade de Vitória, foi, gradativamente, tornando-se uma fonte de sobrevivência de centenas de pessoas: inicialmente, com coleta e venda de papéis, plásticos, vidros, etc., e com o reaproveitamento de restos alimentares, e, posteriormente, como espaço usado para

moradores mediante a construção de barracos sobre o lixo já assentado (SIQUEIRA apud MATTOS; ROSA, 2012, p. 9).

Amylton de Almeida foi um importante cineasta e intelectual do Espírito Santo, em seus documentários - muitos nos mesmos moldes de *Lugar de Toda Pobreza* e também vinculados na televisão – se propôs a expor realidades do estado que nem sempre eram mostradas em matérias de jornal. Realidades essas que não eram positivas para imagem do Espírito Santo. Seus documentários foram duas vezes ganhadores do Festival de Verão da Rede Globo, em 1977 e 1980.

Por ter sido exibido na grade televisiva, no então formato do programa Globo Repórter da Rede Globo, o documentário foi dividido em blocos, cada um que se ateu a uma temática própria da região. O filme também devia respeitar algumas das configurações do próprio programa nacional, como a ideia do Cinema Direto, que a principal característica é a impressão de neutralidade da câmera, a invisibilidade do cineasta, em que o conteúdo da vida subjetiva emerge através de um processo que revela ocultando e oculta revelando (DARIN, 2006). Esse modo de documentário ainda tem como marca o uso da *voz over*, que Almeida substitui pela apresentação da líder da comunidade, Dona Leda:

*Lugar de Toda Pobreza* rompe o padrão convencional entregando a uma liderança, uma mulher, dona Leda, a condução do trabalho. É a ruptura da linguagem dos trabalhos anteriores, que incorporam apresentação, narrador e entrevistas, atendendo ao padrão do programa Globo Repórter (GOBBI, 1996, p. 107).

Ao dar a voz e a condução do documentário para a Dona Leda, Almeida pretende dar a impressão de que são as próprias pessoas da comunidade que estão contando a história, de que não há, efetivamente, um mediador entre os catadores de lixo e os espectadores. Os enquadramentos, constantemente em *contra-plogée*, reiteram a concessão da autoridade para a senhora.

O cineasta escolhe não aparecer diretamente, sua presença é percebida na montagem - principalmente ao lançar mão de arquivos de jornais - e na condução (invisível) das entrevistas. O narrador em *over* tradicional é substituído por alguém da própria comunidade - que por vezes é quem parece conduzir algumas entrevistas -, ajudando a eliminar vestígios do documentarista. Essas escolhas acentuam a percepção de que estamos vendo “a vida no momento em que ela é vivida”, de que é uma mera observação dos fatos (NICHOLS, 2005), o que ajuda na construção do choque no espectador, no *horror*.

Além de Dona Leda, são ouvidos outros moradores da região, eles discorrem sobre vários aspectos da realidade do local, sobre como foram morar ali, porém o filme não se prende a história de cada um dos moradores, se propõe a partir deles contar a história do bairro, da região e da relação da comunidade com os dejetos. A imersão de um bairro do lixo.

A estrutura da comunidade e da região nos é, aos poucos, apresentada pela fala e por imagens, muitas vezes consideradas chocantes, como a de crianças em meio ao lixo ajudando os pais ou ainda de homens e mulheres rodeados de lixo hospitalar. A população é quase sempre mostrada em situação de miséria e pobreza – além da associação da região à alcunha de *Lugar de toda pobreza* – nos remetem a análise de Fernão Ramos (2008: 210) da representação do povo pelo realizador: “A intensidade da tomada documentária estabelece os parâmetros que vão conformar a imagem do popular, oscilando constantemente para as dimensões de um horror carregado de *miserabilismo*”.

Essa representação de *miserabilismo* acontece quando o realizador se coloca em uma posição distanciada do documentado, tornando-o sempre o objeto de seu filme e não, tratando de uma relação ou encontro. No caso de Almeida, a não abordagem de outros aspectos da região e, principalmente, do aspecto humano da localidade fez com que os moradores de São Pedro não se sentissem satisfeitos com o que viram na televisão:

Apesar de apresentar uma situação de vida indigna e calamitosa naquelas condições, algumas lideranças locais entendiam que o vídeo reforçava o preconceito contra a região, pois não só lixo existia ali. Fruto de ocupações nos anos 70, a comunidade organizada lutava por melhorias em várias frentes; e para seus integrantes a imagem de lugar de toda pobreza não ajudava muito. (CARMINATI, 2007, p. 110)

A questão em cima dessa representação é que ela causa do espectador a pena e piedade, mas não identificação, as classes sociais de realidade já distantes permanecem distanciadas por um abismo:

O acento no *miserabilismo* traz em si uma carga de agressão. Seria uma espécie de vingança sobre o espectador, embutido um movimento de transferência de culpa? [...] o emissor cineasta de classe média que, em geral, fala para um espectador, também de classe média, que abre os olhos e, ao ver o *miserabilismo* de outrem, teme, trem e se apieda com o horror [...] imagens do horror do outro popular, que não somos nós, mas sobre o qual temos responsabilidade e pelo qual carregamos a cruz, mas não a revolta (RAMOS, 2008, p. 211)

A imagem do povo, do catador de lixo, foi em *Lugar de toda pobreza* reiteradamente produzida para causar o choque pelo horror na parte da sociedade

que não conhecia aquela realidade. Além da questão do *miserabilismo*, é possível entender que a população da região também é representada como vítima no documentário.

Fica claro no final do filme, em que são mostradas as crianças, que para o diretor não há nenhuma saída positiva para as pessoas daquela região. É o lugar em que convivem todos os tipos de pobreza e que assim continuará. Não há esperança para as crianças que crescem em meio ao lixo, longe de escolas e postos de saúde.

A criança foi tomada por Amylton como uma referência de tempo. Para mostrar o sentido cíclico onde não há esperança, pois tudo permanecerá como está, ou mesmo para deixar um ponto de discussão sobre o futuro (...). Em *Lugar de Toda Pobreza* as crianças estão em todos os momentos do trabalho, pontuando situações como protagonistas ou coadjuvantes dos problemas da região (GOBBI, 1996, p.108).

Podemos dizer que ele intensifica esse aspecto ao colocar, na trilha sonora, música clássica. A música utilizada em contraponto (MANZANO, 2010) potencializa ainda mais a miséria e a pobreza nas imagens. A música não é considerada daquele local, tão pouco deve ser o que os catadores ouvem ao chegar em casa. Ela é a representação da elite. Ajuda a acentuar a repugnância, o *horror*, o choque, mas não nos propõe refletir sobre aquela realidade.

A música não é o único contraste do filme, a fotografia também é utilizada para o mesmo fim. Enquanto o lixo se mistura a terra e se torna marrom, o céu da cidade de Vitória continua azul, sem nenhuma nuvem. O belo, o limpo, que está em cima na imagem, enquanto o feio, o lixo, o que é ojerizado se mantém na metade de baixo do quadro. É um contra o outro e ao mesmo tempo, juntos. São as duas realidades da cidade: a dos que veem o filme, a classe média; e a dos que são retratados, os catadores.

Almeida escolheu, em *Lugar de Toda Pobreza*, abordar a região a partir de uma estética em que a sua intervenção não é apresentada, a impressão de que não há intermediários entre a realidade de São Pedro e o espectador de classe média ajuda na intensificação do que Ramos (2008) chama de representação do *outro popular* como vítima e que o mantém longe do espectador sem chances de aproximação ou identificação, torna o *outro* que vive na mesma cidade do espectador tão distante quanto aquele que sofre com guerras no Oriente Médio. A impressão de ser, a câmera, uma mosca na parede, eleva a imagem ao *status* de realidade não manipulada. O *horror* e a culpa foram a reposta da população capixaba ao se deparar com *Lugar de Toda Pobreza*:

*Lugar de toda pobreza* representou uma importante denúncia de condições desumanas de vida, sem qualquer apoio do governo, no período da ditadura. Com a repercussão das imagens da região, muitas iniciativas mobilizaram doações em dinheiro, em cestas básicas e roupas pela Cruz Vermelha, todas intermediadas pela Prefeitura. Os moradores puderam contar com o apoio financeiro do Papa, em sua visita a região, em 1991, além da movimentação de outras iniciativas (FERREIRA NETO; NUNES, 2010, p.117).

Apesar da representação aquém do esperado pela comunidade local e também questionada por se estabelecer em cima da vitimização e do *miserabilismo*, o documentário de Almeida foi de grande importância para que a classe média da cidade Vitória voltasse sua atenção para uma realidade tão próxima. Doações em dinheiro ou de cestas básicas não resolveram de imediato os problemas da região, que necessitava de assistência do Governo, mas demonstraram a influência que a televisão e que um documentário pode ter na sociedade.

### ***Boca de Lixo e o Cinema Verdade***

*Boca de Lixo* foi lançado oficialmente em 1993. Nele Coutinho retoma o método usado em *Santa Marta, duas semanas no morro (1987)*: delimita um território e trabalha os personagens dentro desse local, negligenciando outros ambientes. Em *Boca de Lixo* o tema é bem clichê. Afinal, pessoas se aproveitando do resto de outras, já foi explorado exaustivamente por todos os meios de comunicação, principalmente pelo telejornalismo. Talvez por conta disso, Coutinho comece o filme mostrando imagens já conhecidas do grande público: bando de pessoas, todas falando ao mesmo tempo, com enxadas nas mãos, chafurdando o lixo, lutando com os urubus por aqueles restos.

Esse começo de filme aponta para muitas direções: exploração da pobreza e, por tabela, da culpabilidade do espectador, sensacionalismo, voyeurismo comercialização da miséria. Tais imagens lembram as que são exibidas na televisão para serem consumidas em forma de espetáculo. Não há indícios nessas sequências iniciais de qualquer “humanização” dos catadores; nenhum vestígio de tentativa de extrair um ser digno desse “bicho-homem”. Na verdade, *Boca de Lixo* está desde o começo em “duelo” com o clichê, face a face com a pior imagem que se tem desse universo. É como se o filme jogasse na nossa cara a imagem que temos desses seres, a imagem do senso comum. É um documentário que não apenas confronta com essa questão como a traz para o seu interior (LINS, 2004, p.87-88).

O cinema de Eduardo Coutinho sempre foi pautado no modo participativo, também conhecido como Cinema Verdade. Nesse tipo de documentário podemos ver e ouvir o

cineasta agir e reagir ao ambiente em que ele está situado. Ao contrário do movimento de cinema direto, usado por Almeida, os diretores do Cinema Verdade, segundo Bill Nichols (2005), podem servir como mentores, críticos, interrogadores, colaboradores ou provocadores. Quem é adepto do Cinema Verdade sabe que sempre quando uma câmera é ligada, algum tipo de privacidade é violada (LUCENA, 2012). Por conta disso, não adiantaria tentar esconder que existe uma equipe de filmagem por trás de tudo aquilo, pelo contrário, é comum entre os cineastas dessa vertente expor toda a metodologia de produção dos filmes, deixando por exemplo, que a equipe apareça, que as perguntas do diretor sejam ouvidas pelos espectadores, entre outras. Em *Boca de Lixo*, logo no começo, já vemos a imagens da equipe, principalmente de um câmera tentando fazer um plano de pessoas em meio a todo aquele lixo. Nos é mostrado a dificuldade da equipe em fazer um filme ali naquele local, seja pela dificuldade de locomoção, o cheio e até a dificuldade em filmar as próprias pessoas que estão, pois a principio, eles não desejam ser filmadas.

O que primeiro aparece é a relação quase impossível entre a câmera (mais exatamente, o homem com a câmera) e o que ela vê, o lixo (mais exatamente, as pessoas que vivem no lixo). Como filmar quem não quer ser filmado catando latas, papéis, plástico, cacos de vidro, madeira, sapatos, restos de comida? Na questão, um modo de representar o que impulsiona e organiza *Boca de Lixo*, de Eduardo Coutinho: Como filmar o infilmável? Como ir além do imediatamente visível nas imagens quando as imagens não bastam para documentar o cotidiano dos catadores de lixo? (AVELLAR, 2013, p. 537)

Este modo de filmar é pautado pelo modo participativo de abordagem (NICHOLS, 2005). Nele, o mundo histórico é transmitido da maneira pela qual ele é representado por alguém (Cineasta) que nele se engaja ativamente, expondo diante da tela suas emoções e ações.

Documentários participativos [...] envolvem a ética e a política do encontro, um encontro entre alguém que controla uma câmera de filmar e alguém que não a controla. Como é que o cineasta e o ator social reagem um ao outro? Como negociam o controle e dividem a responsabilidade? Quanto um cineasta pode insistir no testemunho, quando é doloroso para o outro presta-lo? Que responsabilidade tem o cineasta pelas consequências emocionais de ser filmado? Que laços unem cineasta e tema e que necessidades o separa? (NICHOLS, 2005, p.154).

Nesse tipo de documentário o que aprenderemos com o filme vai depender da qualidade do encontro entre o cineasta e seu tema, e não de generalizações de uma imagem que mostra uma perspectiva secreta. Nós vemos e ouvimos Coutinho em *Boca de Lixo*.

Vemos seus atos, vemos suas reações imediatas. Ele não é apenas uma mosca na parede observando seus entrevistados. A presença do cineasta nesse tipo de documentário assume importância acentuada em todo o ato fílmico. Como por exemplo, quando vemos Coutinho entrar em uma cabana para conversar sobre a vida no lixão com uma catadora, que no começo da conversa sempre se mantém na defensiva, mas que a medida que a conversa se prolonga, se solta mais e até ensaia risos.

O movimento do Cinema Verdade, desde o seu nascimento com o filme manifesto *Crônicas de um Verão (1973)*, de Jean Rouch e Edgar Mourin, trouxe acaloradas polêmicas ao mundo cinematográfico e o motivo disso: seu nome. Afinal, a “verdade”, desse tipo de cinema, nos anos 60, era determinada por seus idealizadores com certa imposição. Isso porque os filmes documentários têm de dar satisfação sobre a realidade de que pretendem tratar, mesmo que o cineasta queira tratar dessa realidade de um ponto de vista mais ativista. A certeza hoje em dia é que a “verdade” que Rouch e Mourin queriam chegar, nunca poderia ser alcançada. “O erro deles foi não precisar a que porcentagem de verdade eles pretendiam chegar” (GAUTHIER, 2001: 95). Apaziguando o terreno e deixando os extremismos de lado, Bill Nichols, propõe um novo termo para esse tipo de documentário: Documentário Participativo. Para denominar assim, ele compara o trabalho do documentarista desse tipo de cinema com os antropólogos.

O antropólogo vai para o campo, participa da vida de outras pessoas, habitua-se, corporal ou visceralmente, a forma de viver em um determinado contexto e, então, reflete sobre essa experiência, usando os métodos e instrumentos da antropologia ou da sociologia. ‘Estar presente’, exige participações; ‘Estar presente’ permite observação. Isso quer dizer que o pesquisador de campo não se permite ‘virar um nativo’, em circunstâncias normais; ele mantém um distanciamento que o diferencia daqueles a respeito de quem escreve. Na verdade, a antropologia dependeu desse complexo ato de engajamento e separação entre duas culturas para se definir.” (NICHOLS, 2005, p.153).

Os cineastas, independente do modo, também vão a campo. Eles também vivem entre os outros e falam de sua experiência para o público. No entanto, no modo participativo (cinema verdade), temos uma ideia do que é, para o cineasta, estar numa determinada situação e como ela se altera através da intervenção dele. Quando assistimos esse tipo de documentário, esperamos testemunhar o mundo histórico da maneira pela qual ele é interpretado por alguém que nele interage ativamente, e não por alguém que observa discretamente (cinema direto). Em *Boca de Lixo*, Coutinho abre mão de ser apenas um



mero observador, para se tornar um personagem, como qualquer outro do filme. Essa talvez seja a forma mais militante de se chegar a algum real através de uma câmera. Segundo Robert Stam (2003), existem dois tipos de cineastas: os que depositam sua fé na “imagem” e os que a depositam na “realidade”. Os cineastas da imagem dissecam a integridade do espaço-temporal do mundo. Já os da “realidade”, em contraste, utilizam de outros artifícios cinematográficos (como o encontro e entrevista) para criar realidades em relevo. Algo mais puro e mais natural.

No final dos anos 60, quando Jean Rouch lançou as máximas do cinema verdade, esse tipo de documentário se mostrava em busca de captar, reproduzir ou representar diretamente a realidade. É esse tipo de realidade, ou verdade, que Elinaldo Francisco Teixeira (2006: 273) se refere quando se atrela a esse tipo de cinema à “estética do real”. Nesse tipo de perspectiva, realidade e real acabam se tornando quase como um sinônimo, ou seja, a realidade seria um material bruto, sem polimento, que cede suas perspectivas como modelo para a construção do então real cinematográfico. Desse jeito, era só apertar o botão da câmera (dispositivo) e a realidade (verdade) deixava-se reproduzir. Com isso, era frequente nos filmes dessa época, a aparição do cineasta e da equipe de filmagem, porque eles faziam parte dessa realidade, eles estavam participando de todo o processo, não tinha porque ser omitidos no produto final. Esse conceito de realidade pura não é mais sustentado, visto que uma câmera ligada por si só, já pode afetar qualquer tipo de pureza ou falta neutralidade de polimento de qualquer meio (SALLES, 2005). Observando essa problemática do real e da verdade, Bill Nichols conclui que a realidade, na verdade, é uma realidade do encontro entre cineasta e personagem/meio, algo que é bastante negligenciado em outros tipos de documentários. Quando a equipe de Coutinho segue Dona Cícera até a sua casa, nós vemos ali a preparação do encontro. Não há nenhuma preocupação em esconder que aquilo é um filme. Depois de um corte, já estamos no quintal da casa dela. Coutinho e ela estão frente a frente e começa-se uma das melhores conversas do filme, em que Cícera acaba revelando que prefere trabalhar no lixão, pois não gosta de ser mandada por ninguém. Por que decidir mostrar esse começo de encontro no corte final do filme? Porque é essa a realidade que esse tipo de filme procura: autenticidade do encontro. Encontro entre cineasta e personagem.

Por conta dessa realidade de encontro, a presença do realizador em uma obra participativa deve ser sempre potencializada em vez de simulada. O cineasta se torna um personagem do próprio filme, interagindo com o ambiente, procurando extrair revelações e “verdades ocultas”. Se a preocupação de Almeida, mais voltado ao cinema direto, residia em minimizar a sua participação na filmagem, para Coutinho, a intervenção de quem filma transforma-se na própria força dinâmica de todo o filme. Não existe uma barreira, um fosso entre cineasta e entrevistado. Não se trata de evitar intervir para preservar as verdades do evento, pelo contrário, trata-se de intervir para mostrar uma verdade, uma interação, que só é possível pela câmera (DA-RIN, 2006). Isso foi algo que o cinema verdade dos anos 60 se apossou. Naquela época essa realidade era algo deles, de ninguém mais. Hoje, depois de muita água corrida, a tal realidade está aí para qualquer meio se apoderar. E o que sobra para o documentário? Sobra o invisível. Aquilo que não entra na totalidade de um roteiro. Sobra tudo aquilo que não foi feito para o filme, que não está ao alcance do cineasta, mas que se encontra lá como uma espécie de sobra, fora do campo e da imagem, mas presente nos corpos, nas palavras, nas reações do diretor e de sua equipe. E o caminho para esse tipo de “resto” aparecer no projeto fílmico, talvez seja o encontro entre filmador e filmado.

A ideia enfatizada em *Boca de Lixo* é de uma verdade em forma de interação, que não existiria se não fosse pela câmera. Na tela, vemos como cineasta e as pessoas que representam seu ambiente negociam os seus relacionamentos. Vemos que tipo de forma e poder entram em jogo em todo o projeto fílmico. Vemos os tipos de relações que nascem dessa interação. Como cinema verdade ou cinema participativo, a ideia enfatiza que essa é uma verdade de um encontro em vez da verdade absoluta ou não manipulada (NICHOLS, 2005).

### **Considerações Finais**

A escolha da forma de abordagem do tema, que por vezes pode ser enquadrada em um “tipo” ou “forma” documental está ligada diretamente com o objetivo do diretor com a obra. O que ele quer causar no espectador e como ele quer que o espectador conheça essa história.

No caso de *Lugar de Toda Pobreza* e *Boca de Lixo*, as formas de apresentar uma realidade, que se parece, diferenciam os filmes. Enquanto Almeida, em 1983, optou – e

talvez, em parte por causa do molde do programa em que documentário devia se apresentar – por uma abordagem em que os vestígios de manipulação se escondem, em que o que é apresentado se vende como realidade intacta, Coutinho mostra as câmeras e sua voz sempre é ouvida.

A relação da equipe com a comunidade de São Gonçalo é essencial para a existência de *Boca de Lixo*: seja quando ele mostra as pessoas se escondendo da câmera, quando ele apresenta fotos dos catadores para reconhecê-los e conhece-los ou ainda quando passa o que seria o copião do filme para os próprios catadores. Os moradores documentados por Coutinho tiveram a oportunidade, ainda enquanto o filme era feito, de ver suas próprias imagens. O diretor propõe, em seu filme, a aproximar o espectador da realidade dos catadores, mostrando exatamente o aspecto humano deles.

Já *Lugar de Toda Pobreza* foi tema de polêmica exatamente quando os moradores se viram representados no documentário, pois estiveram – enquanto da feitura do filme – sempre fora da produção. Almeida utilizou o filme como arma para sensibilizar a população de Vitória e a sensibilização veio por meio da vitimização dos cidadãos de São Pedro. Ele usa das falas dos catadores para provar as suas próprias teses.

O que também diferencia fortemente os dois filmes é a maneira com que tratam o futuro dos catadores de lixo. Almeida entende que não há esperança, o ciclo será sempre o mesmo; Coutinho dá espaço para o sonho da filha de uma das catadoras entrevistadas, cuja aspiração é ser cantora de música sertaneja.

## REFERÊNCIAS

AVELLAR, José Carlos. O Lixo da Boca In: OHATA, Milton (org.) **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify: SESC, 2013.

CARMINATI, Cléber. Rumo ao audiovisual: os anos 80 entre o cinema e o vídeo. In: OSÓRIO, Carla (org.). **Catálogo de filmes: 81 anos de cinema no Espírito Santo**. Vitória [s.n], 2007.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido**. Rio de Janeiro, RJ: Azougue, 2006

FERREIRA NETO, Amarílio; NUNES, Kátia. Além da lama e do lixo: movimentos de escolarização em São Pedro, Vitória/ES (1977-2007). **Educação em Revista**. Belo Horizonte. v. 28 n. 01. mar de 2010.

GAUTHIER, GUY. **O documentário: Um outro cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2011



GOBBI, Carlos Henrique. Revelação e Resistência. In: Gomes, Deny (org). **A Múltipla Presença: vida e obra de Amylton de Almeida**. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, 1996.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: Televisão, Cinema e Vídeo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

LUCENA, Luiz Carlos. **Como fazer Documentários: Conceitos, Linguagem e pratica de produção**. São Paulo: Summus, 2012.

MANZANO, Luiz Adelmo F. **Som e imagem no cinema: a experiência alemã de Fritz Lang**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MATTOS, Rossana; ROSA, Teresa. Segregação socio espacial e ambiental em São Pedro (Vitória – ES /Brazil). **VII Congresso Português de Sociologia**. Porto. Jun de 2012.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005.

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

SALLES, João Moreira. **A dificuldade do documentário**. Disponível em: <<http://labculturaviva.org/docsdownload/A%20dificuldade%20do%20documentario%20-%20Joao%20Moreira%20Salles.pdf>>. Acessado em 29 de Janeiro de 2014.

STAM, Robert. **Introdução a teoria do cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário Moderno. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **Historia do Cinema Mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006.