



**UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE**

**RAFAEL DE ALMEIDA MOREIRA**

***BABILÔNIA 2000: A “POÉTICA DO INVISÍVEL” NO CINEMA***  
**DOCUMENTÁRIO DE EDUARDO COUTINHO**

**TRÊS CORAÇÕES**  
**2018**

**RAFAEL DE ALMEIDA MOREIRA**

***BABILÔNIA 2000: A “POÉTICA DO INVISÍVEL” NO CINEMA***  
**DOCUMENTÁRIO DE EDUARDO COUTINHO**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras – Linguagem, Cultura e Discurso, da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), como parte das exigências para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Letras

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cilene Margarete Pereira

**TRÊS CORAÇÕES**  
**2018**

791.229.2

MOR Moreira, Rafael de Almeida

Babilônia 2000: a “poética do invisível” no cinema documentário de Eduardo Coutinho. / Rafael de Almeida Moreira. – Três Corações: Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações, 2018.

119 f.

Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cilene M. Pereira.

Dissertação (mestrado) - UNINCOR / Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações / Mestrado em Letras - Área de concentração – Letras, 2018.

1. Eduardo Coutinho. 2. Cinema documentário. 3. Poética do invisível. 4. Babilônia 2000. I. Pereira, Cilene M., orient. II. Universidade Vale do Rio Verde. III. Título.

Catálogo na fonte

Bibliotecária responsável: Ângela Vilela Gouvêa CRB-6 / 2174

Claudete de Oliveira Luiz CRB-6 / 2176

**ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM LETRAS**

Aos vinte e três dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e dezoito, sob a presidência da Profa. Dra. Cilene Margarete Pereira (UNINCOR), e com a participação dos membros Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti (UNINCOR) e Profa. Dra. Fernanda Aparecida Ribeiro (UNIFAL), reuniu-se a banca de defesa de Dissertação de **Rafael de Almeida Moreira**, aluno do Programa de Mestrado em Letras. A banca deliberou que a dissertação intitulada: “**BABILÔNIA 2000: a ‘poética do invisível’ no cinema documentário de Eduardo Coutinho**”, foi

APROVADA.

APROVADA COM ALTERAÇÕES.

NÃO APROVADA.

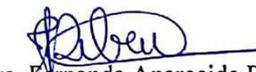
Eu, secretária, lavro a presente ata que, depois de lida e aprovada, vai assinada por mim e pelos demais membros da banca examinadora.

Observação:

1. No caso de “Aprovada com alterações”, as alterações sugeridas pela banca examinadora devem ser incorporadas ao texto definitivo da dissertação, ficando o(a) orientador(a) responsável pela verificação das alterações executadas pelo(a) aluno(a).

Três Corações, 23 de fevereiro de 2018.

  
Profa. Dra. Cilene Margarete Pereira  
Presidente

  
Profa. Dra. Fernanda Aparecida Ribeiro  
Membro da Banca

  
Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti  
Membro da Banca

  
Profa. Dra. Gleicione Ap. Dias Bagne de Souza  
Pró-reitora de Pós-graduação

*Prof.ª Dr.ª Gleicione Ap. D.B. Souza  
Pró-Reitora de Pós Graduação,  
Pesquisa e Extensão-PRPGPE  
Univers. Vale do Rio Verde-UNINCOR*

  
Profa. Esp. Francisilaine Santos Silva do Rosário  
Secretária Geral

*Francislaine J. Silva do Rosário  
Secretaria Acadêmica  
FCTE/UNINCOR*

*Dedico este trabalho à minha filha Laura.*

## AGRADECIMENTOS

À minha querida esposa Helena, que esteve comigo integralmente durante essa jornada, sempre com palavras de incentivo e paciência.

À minha querida mãe Regina Coeli de Almeida (Mamãe Parada), pelo amor e carinho e por ter sempre acreditado e apoiado meus projetos acadêmicos e pessoais.

À minha querida orientadora, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cilene Margarete Pereira, pela imensurável dedicação, atenção e gentileza na condução deste trabalho, além das aulas espetaculares. Essa vitória é nossa!

Aos professores e professoras do programa, em especial ao Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti, por todas as contribuições, sempre muito ricas, durante o desenvolvimento desse trabalho (da avaliação do projeto à qualificação da pesquisa), sendo um grande professor dentro e fora de sala. À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Carina Ferreira Lessa pelas importantes considerações na banca de qualificação. À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Elisa Rodrigues Moreira, pelas discussões a respeito do cinema e pela amizade construída nesse período. À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Terezinha Richartz pela parceria e ricas discussões em sala de aula.

À banca de defesa composta pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cilene Margarete Pereira, Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti e Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Fernanda Aparecida Ribeiro, pela atenção na leitura do texto, considerações e contribuições.

Às professoras e colegas discentes, participantes do grupo de estudos Narrativa(s) e Memória, pelas ricas informações e discussões acerca da obra de Eduardo Coutinho, debates que auxiliaram substancialmente na realização dessa pesquisa.

A todos(as) amigos(as), alunos(as), companheiros(as) de trabalho e familiares (em especial tia Rita e meu pai Jerônimo) que direta ou indiretamente deram suporte, torceram, apoiaram me motivaram durante essa jornada.

À Capes, pelo apoio financeiro.

Que importa a paisagem, a Glória, a  
baía, a linha do horizonte?

- O que vejo é o beco.

(Manuel Bandeira)

No documentário é preciso sair de si.

(Eduardo Coutinho)

## RESUMO

O objetivo dessa pesquisa é analisar o documentário *Babilônia 2000* (2000), de Eduardo Coutinho, a partir do que chamamos de “poética do invisível”, alicerçada na trajetória estético-política do diretor, que sempre privilegiou, em seus filmes, a reflexão sobre os excluídos sociais, ouvindo-lhes e dando-lhes visibilidade através de seu dispositivo fílmico. A expressão se refere, a uma forma de tornar visível (pelo cinema documental) o que é invisível socialmente, evidenciando a arte como lugar de problematização e reflexão sobre a existência, assegurando-lhe uma função de fundamental importância no mundo, sobretudo no contemporâneo, no qual a exclusão (social, tecnológica, política) parece ter se tornado um lugar comum. Além da apresentação dos elementos que evidenciam a “poética do invisível” e da análise do filme *Babilônia 2000*, essa pesquisa traz um panorama geral da história e características do gênero documentário, além da trajetória de Eduardo Coutinho.

**PALAVRAS-CHAVE:** Eduardo Coutinho. Cinema documental. “Poética do invisível”. *Babilônia 2000*.

## ABSTRACT

The objective of this research is analyze the documentary *Babilônia 2000* (2000), by Eduardo Coutinho, from what we call "poetics of the invisible", based on the aesthetic-political trajectory of the director, who has always favored, in his films, the social excluded, listening to them and giving them visibility through their filmic device. The expression refers to a way of making visible (through documentary film) what is socially invisible, showing art as a place of problematization and reflection on existence, assuring it a function of fundamental importance in the world, especially in the contemporary, in which exclusion (social, technological, political) seems to have become a commonplace. Besides the presentation of the elements that evidence the "poetics of the invisible" and the analysis of the film *Babilônia 2000*, this research brings a general overview of the history and characteristics of the documentary genre, in addition to the trajectory of Eduardo Coutinho.

**KEYWORDS:** Eduardo Coutinho. Documentary. Poetic of the invisible. *Babilônia 2000*.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Cenas do filme <i>Nanook of the North</i> de Robert Flaherty .....	20
Figura 2 - Cenas do filme <i>Um homem com uma câmera</i> de Dziga Vertov .....	26
Figura 3 - Cenas do filme <i>Crônica de um Verão</i> de Edgar Morin e Jean Rouch .....	27
Figura 4 - Cenas dos filmes <i>Um cão andaluz</i> (à esquerda) e <i>A idade de Ouro</i> (à direita) .....	29
Figura 5 - Cenas do filme <i>Êxodo do Danúbio</i> , de Péter Forgács .....	29
Figura 6 - Cenas do filme <i>Daughter rite</i> , de Michelle Citron .....	30
Figura 7 - Cenas do filme <i>Línguas desatadas</i> , de Marlon Riggs .....	31
Figura 8 - Theodorico atuando em <i>Theodorico, Imperador do Sertão</i> .....	37
Figura 9 - Elizabeth Teixeira em 1964 e 1984, em <i>Cabra Marcado Para Morrer</i> .....	38
Figura 10 - A tensão entre polícia e comunidade retratada em <i>Santa Marta</i> .....	39
Figura 11 - Personagens estranham a presença da equipe de filmagem em <i>Boca de Lixo</i> .....	39
Figura 12 - Personagens André e Dona Thereza em <i>Santo Forte</i> .....	41
Figura 13 - Coutinho conversa com as personagens Daniela e Henrique em <i>Edifício Master</i>	42
Figura 14 - As atrizes Andrea Beltrão e Marília Pera em <i>Jogo de Cena</i> .....	43
Figura 15 - Coutinho conversa com o Grupo Galpão, e as atrizes ensaiam em <i>Moscou</i> .....	44
Figura 16 - As personagens Fátima (que atua em <i>Babilônia 2000</i> ) e Lídia em <i>As Canções</i> ...	45
Figura 17 - A equipe de produção aparece na câmera de monitoramento do Edifício Master	49
Figura 18 - Primeira sequência do filme no qual a equipe aparece .....	60
Figura 19 - Cenas feitas fora da comunidade .....	61
Figura 20 - Imagens da Praia de Copacabana captadas na parte de cima da comunidade .....	61
Figura 21 - Fátima se prepara para sua primeira participação em <i>Babilônia 2000</i> .....	64
Figura 22 - Detalhes do cenário e aparição do garoto na cena .....	66
Figura 23 - Coutinho agradece à Fátima no final de sua primeira participação.....	69
Figura 24 - Fátima guia a subida da equipe na Pedra do Urubu.....	71
Figura 25 - Plano final da primeira aparição de Fátima em <i>Babilônia 2000</i> .....	72
Figura 26 - Sequência em que Fátima retorna para casa e canta novamente para a equipe .....	73
Figura 27 - Panorâmica se inicia na personagem Dona Djanira e finaliza em Cida .....	77
Figura 28 - Cida inicia sua fala e para com barulho dos fogos de artifício .....	79
Figura 29 - Cida se emociona ao falar do irmão.....	84
Figura 30 - Cida pede para fechar sua participação de outra maneira.....	84
Figura 31 - Sequência no qual Cida comanda a Rádio Comunitária.....	87
Figura 32 - Dona Djanira recebe a equipe de Coutinho .....	91

Figura 33 - Sequência com a cadeira vazia e posteriormente com Dona Djanira assentada....	92
Figura 34 - Após movimento panorâmico, Dona Conceição inicia seu relato .....	93
Figura 35 - Momento em que a imagem de Dona Djanira é ampliada pela câmera .....	95
Figura 36 - Expressão das personagens ao falarem da relação com o passado e o trabalho ....	97
Figura 37 - Roseli e José Roberto falando para a equipe de <i>Babilônia 2000</i> .....	101
Figura 38 - Francisco faz sua crítica à sociedade em <i>Babilônia 2000</i> .....	103
Figura 39 - Benedita apresenta a virada de sua vida .....	104
Figura 40 - Tomás e Marcos convidam as pessoas para o réveillon na comunidade .....	105

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>1. CINEMA DOCUMENTÁRIO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES.....</b>	<b>17</b>
<b>2. O CINEMA DOCUMENTÁRIO DE EDUARDO COUTINHO .....</b>	<b>33</b>
2.1. A trajetória documental de Eduardo Coutinho .....	36
2.2. Eduardo Coutinho e a “poética do invisível” .....	46
<b>3. A “POÉTICA DO INVISÍVEL” EM <i>BABILÔNIA 2000</i>.....</b>	<b>58</b>
3.1. O palco de Fátima: “Agora, eu sou uma estrela” .....	63
3.2. A atuação de Cida.....	76
3.3. Djanira e Conceição: vozes discordantes .....	89
<b>A VOZ (POLÍTICA) DO MORRO: CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>100</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>109</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>116</b>

## INTRODUÇÃO

De acordo com a crítica e pesquisadores do cinema nacional,<sup>1</sup> Eduardo Coutinho é um dos mais importantes documentaristas da história do cinema brasileiro. Dirigiu mais de 20 filmes de longa, média e curta metragens documentais, além de ter tido uma breve carreira como diretor e produtor de filmes de ficção. Desde sua primeira fase, no qual se dedicou à produção televisiva, passando pela segunda, “período da *gestação de um estilo*”, nas palavras de Bezerra (2014, p.14, grifos do autor), até a terceira (a partir do documentário *Santo Forte*), Coutinho conversou com pessoas e esteve em lugares muitas vezes negligenciados pelo cinema e pela mídia. Do lixão a um edifício em Copacabana, do sertão da Paraíba aos Morros da Babilônia, Chapéu Mangueira e Santa Marta, no Rio de Janeiro, passando pelo Teatro Glauce Rocha, o diretor sempre buscou o que o outro tinha a dizer. Ao longo do período em que desempenhou sua atividade como cineasta (entre meados de 1960 até 2014, ano de seu falecimento), Coutinho cunhou uma maneira peculiar de produzir, filmar e montar seus filmes, criando uma poética específica.

Essa pesquisa reflete sobre os elementos que evidenciam o que chamamos de “poética do invisível” na obra do diretor Eduardo Coutinho, alicerçada em sua trajetória estético-política, que sempre privilegiou a reflexão sobre os excluídos sociais, ouvindo-lhes e dando-lhes visibilidade através de seu dispositivo fílmico. Essa perspectiva do diretor de dar importância à vida miúda das pessoas comuns, muitas delas de um lugar social desprestigiado, é o que configura sua “poética do invisível”. A expressão se refere, assim, a uma forma de dar visibilidade (pelo cinema documental) a algo que não tem visibilidade, ou seja, aquilo que é invisível socialmente. É importante ressaltar que o tipo de documentário que Eduardo Coutinho faz é aquele que evidencia a construção/produção de um filme a todo o tempo, mas, nesse caso, trata-se da forma documental. A questão da invisibilidade, nesse sentido, diz respeito ao tema e aos tipos humanos do documentário de Coutinho, entendendo que o diretor se utiliza de um dispositivo fílmico visível para falar de seres invisíveis.

Para evidenciar como a “poética do invisível” é configurada, selecionamos o filme *Babilônia 2000* (2000), no qual Coutinho constrói sua narrativa por meio das narrativas de moradores das comunidades do Chapéu Mangueira e Babilônia, situadas na cidade do Rio de Janeiro. As gravações aconteceram entre os dias 31 de dezembro de 1999 e primeiro de

---

<sup>1</sup> Amir Labaki, Cláudio Bezerra, Consuelo Lins, Eduardo Valente, Fernão Pessoa Ramos, Ismail Xavier, João Moreira Salles, Milton Ohata, Silvio Da-Rin são importantes críticos e/ou pesquisadores do cinema brasileiro, que já produziram textos críticos e/ou científicos referentes à obra de Eduardo Coutinho, destacando a importância do cineasta na construção histórica do cinema nacional.

janeiro de 2000, e o direcionamento que norteia as conversas são as expectativas dos moradores em relação ao novo milênio. O filme é construído, assim, por meio de depoimentos de pessoas simples, moradoras de dois morros cariocas, dos quais é possível ver uma das festas de final de ano mais importantes e aguardadas do mundo: a queima de fogos em Copacabana. Nesse filme especificamente, Coutinho divide a direção com mais quatro equipes, totalizando cinco grupos com câmeras compactas circulando pelas duas comunidades citadas, durante o último dia do ano de 1999. Essa dinâmica proporciona uma proposta diferente dos demais filmes do diretor, que são construídos com a direção centralizada em Coutinho.

O interesse em pesquisar a obra de Eduardo Coutinho, especialmente o filme *Babilônia 2000*, nasceu no grupo de estudo *Narrativa(s) e memória*, coordenado pela professora Dr.<sup>a</sup> Cilene Margarete Pereira (orientadora deste trabalho). Nas reuniões do grupo ocorridas no primeiro semestre de 2016, além dos debates promovidos em torno do gênero documentário, foram discutidos textos sobre a obra de Coutinho, assim como exibidos e debatidos dois de seus documentários, *Santo Forte* (1999) e *Edifício Master* (2002). Neste mesmo período, durante o levantamento de dados a partir do banco de teses e dissertações da CAPES, além de pesquisas em outros bancos de dados de instituições de ensino, foi constatado que o documentário *Babilônia 2000* não figurava como objeto específico de estudo em dissertações e teses universitárias, sendo encontrado apenas um estudo monográfico sobre o filme, sob o título de *A construção do personagem no documentário de Eduardo Coutinho: uma análise de Babilônia 2000*, de Thaís Andrade Tupinambá, trabalho que faz parte da fortuna crítica utilizada nessa dissertação.<sup>2</sup> Nessa monografia, a pesquisadora apresenta características do cinema documentário e do documentário de Eduardo Coutinho, fazendo uma análise da obra citada utilizando conceitos como alteridade, oralidade e fabulação, com um pequeno espaço do trabalho dedicado à análise de personagens.

Nossa pesquisa parte para um viés analítico diferente do de Tupinambá. Em primeiro lugar, isso dá em função de uma análise mais densa e aprofundada de algumas personagens, considerando o objetivo de desvelar a “poética do invisível”. Em segundo, por se preocupar com o entendimento dos procedimentos utilizados por Coutinho na visibilidade das pessoas que transitam em seus filmes, justificado pelo próprio diretor em entrevistas e por pesquisadores de sua obra. Mais do que isso, nossa perspectiva de análise evidencia a arte

---

<sup>2</sup> Apesar de localizarmos apenas um trabalho que tem como objeto específico de análise o filme *Babilônia 2000*, nossa dissertação se utiliza de textos de outros pesquisadores que comentam o referido filme em seus estudos. Além destes, fazemos uso de textos críticos e artigos relacionados ao filme.

como lugar de problematização e reflexão sobre a existência, assegurando-lhe uma função de fundamental importância no mundo, sobretudo no contemporâneo, no qual a exclusão (social, tecnológica, política) parece ter se tornado um lugar comum.

Propomos, em nossa pesquisa, reconhecer as marcas estilísticas de Coutinho (e o modo como estas revelam o outro, invisível social) por meio de um processo de análise fílmica. Nossa proposta analítica é pautada na leitura das falas das personagens e dos recursos da linguagem cinematográfica presentes na estrutura fílmica de *Babilônia 2000*. Nesse sentido, alguns fotogramas foram selecionados para auxiliar no entendimento do contexto das falas, gerando uma densidade e complexidade maior no processo de análise final do documentário. De maneira geral, nosso processo analítico funciona conforme o entendimento dos autores Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété no livro *Ensaio sobre a análise fílmica*:

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, **decompô-lo em seus elementos constitutivos**. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, uma vez que o filme é tomado pela totalidade. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 14, grifos nossos).

A respeito da organização da pesquisa, ela se divide em três capítulos, além desta introdução e das considerações finais, nas quais retomamos e encerramos nossa análise. O primeiro capítulo, “Cinema documentário: algumas considerações”, é dedicado à exposição do panorama histórico do cinema documentário, além da apresentação do conjunto de elementos formais e narrativos que caracterizam este tipo específico de filme.

O segundo capítulo, “O cinema documentário de Eduardo Coutinho”, é dividido em dois tópicos, dos quais o primeiro percorre a trajetória documental de Coutinho por meio da identificação das fases e dos principais filmes do diretor, enquanto o segundo reflete sobre como a forma de fazer cinema, modelada pelo cineasta, evidencia aquilo que normalmente não tem visibilidade social, configurando sua “poética do invisível”.

No terceiro capítulo, “A poética do invisível em *Babilônia 2000*”, apresentamos as análises de personagens que, ao nosso ver, possuem características que ajudam a evidenciar a proposta estético-política do diretor. Neste sentido, o capítulo se organiza em três seções. As duas primeiras seções são dedicadas, respectivamente, às personagens Fátima e Cida. Fátima é uma das personagens mais performáticas do documentário, e Cida funciona como uma espécie de líder e guia da equipe de Coutinho dentro da comunidade. Ambas as personagens narram histórias que estão ligadas ao passado e à família. A terceira seção é dedicada à Dona

Djanira e à Dona Conceição, as personagens mais velhas do grupo escolhido para análise, que tematizam assuntos como o mundo do trabalho, por exemplo, e se expressam por meio da fala, gesticulação e olhar de maneiras bem distintas.

O texto se encerra, nas considerações finais, com a análise conjunta de personagens como Roseli, José Roberto, Benedita, Francisco, Tomás e Marcos, que apresentam e representam a voz (política) do morro, revelando-nos a consciência dos moradores sobre a sua realidade e a realidade do outro, vinda do asfalto.

## 1. CINEMA DOCUMENTÁRIO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

O cinema desde a sua criação através do cinematógrafo,<sup>3</sup> dos irmãos Auguste e Louis Lumière, apresenta um constante desenvolvimento de sua linguagem, despertando, já há algum tempo, o interesse acadêmico.<sup>4</sup> No caso da área de Letras,<sup>5</sup> o cinema nos interessa, entre várias abordagens possíveis, como narrativa audiovisual, concebida como forma que se organiza por meio de diversos recursos de linguagem (imagens, som, texto), associada ao campo da arte – nesse caso, o filme, resultado de uma obra coletiva, seria um texto multimodal ou sincrético, visto que constituído por imagens e verbo (mas não só isso). Sua narratividade, enquanto modo de contar e mostrar uma história, relaciona-se com aspectos que interessam à teoria da narrativa, visto que categorias constituintes desse gênero, como personagens, ação, espaço, tempo, estão também presentes em um filme e são organizados de acordo com uma certa ordem (montagem), que equivaleria ao que chamamos, em literatura, de enredo ou trama.

No início do século XX, as primeiras obras cinematográficas eram compostas por uma forma extremamente simples. A pesquisadora Flávia Cesarino Costa, no capítulo “Primeiro cinema”, do livro *História do cinema mundial*, confirma essa condição ao apontar que, de maneira geral “[...] a câmera ficava estática, de modo a mostrar o corpo inteiro de todo um conjunto de pessoas, realizando panorâmicas<sup>6</sup> apenas para reenquadrar certas ações mais movimentadas.” (COSTA, 2006, p. 29). Neste direcionamento, o pesquisador Jean-Claude Carrière, no livro *A linguagem secreta do cinema*, associa a natureza estática das tomadas a um “[...] fruto direto da visão teatral. Os acontecimentos vinham, necessariamente, um após o outro, em sequência ininterrupta, dentro daquele enquadramento imóvel, e podia-se acompanhar a ação bem facilmente.” (CARRIÈRE, 2006, p. 16).

<sup>3</sup> “Nome do aparelho inventado pelos irmãos Lumière.” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 52).

<sup>4</sup> Cid Vasconcelos de Carvalho propõe, no artigo “O cinema como objeto de estudo”, uma discussão acerca de propostas teórico-metodológicas relacionadas à análise cinematográfica. De acordo com o autor, “com relação às teses acadêmicas, parte-se da produção que consta do site domínio público (<http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.jsp>), que conta com mais de duas centenas de teses e dissertações brasileiras produzidas nos últimos anos que se relacionam com o cinema como objeto a ser pesquisado.” (CARVALHO, 2009, p. 198).

<sup>5</sup> É importante ressaltar que essa dissertação está vinculada à linha de pesquisa Literatura, história e cultura, que tem como foco o estudo de formações discursivas em suas modalidades de representação literária e **não-literária**. Nesse sentido, o cinema é um dos objetos de análise possíveis dentro dessa linha de pesquisa.

<sup>6</sup> “Nos planos em movimento ou a câmara se desloca - movimento a que chamamos *Travelling* - ou a câmara não se desloca, mas movimenta-se sobre o seu eixo - este movimento é designado como *Panorâmica*. [...] Normalmente o suporte usado para fazer panorâmicas é o tripé.” (PUPO, 2011, p. 145, grifos do autor).

Esse aspecto formal esteve intrinsecamente ligado aos tipos de registros da primeira fase do cinema em seus primeiros dez anos de existência. Esses registros não tinham como intuito a construção de uma narrativa linear, como conhecemos no cinema moderno: eles estariam ligados à perspectiva de que “[...] os primeiros cineastas não se [interessavam] muito em construir convenções para conectar os planos ou criar relações temporais ou narrativas entre eles.” (COSTA, 2006, p. 29). Nem os realizadores mais otimistas e bem-sucedidos quanto os visionários sem sucesso imaginavam que o cinema seria uma espécie de manifestação artística utilizada para contar histórias. (Cf. ARMES, 1999, p. 41).

Em *Espelho partido – tradição e transformação do documentário*, Sílvio Da-Rin observa que essa primeira fase do cinema se associa ao termo “cinema de atrações”, cunhado por Tom Gunning para explicitar características de um período “[...] povoado por filmes exibicionistas, que não chegam a narrar, mas simplesmente *mostram* alguma coisa excitante.” (DA-RIN, 2004, p.31, grifos do autor). Costa afirma que as narrativas desse período estavam “[...] mais próximas do formato das atrações, por serem relatos incompletos que se apoiavam no conhecimento que o espectador já possuía sobre o assunto ou que eram completados pelo comentador.” (COSTA, 2006, p.33). Observamos, portanto, que o “cinema de atrações” tem relação com “[...] cenas do cotidiano e **atualidades**, fragmentos de apresentações teatrais, exibindo truques [...] e pequenas cenas externas montadas [...]” (ARMES, 1999, p. 41, grifos nossos).

É preciso ressaltar que Da-Rin faz uma distinção entre os termos “atrações” e “atualidades”. Para o autor, enquanto as atrações eram uma espécie de palco de um teatro de variedades, as atualidades seriam cenas feitas fora do estúdio, realizadas em eventos públicos e que de certa maneira representavam assuntos de grande relevância na imprensa e que não podiam ser captados ao vivo. (Cf. DA-RIN, 2004 p. 31-32)

Muitas dessas características do cinema se modificaram, tanto no nível técnico, quanto na estrutura narrativa, visto que “[...] a linguagem cinematográfica se expandiu constantemente, se modificou, se adaptou a inconstância dos gostos. Uma evolução fundamental, pois as formas que apenas se repetem morrem rapidamente de esclerose.” (CARRIÉRE, 2006, p. 29). Nesse contexto, o processo da montagem<sup>7</sup>, que ajuda na “[...]”

---

<sup>7</sup> Para uma definição mais técnica do termo montagem recorreremos ao *Dicionário teórico e crítico de cinema* de Jacques Aumont e Michel Marie: “[...] trata-se de colar uns após os outros, em uma ordem determinada, fragmentos de planos, cujo comprimento (ou igualmente determinado de antemão. Essa operação é efetuada por um especialista, o montador, sob a responsabilidade do diretor (ou do produtor, conforme o caso). No entanto, nem sempre foi assim. Os primeiros filmes, chamados de ‘vistas’, só eram compostos por um único plano; a passagem a vários planos pelo filme foi progressiva e bastante rápida (antes de 1905), mas os planos eram

organização dos planos de um filme segundo determinadas condições de ordem e de duração” (MARTIN, 2005, p. 167), foi um passo importantíssimo para modificação do sentido na narrativa cinematográfica, evidenciando a importância da forma nos processos de significação do cinema. Para Carrière,

Não surgiu uma linguagem autenticamente nova até que os cineastas começassem a cortar o filme em cenas, até o nascimento da montagem, da edição. Foi aí, na relação invisível de uma cena com a outra, que o cinema realmente gerou uma nova linguagem. (CARRIÈRE, 2006, p. 16).

Fernão Ramos, importante pesquisador do cinema documentário brasileiro, prefere denominar o procedimento de montagem como “mão oculta”. No livro *Mas afinal... o que é mesmo documentário*, Ramos afirma que

Na articulação dos planos existe uma *mão oculta* que fascina a reflexão desconstruída contemporânea e que pode também produzir enunciados ou sentido, interagindo ativamente com o modo do sujeito-da-câmera<sup>8</sup> ser na tomada, pelo espectador, determinando a fruição. A *mão oculta* que articula os planos, alguns chamam de *montagem*. (RAMOS, 2008, p. 86, grifos do autor).

Um ponto contraditório que perpassa a condição da montagem é a ideia de que este procedimento técnico estaria ligado ao processo final da concepção do filme. Maria de Fátima Augusto, no livro *A montagem cinematográfica e a lógica das imagens*, esclarece, no entanto, que “[...] a montagem não é somente a fase terminal de um processo, mas, como defendem vários autores, a modalidade que articula todo o conjunto do filme, indo do roteiro até o resultado/produto.” (AUGUSTO, 2004, p. 53-54). Sobre a ideia geral da montagem, podemos observar que este procedimento inaugurou uma nova perspectiva narrativa, relativamente mais dinâmica, em relação aos primeiros filmes produzidos na primeira década do cinema.

Diante da evolução da linguagem cinematográfica, surge a discussão sobre o conceito de cinema ficcional e documental. Em *Introdução ao documentário*, Bill Nichols, um dos principais pesquisadores do cinema documentário mundial, observa que, com a criação do cinematógrafo, os irmãos Lumière já produziam filmes com uma perspectiva relativamente documental. O autor cita como exemplo quatro filmes lançados no ano de 1895: *Saída dos trabalhadores das fábricas Lumière*, *A chegada do comboio à estação*, *O regador* e *O almoço*

---

‘vistas’ ou ‘quadros’ semiautônomos, simplesmente colados de ponta a ponta.” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 195-196).

<sup>8</sup> Ramos esclarece que “o sujeito-da-câmera sustenta a câmera na tomada, e sua constituição deve ser pensada de modo amplo. Não designamos pelo termo somente o corpo físico que segura a câmera, mas a subjetividade que é fundada pelo espectador na tomada, subjetividade ela mesma definida ao abrir-se como âncora, ainda na tomada, pela fruição espectral. O sujeito-da-câmera cobre com uma manta de presença a ação na tomada.” (RAMOS, 2008, p. 83).

do bebê. Mesmo sendo filmes de curta duração e sem recursos de montagem, todas essas obras representavam o mundo real através da imagem em movimento. (Cf. NICHOLS, 2012, p. 117).

Sobre as origens do cinema documentário, Maria Estela Maiello Modena, em *Edifício Master: um estudo sobre face em entrevista de cinema documentário*, afirma que é consenso entre os estudiosos do cinema que o filme *Nanook of the North* (1922), de Robert Flaherty, é o percussor do cinema documentário (Cf. MODENA, 2013, p. 24).<sup>9</sup> Este filme documenta o cotidiano e a luta pela sobrevivência de um esquimó e sua família, residentes em Hudson Bay, no Canadá. Da-Rin observa que o filme de Flaherty apresentava três características que o diferenciava de filmes de viagem feitos na época:

Em primeiro lugar enquanto estes [outros filmes] invariavelmente eram centrados na figura do viajante-explorador-realizador, ilustrando visualmente um relato em primeira pessoa, o filme de Flaherty articulava-se em torno da vida de uma comunidade [...] Em segundo lugar os filmes de viagem filiavam-se ao modelo de Lumière [...] [,] o resultado costumava ser uma abordagem meramente descritiva da natureza [...] seu filme [o de Flaherty] inovava ao colocar os fatos que testemunhou em uma perspectiva dramática [...] Finalmente, era tradição dos filmes de viagem organizar sequência segundo o fio cronológico do roteiro fisicamente percorrido. Em *Nanook of the North*, pela primeira vez, o objeto de filmagem era submetido a uma interpretação, ou seja, uma desmontagem analítica daquilo que foi registrado [...] (DA-RIN, 2004, p. 46-47).



Figura 1 - Cenas do filme *Nanook of the North* de Robert Flaherty

A respeito do gênero, segundo Da-Rin, “[...] o nome documentário recobre uma enorme diversidade de filmes, representante dos mais diversos métodos, estilos e técnicas” (DA-RIN, 2004, p. 15), esclarecendo que a expressão não possui um significado único e, portanto, não haveria uma definição pacífica entre os pesquisadores da área. Para o autor, algumas definições foram propostas no passado, para uma possível elucidação do termo. A

<sup>9</sup> “Entre os estudiosos do cinema documentário (Nichols, 2007; Salles, 2006; Labaki, 2006; Da-Rin 2006) há consenso em afirmar que a tradição documental foi inaugurada pelo norte-americano Robert Flaherty, em 1922, com o inovador *Nanook of the North*.” (MODENA, 2013, p. 24).

primeira perspectiva aponta para a ideia de que os filmes documentários são uma espécie de verdade cinematográfica, o que excluiria qualquer encenação, apresentando exclusivamente os aspectos da realidade histórica dos homens, assim como é vista no filme. Uma segunda perspectiva, baseada na ideia do inglês John Grierson, entendia o documentário como “tratamento criativo da realidade”.<sup>10</sup> Já as propostas de definições de documentário encontradas em enciclopédias traziam uma relação de oposição à expressão ficção, propagando, assim, a ideia vinda do senso comum de que o filme documental é um filme não-ficcional. (Cf. DA-RIN, 2004, p. 14-16). Outros direcionamentos foram propostos e apontavam para o fato de que “uma solução talvez [estaria] em remeter o problema [da definição] para a subjetividade do espectador [...]”, enquanto algumas abordagens “[consideravam] pura perda de tempo a tentativa de definir o que [viria] a ser o documentário [...]” (DA-RIN, 2004, p. 16-17). O autor ainda aponta a existência de uma última abordagem ainda mais radical, a qual se baseia na ideia de “uma negação absoluta” de todos os elementos que constituem todas as abordagens propostas, seja ela no nível dos materiais, gênero ou técnicas. (Cf. DA-RIN, 2004, p. 17).

Fernão Ramos parte do princípio de que o “[...] documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece **asserções sobre o mundo**, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo.” (RAMOS, 2008, p. 22, grifos nossos). O autor esclarece que para se iniciar uma discussão sobre o termo é preciso levar em consideração procedimentos que singularizam o campo em relação à ficção e que, além disso, deve existir uma intenção social do diretor manifesta na obra. (Cf. RAMOS, 2008, p. 25)

Ramos destaca algumas características muito ligadas à questão técnica, que julga elementares na identificação da narrativa documentária. Dentre esses atributos podemos ressaltar a

[...] presença de locução (voz *over*)<sup>11</sup>, presença de entrevistas ou depoimentos, utilização de imagens de arquivo, rara utilização de atores

<sup>10</sup> Para Da-Rin, esta definição “[...] é atribuída ao inglês John Grierson, embora não se saiba em que texto ou em que contexto foi formulada [...]” (DA-RIN, 2004, p.16).

<sup>11</sup> A respeito da diferença entre as expressões voz *over* e voz *off*, Modena esclarece: “A voz-over é um recurso estilístico utilizado no cinema para explicar ou comentar uma cena. Por esse recurso, um narrador onisciente, não pertencente à realidade do filme, comenta o que é apresentado na tela, fazendo-se ouvir, sem, contudo, ser visto. Em muitos textos sobre cinema, a voz-over é apresentada como voz-off. Döppenschmitt (2005, p. 14) alerta, porém, que a ‘voz-off deve ser entendida como a voz fora de campo, a voz de um personagem [pertencente à realidade fílmica] que não podemos ver na cena, embora possamos escutá-lo.’” (MODENA, 2013, p. 32). Ratificando essa perspectiva, Flávio de Campos, em *Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica e imaginar, perceber e narrar uma estória*, afirma que a “voz em off é a voz de um personagem que, emitida fora (em inglês off) da imagem, expressa a sua subjetividade. [...] Voz over é a voz agregada sobre (em inglês, over) a imagem;

profissionais (não existe um *star system* estruturando o campo documentário), intensidade particular da dimensão da tomada. Procedimentos como câmera na mão, imagem tremida, improvisação, utilização de roteiros abertos, ênfase na indeterminação da tomada pertencem ao campo estilístico do *documentário*, embora não exclusivamente. Alguns outros elementos estilísticos da narrativa documentária são comuns com a ficção. (RAMOS, 2008, p. 25, grifos do autor).

Essas características apresentadas por Ramos elucidam de maneira mais prática como o cinema documental pode se diferenciar da perspectiva do cinema ficcional, mesmo que discussões sobre essa relação antagônica estejam abertas. O pesquisador Francisco Elinaldo Teixeira, no capítulo “Documentário moderno”, do livro *A História do Cinema Mundial*, propõe uma abordagem que expõe uma visão sobre a simplificação na realização do cinema documental, afirmando que

[...] o documentário ficaria associado a todo um ideário de simplicidade, despojamento, austeridade, tanto do ponto de vista da economia técnica formal, quanto da autenticidade temática, elementos que supostamente sustentariam uma captação mais verídica, direta, da realidade, da vida como ela era e não como era imaginada. (TEIXEIRA, 2006, p. 256).

Ampliando a discussão sobre a definição de cinema documentário, Bill Nichols acredita que “Todo filme é um documentário.” (NICHOLS, 2012, p. 26). Para o autor, os filmes se dividem em dois tipos, os documentários de satisfação de desejos e os documentários de representação social. O primeiro tipo estaria ligado aos filmes conhecidos como ficção,<sup>12</sup> pois “[...] expressam de forma tangível nossos desejos e sonhos, nossos pesadelos e terrores. Tornam concretos – visíveis e audíveis – os frutos da imaginação.” (NICHOLS, 2012, p. 26). O segundo tipo se associaria aos filmes de não ficção, tendo em vista que

[...] representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. Tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta. Expressam nossa compreensão sobre o que a realidade foi, é e o que poderá vir a ser. (NICHOLS, 2012 p. 26-27).

---

em geral, é a voz de narrador externo à massa de estória, ou de personagem que narra.” (CAMPOS, 2011, p.202). Fernão Ramos também parte do princípio que a expressão *voz over* “refere-se particularmente à voz sem corpo, personalidade ou identidade, que enuncia fora-de-campo na narrativa documentária (alguns críticos a chamam de ‘voz de Deus’). [...] Quando a fala que enuncia fora-de-campo possui identidade, podemos usar a expressão *voz off* ou *fora-de-campo*” (RAMOS, 2008, p. 407, grifos do autor). Em nossa pesquisa, quando utilizarmos as expressões *voz-over* e *voz-off* retiradas de textos de pesquisadores da área, citaremos da maneira que empregaram os termos em seus respectivos trabalhos.

<sup>12</sup> Para Da-Rin, o cinema de ficção procura esconder seus artifícios para criar um mundo fictício orgânico (a diegese) e vai se desenvolver na década seguinte à criação do “cinema de atrações”. (Cf. DA-RIN, 2004, p. 31).

Nesse caso, Nichols observa um aspecto muito importante do cinema documental, que aponta para organização da matéria narrada, uma vez que esta é selecionada e organizada segundo a proposta do diretor, havendo nisso algo de artificialidade em relação à verdade dos fatos. Além disso, Nichols considera que “O grau de mudança de comportamento e personalidade nas pessoas, durante a filmagem, pode introduzir um elemento de ficção no processo do documentário (a raiz do significado de ficção é fazer ou fabricar).” (NICHOLS, 2012, p. 31). Observamos, portanto, que as variações dentro do processo de filmagem, aqui relacionadas à performance das personagens, podem influenciar até mesmo na definição do tipo de filme proposto pelo próprio realizador.

Essa discussão nos leva ao seguinte questionamento: é possível, de alguma maneira, identificar particularidades que caracterizam o chamado cinema documentário? Da-Rin chega à seguinte conclusão:

Ao nosso ver, o documentário se enquadra perfeitamente em um dos “grandes regimes cinematográficos” a que se referiu Christian Metz. [...] De fato, estamos diante de “um regime” de fácil constatação empírica – qualquer espectador que entre inadvertidamente em uma sala de cinema, em poucos minutos saberá responder se aquilo que está assistindo é ou não documentário. Se suas “fronteiras incertas” desafiam o estabelecimento de uma definição extensiva, capaz de esgotar todas as ocorrências, isso não nos impede de reconhecer a existência concreta deste “grande regime cinematográfico” – que preferimos chamar de um *domínio*, entendido como âmbito de uma arte. (DA-RIN, 2004, p. 18-19, grifos do autor).

Partindo da proposição de Da-Rin, baseado na ideia de um “grande regime cinematográfico”, buscamos elencar características do cinema documentário, considerando o princípio da existência de uma certa clareza através do desenho de um centro de gravidade peculiar do modo documental. (Cf. DA-RIN, 2004, p. 18). Para chegarmos a esta proposta, apresentaremos os conceitos de “documentário clássico”, “cinema verdade”, “cinema direto” e “cinema interativo”,<sup>13</sup> além dos “[...] modos de representação que funcionam como subgêneros do gênero documentário propriamente dito [...]” (NICHOLS, 2012, p. 135), que ajudam a elucidar os subgêneros do cinema documentário. A respeito da proposta de Nichols, é possível identificar seis modos de representação: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. Para o autor,

---

<sup>13</sup> No artigo “Documentário com Características Interativas”, as autoras Teresa Gouveia e Maria João Antunes citam a obra *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* (1991), de Bill Nichols, que se refere ao modo participativo como interativo. (Cf. GOUVEIA; ANTUNES, 2011, p. 8). Posteriormente, em *Introdução ao documentário*, livro que temos citado em nosso estudo, o autor não utiliza mais a expressão interativo. Portanto, caso algum autor utilize a expressão “interativo” associaremos às características do modo participativo.

Esses seis modos determinam uma estrutura de afiliação frouxa, na qual os indivíduos trabalham; estabelecem as convenções que com determinado filme pode adotar e propiciam expectativas específicas que os espectadores esperam ver satisfeitas. Cada modo compreende exemplos que podemos identificar como protótipos ou modelos: eles parecem expressar de maneira exemplar as características mais peculiares de cada modo. (NICHOLS, 2012, p. 135)

Para Consuelo Lins, no livro *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*, John Grierson e Robert Flaherty são os inventores do documentário clássico, um tipo de documentário que, apresentando uma narração em voz *off*<sup>14</sup> ou voz *over* e legendas, conta a história de grandes acontecimentos e grandes homens “[...] ou, como no caso de Grierson e Flaherty, acontecimentos e personagens modelares ou exemplares.” (LINS, 2007, p. 69). Mesmo que os filmes de Grierson e Flaherty façam parte do período mudo do cinema, “[...] os entretítulos que separam as imagens funcionam como uma voz gráfica de autoridade.” (LINS, 2007, p. 69). Aqui, já é possível relacionar a definição de documentário clássico com o modo expositivo proposto por Nichols, visto que este modo “[...] dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes que propõem uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam a história.” (NICHOLS, 2012, p. 142). Nichols esclarece que os documentários expositivos privilegiam o que está sendo narrado em relação à imagem apresentada (vídeo), ou seja,

[...] dependem muito de uma lógica informativa transmitida verbalmente. Numa inversão da ênfase tradicional do cinema, as imagens desempenham papel secundário. Elas ilustram, esclarecem, evocam ou contrapõem o que é dito. (NICHOLS, 2012, p. 143).

Neste sentido, o modo expositivo se ancora em comentários através de voz *over*, também conhecido como voz de Deus, no qual, na maioria das vezes, uma voz masculina, treinada profissionalmente, apresenta o mundo histórico, gerando a sensação de autoridade com “[...] a capacidade de julgar ações no mundo histórico sem se envolver nelas.” (NICHOLS, 2012, p. 144). Este modo pode ser contestado em virtude de uma espécie de verdade absoluta, advinda da voz de Deus e da falta de autonomia da montagem, pois “[...] a montagem serve menos para estabelecer um ritmo padrão formal [...] do que para manter a continuidade do argumento ou perspectiva verbal.” (NICHOLS, 2012, p. 144).

Em oposição ao cinema documentário clássico, surgem o cinema verdade e cinema direto. É preciso esclarecer que estes dois tipos são comumente confundidos entre si, sendo o

---

<sup>14</sup> Apesar de utilizar a expressão *off* em seu texto, Lins destaca que essa voz pode ser considerada a “[...] voz de Deus desencarnada e não sincrônica em relação à imagem.” (LINS, 2007, p. 69), definição que se aproxima mais ao termo voz *over*, de acordo com os outros autores apresentados anteriormente.

conceito de cinema verdade dado em dois momentos distintos da história do cinema. A definição de cinema verdade foi inaugurada por Dziga Vertov com o filme *Um homem com uma câmera* (1929). Vertov pode ser considerado um dos maiores defensores do cinema documentário, sendo que, em 1929, com o decreto da nacionalização do cinema russo por Lenin propôs um tipo de criação cinematográfica que subverte tudo o que já havia sido produzido com base em estruturas literárias e teatrais, por acreditar que a produção cinematográfica era subjugada a uma estrutura fechada. Vertov propõe a saída das câmeras dos estúdios, não para categorizar as produções como um tipo de cinema realista, mas como uma nova maneira de se mostrar a realidade. (Cf. DA-RIN, 2004, p. 109). Leandro Saraiva, no capítulo “Montagem Soviética”, do livro *A História do Cinema Mundial*, observa que o “cinema de Vertov baseia-se num princípio de filmagem e num método de montagem. A filmagem é feita segundo o princípio do ‘cineverdade’, ou seja, avesso a qualquer encenação. E, na montagem, o ‘cine-olho’<sup>15</sup> reconstrói radicalmente as imagens-fato.” (SARAIVA, 2006, p. 135).

Para Da-Rin, no método de Vertov:

A verdade não era encarada como algo “captável” por uma câmera oculta, mas como produto de uma construção que envolvia as sucessivas etapas do processo de criação cinematográfica: os filmes do “cinema olho” estão em montagem a partir do momento em que se escolhe o assunto até a cópia final, ou seja, estão em montagem durante todo o processo de fabricação do filme. (DA-RIN, 2004, p. 117, grifos do autor).

Assim, o termo cinema verdade foi “[...] a fórmula sintética que Vertov encontrou para representar o objetivo estratégico de todo o seu trabalho.” (DA-RIN, 2004, p. 114). Neste trabalho, Vertov se esforçava para

[...] evitar qualquer forma de “dramatização”. Nem atores profissionais, nem “atores nativos”, a “interpretação cênica” considerada uma irremediável falsificação do mundo. Entre as “palavras de ordem elementares” do movimento dos *kinoks*<sup>16</sup> incluía-se: “abaixo à encenação da vida cotidiana, filme-nos de improviso tal como somos”. Como regra geral, a câmera deveria ser invisível para as pessoas filmadas, de modo a cumprir sua verdadeira vocação: “e exploração dos fatos vivos”. (DA-RIN, 2004, p. 115, grifos do autor).

<sup>15</sup> "No plano artístico, o ‘cine-olho’ de Vertov é um método de decifração do mundo que recusa tanto a reprodução da aparência imediata quanto a sugestão simbolista de pretensas essências espirituais." (SARAIVA, 2006, p. 134).

<sup>16</sup> “*Kinok*, contração de *kino* (cinema) e *oko* (olho), foi como Vertov denominou o movimento criado para militar pelas atualidades. [...] Apesar dos esforços em fazer dos *kinoks* um movimento numeroso, os adeptos foram poucos.” (DA-RIN, 2004, p. 109).

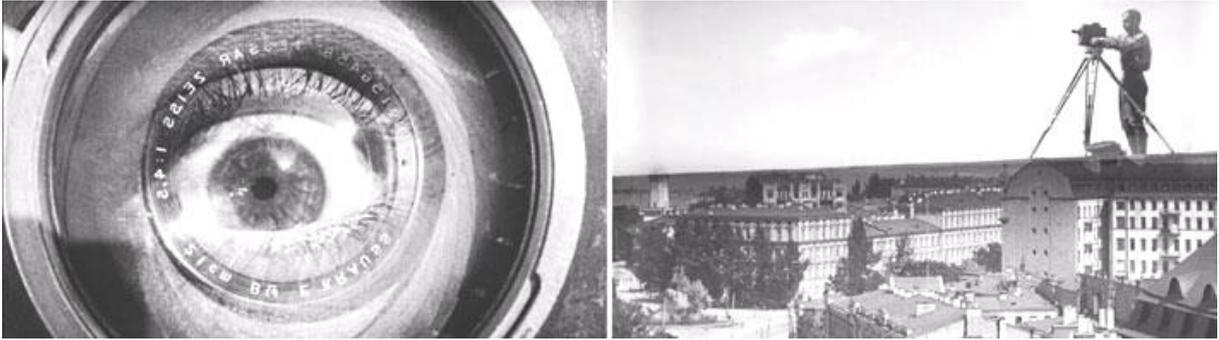


Figura 2 - Cenas do filme *Um homem com uma câmera* de Dziga Vertov

Em 1960, o termo cinema verdade volta a aparecer, com uma perspectiva diferente. “A expressão foi proposta por Edgar Morin e por Jean Rouch no Manifesto publicado por ocasião da distribuição de seu *Chronique d’un été* (1960).” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 50). O filme *Crônica de um verão*

[...] tem cenas resultantes das interações de colaboração entre cineastas e representantes de seus temas, um eclético grupo de pessoas que vivia em Paris no verão de 1960. [...] Rouch e Morin também aparecem no filme, discutindo seu objetivo de estudar “essa tribo estranha que vive em Paris” e avaliando, no fim do filme, o que aprenderam. (NICHOLS, 2012, p. 156).

A proposta de Morin e Rouch era evidenciar o estabelecimento de uma negociação, interação ou até mesmo um relacionamento entre cineasta e entrevistado frente às câmeras. Os níveis de relação originários deste encontro, ao invés de uma verdade absoluta ou manipulada no processo de gravação ou montagem, era o objetivo dos diretores. (Cf. NICHOLS, 2012, p. 155). Nesse caso, vemos que o termo cinema verdade passa por uma mudança conceitual, visto que, em busca de uma verdade, o processo de filmagem torna-se, agora, transparente.

Aumont e Marie destacam que a proposta dos cineastas franceses estaria ligada a uma consciência participativa em todos os processos de concepção do filme, pois

Não se tratava apenas de uma evolução, mas de uma nova atitude estética e moral: 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. [...] A expressão “cinema verdade” foi entendida por Morin e Rouch como uma referência em forma de homenagem ao *Kino-pravda*, de Dziga Vertov [...] (AUMONT; MARIE, 2006, p. 50-51, grifos dos autores).



Figura 3 - Cenas do filme *Crônica de um Verão* de Edgar Morin e Jean Rouch

Já o termo cinema direto nomeia um movimento que se inicia nos Estados Unidos e no Canadá, “no início da década de 1960”, substituindo

[...] rapidamente a expressão “cinema-verdade”, ambígua demais e até mesmo confusa. O direto é, de início, uma técnica de filmagem. O termo remete ao processo de gravação da imagem e mais especificamente ainda à gravação do som. Ele se opõe assim, duplamente, ao cinema de ficção tradicional: as imagens são aí gravadas sem “ensaios”, segundo o princípio da improvisação máxima; além disso, o som do cinema direto é sempre aquele que foi gravado simultaneamente à imagem, já que o direto exclui, por princípio, toda pós-sincronização dos diálogos e ruídos. (AUMONT; MARIE, 2006, p. 81).

Nichols afirma que a evolução tecnológica após a Segunda Guerra Mundial ajudou consideravelmente na concepção desse tipo de cinema. Realizadores do Canadá, Estados Unidos, além de países da Europa tinham acesso a equipamentos mais compactos e síncronos, ou seja, áudio e vídeo poderiam ser captados em tempo real por câmeras e gravadores menores. Dentre estes equipamentos destacam-se as câmeras de 16mm Arriflex e Auticon e os gravadores de áudio Nagra. Esse avanço culminou em uma maior liberdade de movimentação na cena e agilidade no processo de montagem, características típicas do cinema direto.<sup>17</sup> (Cf. NICHOLS, 2012, p. 146).

Algumas características sobre o modo observativo, presentes no cinema direto, merecem atenção. A primeira está ligada à participação dos cineastas, pois eles se afastam e passam a observar sem intervenção explícita na cena. A segunda, a uma espécie de ruptura com a encenação, já que a experiência vivida no momento é o ponto central neste modo. A terceira é o que Nichols considera como uma autonomia maior do espectador na interpretação do filme, tendo em vista o distanciamento do diretor no momento da captação dos fatos

<sup>17</sup> Da-Rin salienta que desde as primeiras produções com a perspectiva documental, existiam problemas de sincronia entre a imagem e o som, um problema de cunho técnico que conseqüentemente gerava um problema conceitual: “Os documentaristas, que garimpavam seus temas em ambientes naturais, tentavam utilizar câmeras menores e mais leves, mas estas eram inadequadas à captação simultânea do som — produziam excessivo ruído e seus motores, não mantinham sincronismo perfeito com os aparelhos de gravação sonora da época. Para captar a voz dos personagens, era preciso transpor limitações técnicas.” (DA-RIN, 2004, p. 98).

históricos. Por fim, o autor considera que a premissa básica dos filmes observativos seria a de que “[...] o que vemos é o que teria acontecido se a câmera não estivesse ali para observar.” (NICHOLS, 2012, p. 151). Surge, então, um questionamento crucial relacionada à proposta observativa: “Não seria essa uma nova e convincente forma de documentação?” (NICHOLS, 2012, p. 146). O autor não encerra a discussão e acredita que o debate é insolúvel e que um certo mistério e inquietação sobre as questões relacionadas ao modo expositivo continuam sendo alimentadas pela própria natureza do questionamento. (Cf. NICHOLS, 2012 p. 146-148, 153).

De acordo com Consuelo Lins, a grande diferença entre o cinema verdade francês e o cinema direto norte-americano está na forma de interação do diretor no processo de filmagem, pois, no cinema verdade, existia a participação de seus realizadores nos acontecimentos, enquanto, no cinema direto, os diretores apenas observavam o mundo ao seu redor. (Cf. LINS, 2007, p. 41). É possível notar a relação destes tipos de documentários com os modos propostos por Nichols: de um lado, o cinema direto se associa ao modo observativo, no qual “Olhamos para dentro da vida no momento em que ela é vivida. Os atores sociais interagem uns com os outros e, ignorando o cineasta.” (NICHOLS, 2012, p. 148); de outro, o cinema verdade se relaciona ao modo participativo, no qual “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).

Além dos modos expositivo, observativo e participativo, citados até o momento, outros três modos de representação no cinema documental foram propostos por Nichols: os modos poético, reflexivo e performático. De maneira sucinta, podemos afirmar que o modo poético subverte o processo de montagem em função de uma descontinuidade, alterando a percepção linear do espaço e tempo, potencializando o olhar subjetivo do cineasta na organização dos fragmentos do filme, gerando assim uma narrativa peculiar. (Cf. NICHOLS, 2012, p. 138-142). O pesquisador Juliano Nogueira de Almeida, no artigo “Isto não é um filme de ficção: Bill Nichols e a Introdução ao Documentário”, complementa a visão a respeito do modo poético proposto por Nichols:

*O modo poético, segundo ao (sic) autor dialoga com a vanguarda modernista. Nele, o elemento retórico se demonstra pouco desenvolvido, confuso e ambíguo, sobretudo por representar a realidade de forma fragmentada; pelas impressões marcadas pela subjetividade; por atos aparentemente incoerentes; por associações vagas, pela divisão tempo-espacial em múltiplas perspectivas; e, por fim; pela recusa de soluções para problemas incorrigidos. (ALMEIDA, 2014, p. 27, grifos do autor).*

Nichols descreve uma série de filmes que se enquadram no modo poético, como por exemplo, *Um cão andaluz* (1928), de Luis Buñuel e Salvador Dalí, e *A idade de ouro* (1930), de Luis Buñuel, que possuem uma abordagem relativamente documental, com personagens que apresentam desejos incontroláveis, além de uma relação de mudanças repentinas na concepção temporal e espacial dos filmes, gerando mais questionamentos que respostas. (Cf. NICHOLS, 2012, p. 140).



Figura 4 - Cenas dos filmes *Um cão andaluz* (à esquerda) e *A idade de Ouro* (à direita)

Outro exemplo é o filme *Êxodo do Danúbio* (1999), de Péter Forgács, no qual um navio de cruzeiro transporta judeus em fuga para a Palestina, enquanto na volta retorna à Alemanha trazendo alemães que estavam em conflito com russos no norte da Romênia. Em função das escolhas do diretor como fotogramas congelados, câmera lenta e imagens colorizadas, por exemplo, o filme constrói “[...] um tom e um estado de espírito mais do que [explica] a guerra ou [descreve] seu curso de ação.” (NICHOLS, 2012, p. 142).



Figura 5 - Cenas do filme *Êxodo do Danúbio*, de Péter Forgács

No modo reflexivo, Almeida esclarece que “[...] o cineasta reflete sobre o fenômeno da representação, sobre impressão de realidade construída pela montagem, e de forma bem específica sobre a questão ética relacionada ao que fazer com as pessoas.” (ALMEIDA, 2014, p. 27). Nichols apresenta o exemplo do filme *Daughter rite* (1978), no qual

[...] subverte o apoio nos atores sociais ao usar duas atrizes profissionais para representar os papéis de duas irmãs que refletem sobre sua relação com a mãe, usando ideias colhidas em entrevistas com uma gama variada de mulheres, mas escondendo as vozes das entrevistadas [...] (NICHOLS, 2012, p. 163).

Neste exemplo, observamos uma espécie de questionamento sobre a ideia de que o documentário só é bom quando seu conteúdo convence. O uso de atrizes profissionais marca também a ideia de que

Como estratégia formal, transformar o familiar em estranho lembra-nos de que maneira o documentário funciona como um gênero cinematográfico cujas afirmações a respeito do mundo talvez recebamos de maneira muito descuidada; como estratégia política, ele nos lembra de como a sociedade funciona de acordo com convenções e códigos que talvez achemos naturais com muita facilidade (NICHOLS, 2012, p. 167).



Figura 6 - Cenas do filme *Daughter rite*, de Michelle Citron

O último modo, o performático, “[...] é pouco afeito a imperativos retóricos [...]” e procura mostrar como “[...] a consciência da materialidade possibilita o acesso a uma compreensão de certos processos funcionamento na sociedade. Nesse sentido, o aspecto pessoal dá acesso ao político”, assegura Almeida (2014, p. 27). Nichols afirma que os documentários performáticos têm o foco nas experiências subjetivas da memória, ou seja, os relatos objetivos não possuem um mesmo nível de importância na narrativa. Nesse modo, o imaginário se sobressai à realidade, sendo que a combinação entre real e imaginado constituem sua base. (Cf. NICHOLS, 2012, p. 170). Um exemplo do modo performático é o filme *Línguas desatadas* (1989), de Marlon Riggs, no qual temas como a identidade negra e homossexualidade são discutidos, por meio de poemas recitados e cenas ensaiadas, que durante o filme funcionam como uma maneira de “[...] experimentar o que é ocupar a posição social subjetiva de um homem negro homossexual, como o próprio Marlon Riggs.” (NICHOLS, 2012, p. 171). Nichols acrescenta: “O que esses filmes [performáticos] compartilham é um desvio da ênfase que o documentário dá à representação realista do

mundo histórico para licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas.” (NICHOLS, 2012, p. 170).



Figura 7 - Cenas do filme *Línguas desatadas*, de Marlon Riggs

De maneira geral, três pontos em relação aos modos devem ficar claros. O primeiro diz respeito ao fato de que os modos não são excludentes e não fecham a questão sobre o conceito de cinema documentário, uma vez que um filme pode transitar entre eles:

A identificação de um filme com um certo modo não precisa ser total. [...] As características de um dado modo funcionam como dominantes num dado filme: elas dão estrutura ao todo do filme, mas não ditam ou determinam todos os aspectos de sua organização. Resta uma considerável margem de liberdade. (NICHOLS, 2012, p. 136).

O segundo ponto se relaciona com a ideia de que não existe obrigatoriamente uma dominação de um modo mais recente em um filme mais recente, isto é, “Os modos não representam uma cadeia evolutiva, na qual os modos mais tardios têm superioridade sobre os anteriores, superando-os.” (NICHOLS, 2012, p. 136).

O terceiro aspecto está ligado à falsa ideia de que há superioridade de um modo em relação ao outro, visto que “Um modo novo não é melhor, ele é diferente, embora a ideia de ‘aperfeiçoamento’ seja frequentemente alardeada, especialmente entre os defensores e participantes de um modo novo.” (NICHOLS, 2012, p. 138).

Diante desse panorama, ressaltamos que não é nossa intenção apresentar conclusões sobre a discussão acerca das características do cinema documental, principalmente por se tratar de um debate amplo e inconcluso no ambiente acadêmico, conforme observamos. Porém, consideramos importante reconhecer as características peculiares deste tipo de cinema, principalmente os modos dispostos por Nichols, para traçarmos um ponto de partida de interesse para a discussão do tipo de documentário criado/praticado por Eduardo Coutinho, objeto de interesse desse estudo. Em síntese, as considerações sobre a definição do estilo documental, vistas neste capítulo, são válidas não só para desenharmos um histórico

conceitual e técnico desse tipo específico de cinema, mas também para entendermos o lugar do documentário de Eduardo Coutinho nessa história, mais precisamente do filme *Babilônia 2000*.

## 2. O CINEMA DOCUMENTÁRIO DE EDUARDO COUTINHO

Importante representante do cinema brasileiro, Eduardo Coutinho nasceu na cidade de São Paulo em 11 de maio de 1933. O cineasta começou a estudar Direito, abandonando o curso, e ingressando, na década de 1950, no *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (Idhec), na França, para estudar direção e montagem. A pesquisadora Maria Isabel Couñago, em sua dissertação de mestrado *O estudo da encenação em Eduardo Coutinho: a análise de Boca de Lixo, Santo Forte e Jogo de Cena*, observa que

De volta ao Brasil no final de 1960, Coutinho ajudou a montar a peça *Mutirão em Novo Sol*, escrita por um grupo de atores e apresentada durante o congresso da UNE (União Nacional dos Estudantes) de 1961. Logo depois, foi chamado por Leon Hirszman para trabalhar como gerente de produção de um episódio do filme *Cinco vezes favela*. Como administração de dinheiro não era exatamente sua especialidade, aceitou o convite para viajar com a UNE Volante para a região Nordeste do país. Nessa viagem, filmou o comício de Elizabeth Teixeira, viúva do líder camponês João Pedro Teixeira, na cidade de Sapé, estado da Paraíba, material que deu origem ao argumento da primeira versão do filme *Cabra Marcado para Morrer*. (COUÑAGO, 2012 p. 41).

Cláudio Bezerra, no livro *A personagem no documentário de Eduardo Coutinho*, lembra que, apesar de ser conhecido como documentarista, Coutinho dirigiu ficções como *ABC do Amor* (1966), *O Homem que comprou o mundo* (1968) e *Faustão* (1971), e roteirizou “[...] cinco filmes de ficção: *A falecida* (1965) e *Garota de Ipanema* (1967), ambos de Leon Hirszman; *Os condenados* (1973), dirigido por Zelito Viana; *Lição de amor* (1975), de Eduardo Scorel; e *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), de Bruno Barreto.” (BEZERRA, 2014, p. 17).

Segundo Milton Ohata, no livro *Eduardo Coutinho*, o cineasta é responsável por transformar o documentário brasileiro em cinema com “C” maiúsculo. (Cf. OHATA, 2013, p. 9).<sup>18</sup> Essa grandiosidade pode se apresentar sob a forma de uma sensibilidade ímpar do

---

<sup>18</sup> De acordo com a Enciclopédia Itaú Cultural: “*De Santa Marta – Duas Semanas no Morro* (1987), primeiro projeto em que Coutinho usa o vídeo, às entrevistas com adolescentes de escolas públicas cariocas de *Últimas conversas* (2015), ele dirige dezoito documentários. Em 2003, é homenageado no 7º Festival de Cinema Luso-brasileiro de Santa Maria da Feira, em Portugal, com uma retrospectiva de seu trabalho. Em 2004, *Peões* recebe o prêmio de Melhor Filme no Festival de Brasília. No ano seguinte, *O Fim e o Princípio* divide com *Là-Bas*, da cineasta belga Chantal Akerman (1950), o prêmio de Melhor Filme no Festival de Marselha. Em 2007, o conjunto de obra dá a Coutinho o primeiro Kikito de Cristal da história do Festival de Gramado, e *Jogo de Cena* (2007) é premiado como Melhor Filme no Festival de Granada, na Espanha. *As Canções* (2011) conquista o prêmio de Melhor Documentário do Festival do Rio. Em 2013, a 37ª edição da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo homenageia-o com uma retrospectiva. Eduardo Coutinho morre em seu apartamento, no Rio de Janeiro, em fevereiro de 2014, vítima de facadas desferidas por seu filho, que sofre de esquizofrenia.” (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2014).

diretor, ou como João Moreira Salles prefere dizer no prefácio do livro *O documentário de Eduardo Coutinho*, de Consuelo Lins: “O cinema de Coutinho dedicou-se a reunir um conjunto de histórias fragilíssimas, oferecendo a cada uma delas aquilo que, em outros filmes e outras circunstâncias, elas não teriam: proteção.” (SALLES, 2007, p. 7). Salles afirma que a trajetória de Coutinho deve ser considerada como uma “aventura intelectual” e que o que ele faz é “[...] um cinema absolutamente novo que nasce, todo ele, de um rigor da inteligência a partir do qual nenhuma decisão se revelará leviana ou fortuita.” (SALLES, 2007, p. 8). Lins, na introdução do mesmo livro, lembra que o diretor conseguiu, por meio da simplicidade e do formato reduzido, com a utilização de tecnologias leves e de baixo custo, produzir filmes que despertam o interesse dos mais jovens até hoje. Para a pesquisadora, que acompanhou a trajetória do diretor e participou da equipe de produção dos filmes *Santo Forte* e *Babilônia 2000*: “Suas imagens e falas são fecundas e libertadoras. Abrem um campo de possibilidades e afirmam o cinema como arte cada vez mais impura, aberta ao mundo, à diferença, ao imponderável e ao presente.” (LINS, 2007, p. 12).

Levando em consideração a própria fala de Coutinho, é possível identificar algumas características relacionadas à sua forma de fazer cinema. A primeira está relacionada à epígrafe deste trabalho. Para ele, é preciso se esvaziar e sair de si para que a negociação de desejos conflua durante a conversa:

[...] quando falo de livrar-se de si, quero dizer que devemos 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. (COUTINHO; XAVIER; FURTADO, 2005, p. 131-132).

Em *7 de Outubro*, documentário no qual o diretor é entrevistado por Carlos Nader, Coutinho diz que “[...] o presente da filmagem é a única coisa que interessa [...]” (COUTINHO, 2013), valorizando sempre do frescor do momento em que ocorre a conversa, mesmo que haja, por questões técnicas, alguma condição menos favorável para a realização da cena, como ruídos ou movimentos de câmera sem estabilização, por exemplo. O diretor também revela sua preferência por espaços limitados e controlados, no momento da gravação, criando uma espécie de prisão, que gera, de acordo com ele, uma liberdade absoluta, pois “o fato de escolher uma prisão, torna o filme mais barato [...] torna o filme mais difícil, pois aqui [tem] que encontrar um personagem.”<sup>19</sup> (COUTINHO, 2013). Nesse sentido, Lins observa

---

<sup>19</sup> Para Bezerra, “O termo que melhor define as personagens dos documentários de Coutinho é ‘narradoras’, no sentido abordado por Walter Benjamin (1993), no ensaio sobre a obra de Nikolai Leskov, ou seja, são pessoas

que, a partir de *Santo Forte*, “[...] Coutinho percebe a importância, para o seu cinema, de filmar em um espaço restrito, em uma ‘locação única’, que permite estabelecer relações complexas entre o singular de cada personagem [...]” (LINS; MESQUITA, 2008, p. 19). Lins afirma que esse método ajuda a recortar um público específico “[...] e dali, extrair uma visão, que evoca um ‘geral’ mas não o representa, nem o exemplifica.” (LINS; MESQUITA, 2008, p. 19).

A questão do limite não se atém apenas à ideia de lugares “fisicamente” controlados, conforme esclarece Juliana Muylaert Mager, na dissertação *História, memória e testemunho: o método do documentarista Eduardo Coutinho em Jogo de Cena (2007)*, pois, no caso de Coutinho, “[...] mesmo quando o limite não se impõe espacialmente, há um tema ou condição limitadores, como em *Peões*, no qual filma metalúrgicos (desconhecidos) que participaram das greves no ABC paulista, nas décadas de 1970/80.” (MAGER, 2014, p. 130).

Outro ponto que merece destaque, de acordo com a própria voz do diretor, é a ideia de que uma boa história só se transforma em uma opção para o filme a partir da premissa da existência de um narrador que sabe contar bem essa história. Em seu estudo, Tupinambá revela que “Coutinho opta por quem ‘fala bem’, sabe contar histórias sobre si mesmo. Não se espera do personagem que ele fale sobre um grande acontecimento, espera-se que ele consiga falar bem sobre o assunto que escolheu, sobre a sua própria vida.” (TUPIMAMBÁ, 2006, p.42), reforçando a perspectiva de Consuelo Lins:

Para o diretor, de nada adianta achar pessoas com vidas extraordinárias, mas sem essa habilidade narrativa. Contar mal pode significar uma fala confusa, má dicção, não terminar o que se está dizendo, não ter força para se expressar, não ter fé no que diz. (LINS, 2007, p.103).

Neste capítulo, apresentaremos uma contextualização mais detalhada desses pontos, através de um panorama da trajetória do diretor, das características peculiares dos tipos de personagens presentes em sua obra, além de discutir como se caracteriza o projeto estético-político do diretor, e como podemos identificar os elementos que evidenciam a perspectiva do que chamamos, nesse estudo, de “poética do invisível” em sua obra.

---

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).

## 2.1. A trajetória documental de Eduardo Coutinho

Dentro da vasta filmografia de Coutinho,<sup>20</sup> é importante destacar a divisão de fases proposta por Cláudio Bezerra. A primeira fase estaria associada, segundo o ensaísta, à produção documental feita para o programa *Globo Repórter*, da Rede Globo, entre os anos de 1975 e 1984, “[...] quando Coutinho é iniciado no campo do documentário, realizando filmes de média-metragem.” (BEZERRA, 2014, p. 14). Lins faz a seguinte consideração sobre a experiência de Coutinho na TV:

Para Coutinho, o trabalho na televisão foi uma verdadeira escola. Ali aprendeu a fazer documentário, exercitou sua relação com o outro e, durante os nove anos que permaneceu no programa, teve a certeza de que era aquilo o que queria fazer na vida (LINS, 2007, p. 33).

A principal obra dessa fase é o média-metragem *Theodorico, Imperador do Sertão* (1978). O documentário, centrado no protagonista, um coronel no interior do nordeste brasileiro, mostra uma abordagem diferente em relação às demais produções já realizadas pelo programa, pois as reportagens do programa contavam com a presença de um narrador-apresentador, narração em *off* e depoimentos dos entrevistados. Bezerra destaca que Coutinho

[...] pôde fazer um documentário até então inusitado [...] 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).

Clara Leonel Ramos, na tese *A construção do personagem no documentário brasileiro contemporâneo: autorrepresentação, performance e estratégias narrativas*, explica que Coutinho dá liberdade à personagem que, num primeiro momento, parece tirar vantagem dessa posição; porém, no decorrer da produção, a imagem criada pelo próprio protagonista, de certa maneira, remete a uma espécie de desvelamento de sua real imagem enquanto ditador opressor do sertão:

[...] o desejo de exibir de maneira orgulhosa seu poder de coronel e sua visão de mundo, permite que Coutinho observe e registre de maneira detalhada a vida desse personagem. O coronel se abre completamente às perguntas e à câmera de Coutinho. Ao mesmo tempo, paradoxalmente, o resultado final do filme – embora não seja feita nenhuma crítica explícita – vai justamente na direção oposta, uma vez que compõe o retrato de um personagem arcaico e grotesco na sua mania de grandeza e no seu poder de opressão. (RAMOS, 2013, p. 30).

---

<sup>20</sup> O IMDb (Internet Movie Database), uma das mais completas bases de dados de filmes na internet, atribui 21 créditos de direção à Eduardo Coutinho em sua listagem. (IMDB, 2016).



Figura 8 - Theodorico atuando em *Theodorico, Imperador do Sertão*

Foi a partir desta fase que Eduardo Coutinho conseguiu desenvolver seu trabalho de maneira autônoma, devido a três grandes fatores. O primeiro estava relacionado à divisão de núcleos de produção dentro da Rede Globo, na década de 1970, conforme destaca Bezerra:

No contexto de produção da época, o Globo Repórter era uma unidade que funcionava com relativa autonomia [...] [,] as pautas e a coordenação das equipes eram de responsabilidade dos núcleos de produção. Isso dava grande liberdade aos diretores, que pautavam seus próprios filmes e, na maioria das vezes, eram os principais condutores de entrevistas. (BEZERRA, 2014, p. 19).

O segundo fator diz respeito à censura, que era mais externa (originária do governo militar) que interna, uma vez que a emissora não impunha limites ao conteúdo do material, permitindo experimentos e inovações, como citado acima por Bezerra. O terceiro ponto se relacionava à falta de concorrência da Rede Globo naquela época, que detinha uma espécie de supremacia na televisão brasileira. (Cf. BEZERRA, 2014, p. 19).

A segunda fase do documentário de Eduardo Coutinho é marcada pela ruptura com a televisão e a entrada efetiva na produção de um cinema independente. É nessa fase que Coutinho começa a produzir *Cabra marcado para morrer* (1984), o primeiro longa-metragem documental do diretor. Segundo Bezerra, é “A partir desse filme de modo voluntário ou não, [que] Coutinho inicia a busca por um trabalho autoral, sem termos artísticos. É o período da *gestação de um estilo*, que só vai se configurar mais claramente na fase seguinte.” (BEZERRA, 2014, p. 14, grifos do autor).<sup>21</sup>

O documentário *Cabra Marcado Para Morrer* foi pensado, inicialmente na década de 1960, para ser um filme de ficção sobre o assassinato de João Pedro Teixeira, líder das Ligas Camponesas na Paraíba, mas foi interrompido com a instauração do período ditatorial no Brasil.

<sup>21</sup> Em 2015, a ABRACCINE (Associação Brasileira de Críticos de Cinema) organizou um ranking dos 100 melhores filmes brasileiros, elegendo *Cabra Marcado para Morrer* como 4º filme mais importante da história do cinema nacional. (ABRACCINE, 2015a).

Dezessete anos depois, em 1981, 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. Críticos e pesquisadores brasileiros são unânimes em considerar *Cabra marcado para morrer* um marco porque trouxe inovações importantes, sobretudo para o cinema documentário do Brasil. (BEZERRA, 2014, p. 24).

Sobre este processo de transformação da ideia do filme, Da-Rin afirma que “Coutinho transita da ficção, o primeiro movimento que gerou o filme, para o documentário, segundo movimento que articula o conjunto de materiais produzidos no espaço de duas décadas” (DARIN, 2004, p. 217).



Figura 9 - Elizabeth Teixeira em 1964 e 1984, respectivamente, em *Cabra Marcado Para Morrer*

Outros dois filmes destacam-se nessa fase: *Santa Marta: Duas Semanas no Morro* (1987) e *Boca de Lixo* (1992). Em *Santa Marta*, Coutinho e sua equipe sobem o morro Santa Marta, no Rio de Janeiro, para conversarem a respeito da violência na comunidade, principalmente em relação à violência policial. No documentário, observamos, entretanto, a revelação “[...] também, [d]o lado humano, prosaico e imaginativo dos moradores, que sofrem diferentes tipos de violência física e social.” (BEZERRA, 2014, p. 26). Aqui, já começamos a perceber a “gestação do estilo” de Eduardo Coutinho, observada por Bezerra. Para Fernão Ramos, esse documentário é considerado “[...] um filme-chave para pensarmos a representação do *outro* popular no documentário brasileiro contemporâneo [...]” (RAMOS, 2008, p. 223, grifos do autor). Para ele, Coutinho pode ter sido o primeiro diretor de cinema a subir um morro, munido com uma câmera “[...] para filmar o cotidiano, colocando no centro da representação do popular a estrutura ‘depoimentos/personagens-personalidades.’” (RAMOS, 2008, p. 223-224).



Figura 10 - A tensão entre polícia e comunidade retratada em *Santa Marta*

Em *Boca de Lixo*, de acordo com Bezerra, vemos no primeiro momento do filme cenas degradantes de um lugar completamente insalubre, onde os animais ocupam o mesmo espaço que seres humanos e disputam comida com eles. Notamos, também, a insatisfação e o incômodo dos catadores de lixo com a presença da equipe de Coutinho. Uma personagem, sem entender o real sentido da filmagem, se manifesta:<sup>22</sup> “o que vocês ganham com isso, ficar colocando essas coisas na nossa cara”. Coutinho responde: “é para mostrar como é a vida real de vocês”. Muitas personagens se escondem e até protestam contra a presença do dispositivo fílmico e da equipe, inicialmente, mas é aqui que podemos observar essa capacidade do diretor de conquistar seus entrevistados através do diálogo. (Cf. BEZERRA, 2014, p. 26)

A pesquisadora Maria Isabel Couñago faz a seguinte consideração sobre a relação do diretor com o documentário:

*Boca de Lixo* revela seu processo de trabalho, evidenciando questões importantes que acabariam por nortear a obra do diretor, tais como a revelação do processo de filmagem do documentário ao espectador e a preocupação em deixar evidente que o tipo de filme em que acredita é essencialmente fruto de sua intervenção. Além disso, *Boca de Lixo* revela, também, como Coutinho negocia sua entrada no ambiente que quer retratar e como se relaciona com os personagens no momento da entrevista, o que representa o ponto central de seus filmes. (COUÑAGO, 2012, p. 10).



Figura 11 - Personagens estranham a presença da equipe de filmagem em *Boca de Lixo*

<sup>22</sup> A cena inicia em 02min20s e finaliza em 02min27s.

A terceira fase do cinema documental de Eduardo Coutinho é caracterizada pela descoberta de uma maneira própria de fazer documentários. A partir de *Santo Forte* (1999), Coutinho inaugura “[...] um estilo de documentário cuja finalidade é fazer as pessoas narrarem as experiências de suas vidas com criatividade e improviso.” (BEZERRA, 2014, p. 30). Desta fase fazem parte importantes filmes do cinema documental brasileiro como o já citado *Santo Forte*, *Babilônia 2000* (2000), *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004), *O fim e o princípio* (2005), *Jogo de cena* (2007), *Moscou* (2009), *As Canções* (2011) e *Últimas Conversas* (2015).<sup>23</sup>

Em *Santo Forte*, tendo como pretexto a vinda do Papa João Paulo II ao Brasil, mais precisamente à cidade do Rio de Janeiro, Coutinho conversa com moradores da Vila Parque Cidade. De acordo com Lins, que também fez parte da equipe de produção do filme, o diretor pretendia “[...] verificar a repercussão da cerimônia junto aos moradores da favela e filmar quem estivesse assistindo à missa pela televisão, fosse ou não indicado pela pesquisa começada há poucos dias.” (LINS, 2007, p. 102). Porém, o filme, de certa maneira, se transforma em um espaço para que os moradores apresentem a relação que possuem com outras religiões, que não estão ligadas diretamente ao catolicismo.

Giovana Scareli, em sua tese de doutorado *Santo Forte: a entrevista no cinema documentário de Eduardo Coutinho*, esclarece que muitos moradores guardam uma relação muito próxima com religiões que aparentemente são muito distintas, como por exemplo, personagens que se autodenominam Católicos Apostólicos Romanos e participam de cultos de possessão, ou de movimentos relacionados à umbanda, espiritismo ou candomblé. (Cf. SCARELI, 2009, p. 65) A pesquisadora observa também algumas características específicas do processo de montagem de *Santo Forte*:

Não vemos no filme cortes abruptos interrompendo as falas dos personagens ou intercalando depoimentos que poderiam modificar o sentido de cada história. [...] Durante o trabalho de montagem, mesmo tendo feito muitos cortes no material filmado durante a edição, Coutinho afirma que o objetivo fundamental deste trabalho foi “*resguardar aquilo de maravilhoso que aconteceu na filmagem, (...) é tentar guardar o frescor do copião, do material bruto*”. Uma das maneiras que encontrou para que isso fosse

---

<sup>23</sup> No site do Instituto Moreira Salles encontramos a contextualização do filme *Últimas Conversas*: “Realizado a partir de entrevistas feitas por Eduardo Coutinho com jovens cursando o terceiro ano do ensino médio em escolas públicas, *Últimas Conversas* busca entender como pensam, sonham e vivem os adolescentes. Os pesquisadores Laura Liuzzi e Geraldo Pereira visitaram 12 escolas e realizaram pré-entrevistas com 97 adolescentes. Desses, 28 foram filmados por Coutinho, dos quais nove entraram no corte final. O diretor (morto em fevereiro de 2014, antes do início da montagem) chegou a ver todo o material filmado e deixou um caderno com anotações feitas a partir das transcrições das entrevistas. *Últimas conversas* foi editado por Jordana Berg, parceira de Coutinho desde *Santo Forte* (1999), e a versão final é de João Moreira Salles, produtor deste e dos nove filmes anteriores de Coutinho.” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2015).

possível, foi deixar as sequências do filme correlatas à cronologia da captação. (SCARELI, 2009, p. 58-59, grifos da autora).

No caso da pesquisa prévia, *Santo Forte* também revela aspectos do método de Coutinho, no uso de pesquisadores que conversam com possíveis participantes do filme, numa filtragem das personagens de interesse. Scareli esclarece que a pesquisa foi realizada por quatro pessoas (três membros de sua equipe e uma moradora) e que cerca de 40 entrevistas foram realizadas com moradores da comunidade. Coutinho utilizava esse recurso para que a equipe pudesse encontrar pessoas que conseguissem narrar bem suas experiências. Não era do interesse do diretor inserir no filme relatos de pessoas com histórias extraordinárias, mas que não eram bem narradas. De acordo com o diretor, em função dessa condição, muitas boas histórias ficaram fora do filme. (Cf. SCARELI, 2009, p. 55).

No documentário *7 de outubro*, ao falar das particularidades de *Santo Forte*, Coutinho diz: “Eu sei que esse filme só eu quero fazer no mundo. E digo mais, só eu quero e ou posso fazer. Porque também o cara pode querer, mas não poder” (COUTINHO, 2013). O diretor acredita que o filme se tornou extraordinário em função de se basear no “diálogo”, na “fala humana”, no “corpo que fala”. Para Bezerra: “De *Santo Forte* em diante, Coutinho desenvolveu um cinema exclusivamente de personagens, mas de uma personagem peculiar, que sabe narrar, de uma maneira pessoal, fragmentos de sua história de vida”. (BEZERRA, 2014, p. 31).



Figura 12 - Personagens André e Dona Thereza em *Santo Forte*

Apesar da longa experiência documental de Coutinho, foi com *Edifício Master*<sup>24</sup> que o cineasta ganhou projeção no universo audiovisual brasileiro em termos de público.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> O filme também aparece no ranking da ABRACCINE na 28ª posição. (ABRACCINE, 2015b).

<sup>25</sup> De acordo com Mager, o documentário *Edifício Master* “foi o filme de Coutinho com maior sucesso em termos de público depois de *Cabra marcado para morrer*, levando às salas de cinema cerca de 100 mil espectadores, número considerável para um documentário nacional [...] *Edifício Master* também teve sucesso de crítica, recebendo diversos prêmios como: Melhor documentário no Festival Gramado de 2002, Prêmio da Crítica de Melhor Documentário na Mostra Internacional de São Paulo, 2002, Melhor Documentário no Festival

A despeito do que possa sugerir seu título, *Edifício Master* não é um filme sobre um prédio e seus apartamentos, mas, sim, sobre pessoas. Jovens, velhos, casados, solteiros, viúvos, divorciados, trabalhadores, aposentados, desempregados, profissionais liberais, professores, domésticas, patrões, vendedores, futebolistas, costureiras, estudantes, garotas de programa, artistas em início de carreira, ex-atores, poetas, etc. constituem o vasto painel de moradores do edifício Master. Dentre eles, 7 estão no filme, organizados em 27 entrevistas que totalizam 110 minutos do documentário. (MODENA, 2013, p. 21-22)



Figura 13 - Coutinho conversa com as personagens Daniela e Henrique em *Edifício Master*

Ainda dentro da terceira fase proposta por Bezerra, podemos observar, a partir de 2007, que Coutinho tende a evidenciar de forma mais explícita uma espécie de encenação na construção das histórias de suas personagens. *Jogo de Cena* (2007) e *Moscou* (2009) contam, no elenco, com atores profissionais, criando uma problematização a respeito da encenação no cinema documentário. A própria fala do diretor em entrevista ao programa *Diverso*, da Rede Minas, nos ajuda a perceber esse direcionamento:

Eu acho que o *Jogo de Cena* é um passo de ruptura na medida que eu coloco realmente em um teatro, no mesmo lugar com mesma angulação, eu coloco pessoas reais que foram filmadas antes e depois atrizes, e tenho um jogo que você não sabe mais quem é, a quem pertence a verdade as palavras. [...] E eu cada vez mais estou fazendo ficção porque eu acho que o *Moscou* é um filme de ficção provocado para o sistema documentário. Quer dizer, a câmera está lá e aquilo aconteceu, entende? É uma encenação, é Tchekhov, mas tem de repente um lanche que foi puramente por acaso, e tal, e você não importa mais essa discussão, porque as camadas, não dá para distinguir as camadas, essa é a dificuldade e a beleza do filme, acho eu!. (COUTINHO, 2009).

A respeito dessa mudança de percurso na produção cinematográfica do diretor, Maíra Gerstner, na dissertação *A teatralidade de Eduardo Coutinho: a travessia Jogo de cena – Moscou*, propõe a hipótese de uma perspectiva teatral na produção de Coutinho:

Se pudermos pensar que em *Jogo de Cena* Eduardo Coutinho esteve interessado no ator, em *Moscou*, o cineasta radicaliza sua investigação

---

de Havana em 2003 e *Margarida de Prata* de Melhor Documentário em 2003.” (MAGER, 2014, p. 77, grifos da autora).

acerca da construção cênica. Estes dois filmes são nomeados aqui como a “fase teatral” do diretor, na qual ele assume explicitamente seu diálogo com o teatro e firma um momento de suspensão na sua obra. [...] o caminho realizado de *Jogo de Cena* para *Moscou* é inquietante, pois neste momento, talvez como em nenhum outro dentro de sua obra, o diretor propôs um corte radical diante dos conceitos desenvolvidos por ele ao longo de seu percurso como documentarista [...] (GERSTNER, 2013, p. 8-9).

Observamos que Coutinho parte para uma produção mais experimental em *Jogo de Cena*, que, até neste momento específico de sua trajetória, não era aparentemente muito clara. Este caráter de experimentação trouxe uma série de questionamentos acerca da ideia da encenação. Seria possível representar o real com atrizes profissionais? Pessoas comuns poderiam encenar como atores profissionais? A respeito desta discussão, Couñago esclarece:

O diretor muda radicalmente a temática de seu trabalho com *Jogo de Cena*. Se até *O fim e o princípio*, ele estava interessado em encontrar pessoas e conversar com elas, em *Jogo de Cena*, o foco está no conteúdo do que é falado. O documentário trata da dicotomia real x ficção, verdade x mentira, colocada em cena pelos depoimentos das entrevistadas: mulheres comuns e atrizes, famosas ou não, que contam histórias de suas vidas. Coutinho esmiúça a questão da representação: o que importa é a história em si e, principalmente, como ela é contada. (COUÑAGO, 2012 p. 57).

Esse direcionamento do fazer fílmico de Coutinho aciona o modo reflexivo proposto por Nichols. Nesse caso, podemos considerar que a experimentação em *Jogo de Cena* é similar à proposta da realizadora Michelle Citron, em *Daughter rite*, tendo em vista que o documentário produzido pela cineasta norte-americana utiliza atrizes profissionais para um formato fílmico documental, conforme vimos em nosso capítulo anterior.

Em *Jogo de Cena*, atrizes como Andréa Beltrão, Fernanda Torres e Marília Pêra, conhecidas por trabalhos dentro da teledramaturgia e do cinema ficcional brasileiro, contam histórias de pessoas anônimas, com base em entrevistas prévias realizadas com mulheres desconhecidas. Observamos também a presença de atrizes menos conhecidas e mulheres que não estão ligadas ao universo artístico/cinematográfico construindo a narrativa do filme.



Figura 14 - As atrizes Andrea Beltrão e Marília Pera em *Jogo de Cena*

Dando continuidade à proposta de questionamento da verdade em *Jogo de Cena*, no filme *Moscou*, Coutinho propõe ao diretor Enrique Diaz e ao Grupo Galpão (grupo de teatro de Belo Horizonte) a montagem e o ensaio da peça teatral *As três irmãs*, de Anton Tchekhov. O cineasta sugeriu que o texto escolhido para encenação só seria revelado no dia da filmagem do documentário, buscando evidenciar que seu interesse maior estava na experiência da peça e não no resultado final. (Cf. TV BRASIL, 2015).

Se nos filmes anteriores era evidente a interação entre diretor e personagens, *Moscou* marca uma cisão nesse processo, “[...] principalmente devido ao deslocamento do lugar que o cineasta costumava ocupar nos seus filmes (lugar sempre bastante marcado pela interlocução com os personagens nos outros filmes feitos por ele).” (GERSTNER, 2013, p. 41). Além dessa ruptura, o filme traz características diferentes no que diz respeito à montagem. Como vimos no capítulo anterior, a respeito do modo performático, em *Moscou* a representação ocorre de maneira mais subjetiva na construção da narrativa. Coutinho explora a fragmentação na montagem, utilizando cortes repentinos em cenas com movimento, e uma mistura de cenas de encenação e depoimentos, apontando para uma perspectiva performática, conforme a entende Nichols:

[...] o documentário performático mistura livremente as técnicas expressivas que dão textura e densidade à ficção (planos de ponto de vista, números musicais, representações de estados subjetivos da mente, retrocessos, fotogramas congelados etc.) com técnicas oratórias, para tratar das questões sociais que nem a ciência nem a razão conseguem resolver. (NICHOLS, 2012, p. 173).



Figura 15 - Coutinho conversa com o Grupo Galpão, e as atrizes ensaiam em *Moscou*

Em *As Canções*,<sup>26</sup> observamos que Coutinho retoma traços da concepção documental proposta em *Jogo de Cena*, porém com o enfoque em performances musicais. Ao abordar os processos de subjetivação no filme, o pesquisador Fernando do Nascimento Gonçalves, no

<sup>26</sup> A personagem Fátima, que participou de *Babilônia 2000*, e será analisada nesta dissertação, também é uma das personagens no filme *As Canções*.

artigo “As canções: fabulação e ética da invenção em Eduardo Coutinho”, nos apresenta o contexto do documentário:

O filme mostra 18 pessoas que se propõem a cantar canções que marcaram suas vidas, explicando também os motivos pelos quais consideram tais músicas tão importantes. O que poderia ser um tema banal para um filme ganhou nas mãos de Coutinho características singulares e potentes. A estrutura é simples e parecida com a de *Jogo de cena*, de 2007: pessoas que desejam participar do filme contando suas histórias participam de uma espécie de audição<sup>27</sup>, na qual são ou não selecionadas. Tudo se passa no interior de um teatro vazio, sem externas. (GONÇALVES, 2012, p. 152).

Bezerra afirma que, no filme *As Canções*, Coutinho estabelece novamente uma posição de entrevistador, diferente da proposta do filme anterior, *Moscou*. Para o autor, ao escolher rodar o filme em um teatro, como fez em *Jogo de Cena*, Coutinho “[...] mantém a coerência da filmagem em locação única, um espaço de confinamento, característico dos documentários da terceira fase” (BEZERRA, 2014, p. 71), apesar do diretor creditar a escolha à falta de condições físicas de locomoção em ambientes externos. Outra característica marcante no documentário diz respeito à uma particularidade: “[...] em nenhum momento o diretor revela explicitamente o dispositivo de filmagem, como faz na maioria dos documentários da terceira fase, na forma de locução ou de texto na tela, no início de cada filme.” (BEZERRA, 2014, p. 85).



Figura 16 - As personagens Fátima (que atua em *Babilônia 2000*) e Lídia em *As Canções*

Dentre as fases propostas por Bezerra, podemos observar também uma espécie de classificação dos níveis de performance das personagens no documentário de Eduardo

<sup>27</sup> Sobre o processo de seleção das personagens, o diretor diz, em entrevista a André Bernardo: “Não fui eu que cheguei neles. Foram eles que chegaram a mim. Não faço nada pessoalmente. Por técnica e por preguiça também. Contratei uma pesquisadora, que saiu pelas ruas do Rio em busca de personagens. Colocamos anúncio nos jornais, na internet, enfim, a gente queria saber a música que marcou a vida das pessoas. Nessa, apareceu um monte de mulher. É claro, você não esperava que fosse aparecer um advogado do Banco do Brasil, não é mesmo? Mesmo assim, havia limites para participar do filme. Não podia esquecer a letra. Nem desafinar. E a história também precisava ser boa. Um não entraram porque a história por trás da música era fraca. Houve uma candidata, por exemplo, que cantou “Rosa”, do Pixinguinha, maravilhosamente bem. Infelizmente, a história por trás daquela canção não rendeu.” (COUTINHO, 2011).

Coutinho. Para Bezerra, “[...] é possível identificar nove maneiras de a personagem construir e marcar uma presença no documentário de Coutinho: *esotérica, xamanística, educativa, provocadora, divertida, melodramática, exibicionista, musical e indecisa*” (BEZERRA, 2014, p. 87, grifos do autor).<sup>28</sup>

A performance esotérica estaria ligada a um certo modo misterioso ou estranho de se expressar. A performance xamanística remete à uma ideia de histórias que envolvam cura e ou superação. A performance educativa se refere às personagens que atuam como “grandes narradores”, que passam adiante seus ensinamentos através das experiências de vida. A performance provocadora evoca a ideia das personagens que discutem verdades absolutas, sendo questionadores natos, inclusive gerando mais questionamentos que respostas. Já a performance divertida estaria ligada à ideia de gestos e expressões engraçadas, mas que de certa maneira não estão exclusivamente ligadas ao entretenimento, perfazendo assim uma crítica social, baseada no humor. A encenação com fortes traços de dramatização estaria ligada à performance melodramática. As personagens com um cunho vaidoso e que expressam relativo orgulho dos feitos individuais se relacionariam com a performance exibicionista. Por fim, o autor apresenta as características das performances musical e indecisa: a primeira se associa à relação com a música, com personagens que cantam ou tocam algum instrumento, e a segunda a uma espécie de personagem rara na trajetória documental do diretor, que de certa maneira é contraditória e não sabe definir bem suas convicções. (Cf. BEZERRA, 2014, p. 87-88)

Diante desse panorama, entendemos que, além das fases documentais propostas por Bezerra, as nove classificações utilizadas para analisar diversas personagens dentro da trajetória de Coutinho, podem funcionar como suporte de análise das personagens do filme *Babilônia 2000*.

## 2.2. Eduardo Coutinho e a “poética do invisível”

Preocupado com questões sociais sem fazer uso de militância política, Eduardo Coutinho busca, na maioria de seus filmes, evidenciar histórias cotidianas de pessoas comuns, muitas delas de um lugar social desprestigiado. O próprio diretor, em entrevista a Sandro

---

<sup>28</sup> De acordo com Bezerra, o ponto de partida para o estudo foi a classificação da arte performática da autora Roselee Goldberg, que classifica a arte da *performance* em cinco tipos: esotérica, xamanística, educativa, provocadora e divertida. (Cf. BEZERRA, 2014, p. 87).

Neiva e Jackson Villela, no documentário *Coutinho e o Outro*, deixa claro este posicionamento:

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).

Coutinho possui uma maneira singular de fazer cinema e isso estaria ligado ao seu projeto estético-político, que denominamos, aqui, de “poética<sup>29</sup> do invisível”, entendida como uma forma de fazer cinema documental, forjada pelo diretor, para dar visibilidade ao que normalmente não é visível. A mesma expressão foi empregada como título de um texto jornalístico, redigido por Dominik Giusti, em 2014, para a *Revista Amazônia Viva*. A matéria descreve a participação de jovens artistas plásticos paraenses na 31.<sup>a</sup> Bienal Internacional de São Paulo.

O distante, o marginal, o invisível. Em obras selecionadas para a 31.<sup>a</sup> Bienal Internacional de São Paulo, os artistas paraenses Armando Queiroz e Eder Oliveira<sup>30</sup> apresentam **questões sobre o homem que não existe, mas está lá**. No cerne do debate, a questão humana. O que, afinal, nos mantém segregados? Que tipo de noções elaboramos acerca daqueles que são socialmente ocultos? Repletos de questionamentos, os artistas foram em busca de respostas. E diante do conceito, a criação artística. (GIUSTI, 2014, p. 58, grifos nossos).

Observamos que a expressão “poética do invisível”, adotada para o contexto da obra desses artistas, expressa também de maneira clara a trajetória do cineasta Eduardo Coutinho e o modo como seus filmes praticam a visibilidade do invisível a partir de sua poética específica (forma e conteúdo), perfazendo um sentido estético-político maior, de inserção social e existencial desses indivíduos, que se transformam, por meio de seu dispositivo fílmico, em seres de existência plena, protagonistas de outra história.

Para esclarecer como a “poética do invisível” é configurada, algumas questões devem ser levantadas: Como funciona a forma de filmar e montar do diretor? Em que campo da arte

---

<sup>29</sup> A expressão “poética” deve ser entendida como um conjunto de procedimentos estéticos, formais e estilísticos, perfazendo, no caso de Coutinho, um tipo específico de cinema com o foco no despojamento do excesso, criando uma forma simples de se fazer cinema documental. No caso da obra de Coutinho, o termo também diz respeito à ideia do diretor de explorar o cotidiano, a vida simples, as pessoas anônimas e sem expressão social, evidenciando uma beleza estética onde se não vê, principalmente em espaços de carência, gerando uma comoção estética em relação ao que é apresentado por meio de seu dispositivo fílmico.

<sup>30</sup> A obra de Armando Queiroz, nomeada “Ymá Nhandehetama”, apresenta um vídeo que retrata a vida de um indígena de etnia Guarani, enquanto a exposição “Sem Título”, do artista Eder Oliveira, mostra uma de suas intervenções urbanas (pintura em um dos pavilhões da Bienal) de rostos de homens que estavam estampados nas páginas policiais dos jornais paraenses.

politicizada Coutinho está inserido? A poética do diretor está associada à de outros artistas? Como o diretor se relaciona com suas personagens? Como se estabelece uma negociação ética entre diretor e personagens? Qual o perfil das personagens presentes nos filmes de Coutinho?

Para entender como a maneira de filmar e montar do diretor influencia na evidenciação da personagem e na “poética do invisível”, é preciso esclarecer que o tipo de documentário que Eduardo Coutinho faz é aquele que destaca a construção/produção de um filme a todo o tempo. Nesse caso, trata-se da forma documental utilizada por ele, associada ao cinema verdade e ao modo participativo sobretudo. Nichols aponta que no modo participativo “Podemos ver e ouvir o cineasta agir e reagir imediatamente, na mesma arena histórica em que estão aqueles que representam o tema do filme.” (NICHOLS, 2012, p. 155). Para Nichols, dentro do documentário participativo, o cineasta deve estar em um nível próximo de “igualdade” com seu entrevistado, evitar a utilização da voz *over*, afastar-se de uma interpretação poética do mundo histórico que o rodeia, não observar discretamente e prezar pela ética, pois o diretor e sua equipe tem a vantagem do controle da câmera. (Cf. NICHOLS, 2012, p. 154).

Silvio Da-Rin, ao apresentar sua análise do filme *Cabra Marcado Para Morrer*, reafirma que Coutinho se utiliza do recurso da exposição fílmica de forma orgânica desde os seus primeiros documentários: “Exibição de equipamentos, presença dos técnicos na tela, e a participação direta do diretor nas cenas filmadas são consequências do método de trabalho, fundem-se geneticamente ao processo criativo.” (DA-RIN, 2004, p. 215).

Para Bezerra, “[...] em termos estéticos, o documentário de personagem de Coutinho [a chamada terceira fase] distancia-se ainda mais da estilística do documentário clássico e redimensiona certos procedimentos associados aos cinemas diretos e interativos” (BEZERRA, 2014, p. 31).<sup>31</sup>

Podemos afirmar que Coutinho, através de sua forma de filmar, valida o argumento de que “Quando assistimos a documentários participativos, esperamos testemunhar o modo histórico da maneira pela qual ele é representado por alguém que nele se engaja ativamente [...]” (NICHOLS, 2012, p. 154). Um exemplo bastante claro deste procedimento é o início de *Edifício Master*: a primeira cena mostra, por meio da imagem da câmera de monitoramento, a equipe entrando no prédio. Nesse contexto, Lins diz que estamos assistindo ao

---

<sup>31</sup> Mager afirma que a “[...] postura de intervenção [de Coutinho] na cena, diferentemente da estética observativa, faz com que sua obra esteja filiada à tendência iniciada nos anos 1950 e 1960 por Jean Rouch. Assim mesmo que afirme não ter pensado diretamente em *Crônica* ao incursar pelo documentário, a obra de Coutinho liga-se a este filme pelas escolhas éticas e estéticas do diretor.” (MAGER, 2014, p. 108).

[...] encontro de uma equipe de cinema com um determinado universo, este já surge envolto na imagem de uma câmera de controle. A equipe é desde o início colocada também sob o olhar dos outros. Estamos filmando, diz o filme, mas também somos filmados [...] (LINS, 2007, p. 155).



Figura 17 - A equipe de produção aparece na câmera de monitoramento do Edifício Master

O fato de Eduardo Coutinho participar ativamente da cena, tanto por meio de perguntas quanto de sua própria imagem, nos faz refletir acerca da intenção do diretor em tornar o momento da gravação mais “humano” e “igualitário”. Apesar do diretor e equipe participarem como personagens em diversos momentos, observamos a tendência de Coutinho em criar uma proposta de formato fílmico mais simples, direto e compartilhado, utilizando a fala e o universo pessoal de cada personagem como uma espécie de destaque da narrativa. O documentário de Coutinho reduz os recursos ao mínimo em busca de ressaltar o mais importante, o material humano disposto ali, pessoas comuns, muitas vezes invisíveis. Para Bezerra, “[...] os elementos estéticos desse estilo de documentário [o de personagem] tinham por função adensar a atuação das pessoas. Por isso mesmo, Coutinho investiu numa imagem intensa do corpo.” (BEZERRA, 2014, p. 31). Para Milton Ohata,

[...] Coutinho foi depurando um estilo hoje 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 dos entrevistados, planos longos em que a imagem e a palavra estão em pé de igualdade. (OHATA, 2013, p. 6, grifos nossos).

Este tipo de personagem, acionado na citação de Ohata, tem relação, conforme vemos, com o projeto estético-político do diretor, preocupado com a visibilidade do invisível, segundo defendemos em nosso estudo, tendo como ponto de partida o documentário *Babilônia 2000*.

A propósito do processo de montagem no cinema documentário e da relação deste com a perspectiva estético-política de Coutinho, Eduardo Valente considera que, na montagem, “[...] o diretor dá voz a si mesmo, e não ao povo [...]”, ele “[...] [torna] sua a voz

do povo, e vice-versa. O que ele faz é montar 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). Notamos, neste sentido, que mesmo na condição de “dar voz a si mesmo” e controlar todo o processo de captação e montagem do filme, Coutinho, ao final, faz o papel de interlocutor que propaga a voz de um povo imperceptível (pensando na ideia de um cineasta que detém uma voz relativamente mais amplificada na sociedade, se comparado às pessoas comuns). O próprio diretor salienta a importância da montagem na concepção do tipo de documentário que faz, valorizando o que considera como ponto chave na sua forma documental: o que o outro tem a dizer.

Nesse tipo de documentário, o roteiro é feito na etapa da edição, na montagem. É por isso que se filma em um dia e a montagem demora três ou quatro meses. É preciso apreender com o material que tipo de filme você fez, pois 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; XAVIER; FURTADO, 2005, p. 137, grifos nossos).

Diante das características relacionadas à forma documental do diretor, podemos afirmar que Coutinho transforma a arte em um instrumento de inserção social e existencial. Observamos, portanto, que a proposta estético-política de Eduardo Coutinho transita em torno do universo da arte politizada. Marcos Napolitano, no artigo “A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica”, apresenta uma discussão sobre o conceito de arte engajada, dentro de uma tradição de esquerda, “mapeando”, para isso, o “[...] debate entre os autores clássicos do marxismo em torno da questão cultural (Lukács, Brecht, Adorno e Benjamin) e a história das experiências e movimentos culturais ocorridos na Revolução Russa, vista [...] como um laboratório de experiências estético-ideológicas.” (NAPOLITANO, 2011, p. 25).

O termo engajamento, do francês *engagé*, que significa comprometimento, revelaria, segundo Jean-Paul Sartre – “[...] um dos formuladores do conceito clássico de engajamento.” –, a face do “verdadeiro” intelectual, “[...] aquele que também se ocupa da política, sobretudo as questões da ‘grande política’ que definem os destinos das coletividades.” (NAPOLITANO, 2011, p. 28). Nesse caso, o artista engajado, na proposta de Sartre, realizaria este engajamento

por meio da palavra, colocada “a serviço de uma causa”, e o caminho mais óbvio seria pela prosa, no caso, pela literatura narrativa.<sup>32</sup>

Considerando o recorte proposto por Napolitano (e partindo da discussão do conceito de engajamento sartriano), o historiador observa que haveria duas formas de percebermos a relação entre arte e política: a arte militante e a arte engajada. A primeira

[...] procura mobilizar as consciências e paixões, incitando a ação dentro de lutas políticas específicas, com suas facções ideológicas bem delimitadas, veiculando um conjunto de críticas à ordem estabelecida, em todas as suas dimensões [...] (NAPOLITANO, 2011, p. 29).

A outra, “[...] de caráter mais amplo e difuso, define-se a partir do empenho do artista em prol de uma causa ampla, coletiva e ancorada em ‘imperativo moral e ético’ que acaba desembocando na política, mas não parte dela.” (NAPOLITANO, 2011, p. 29). A distinção entre uma e outra postura estaria na adesão voluntária e combativa a causas específicas, derivando em ações concretas, no primeiro caso, e uma atitude de comprometimento com causas humanas, que dizem respeito a valores humanos mais gerais, no segundo caso. Haveria, assim, uma distinção do entendimento do termo engajado, conforme o entendia Sartre, na relação proposta por Napolitano. Desse modo, a arte engajada, no sentido sartriano, estaria mais próxima do que Napolitano chama de arte militante, sobretudo quando centrada no universo narrativo.

A partir das considerações de Napolitano, podemos entender que Coutinho transita no campo da arte engajada, já que seus filmes não estão relacionados a algum posicionamento partidário, a uma causa ou à militância política e, sim, a problemas humanos e sociais maiores e gerais que bifurcam na esfera política, como a ideia de igualdade entre as pessoas e de valorização do espaço/lugar social que ocupam. O trabalho do cineasta pode ser observado como um protesto político, que não nasce, no entanto, de uma militância política.

A compreensão do projeto estético-político de Eduardo Coutinho também pode ser associada àquele identificado pelo crítico literário Davi Arrigucci Jr. à poética de Manuel Bandeira, poeta modernista que constrói sua obra a partir do cotidiano. No texto “O humilde cotidiano de Manuel Bandeira”, presente no livro *Os pobres na literatura brasileira*, organizado por Roberto Schwarz, ao analisar a obra do poeta, Arrigucci define sua poética como um paradoxo, centrado na “[...] busca de uma simplicidade em que brilha oculto o

---

<sup>32</sup> “Sendo mais fiel à concepção sartriana, o pintor e o músico, como cidadãos, poderiam ser atores engajados numa sociedade, mas suas artes não o seriam, dada a polissemia intrínseca do seu material constituinte (sons, formas, cores) e sua dificuldade de expressar ideias inequívocas.” (NAPOLITANO, 2011, p. 28).

sublime.” (ARRIGUCCI, 1983, p. 107). Em *Libertinagem*, livro de poemas publicado por Bandeira em 1930, Arrigucci enfatiza que o poeta não quer

[...] elevar o que se capta no plano comum do dia-a-dia, mas *desentranhar* [d]aqui o poético [...] A pobreza se revela então como condição real do sujeito, modo de contactar e perceber o poético, e método de dar forma ao poema. [...] Para nosso poeta, a poesia não está mais no mundo da lua, mas na terra dos homens, no chão do cotidiano. (ARRIGUCCI, 1983, p. 108, grifos do autor).<sup>33</sup>

De certa maneira, o cineasta tenta evidenciar uma poeticidade no universo simples e corriqueiro de pessoas comuns e muitas vezes em situação de exclusão social, optando por “ouvir essas vozes” e não outras.<sup>34</sup> Portanto, é por meio dessa perspectiva que podemos observar, tanto na obra de Manuel Bandeira quanto na filmografia de Eduardo Coutinho, a existência do que Arrigucci denomina de “[...] reconhecimento do outro, um resgate da dor na miséria alheia e comum, um sentimento fraterno de comunhão no trágico da existência cotidiana, permitindo o movimento de identificação e objetivação do Eu.” (ARRIGUCCI, 1983, p. 115).<sup>35</sup> Esse processo de identificação é assegurado, no caso de Coutinho, pela construção fílmica, seja no processo cuidadoso e gentil de filmagem, seja no de montagem.

<sup>33</sup> “No caso de Manuel Bandeira [...] essa preocupação com o cotidiano e com a emergência do outro não decorre apenas de sua inserção na plataforma modernista, preocupada com a valorização do cotidiano em suas manifestações artísticas, mas, segundo observa o próprio poeta, em seu *Itinerário de Pasárgada* (1954), provém de sua vivência familiar, na qual a figura paterna seria em parte responsável pela crença de que a manifestação poética está em tudo: ‘Assim, na companhia paterna ia-me eu embebendo dessa ideia que a poesia está em tudo – tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas.’ (BANDEIRA, 1984, p. 19).” (PEREIRA, 2016, p. 3-4).

<sup>34</sup> Essa opção é bastante clara quando examinamos a filmografia do cineasta. Em 1984, Coutinho finaliza o filme *Cabra Marcado Para Morrer* no qual o tema principal do filme [é] o drama de uma família de camponeses durante os longos anos do regime militar. Em 1987, Coutinho filma o documentário de média metragem *Santa Marta: Duas Semanas no Morro* com moradores do morro de Santa Marta no Rio de Janeiro. Em 1991, lança um documentário sobre a identidade cultural dos negros, o preconceito que eles sofrem, e como eles povoam o imaginário popular. O filme foi intitulado como *O Fio da Memória*. Em 1992, ele faz a média metragem *Boca de Lixo*, no qual filma a rotina dos catadores que sobrevivem recolhendo dejetos no lixão de Itaoca, em São Gonçalo, Rio de Janeiro. Em 2004, lança o documentário *Peões*, que conta história pessoal de trabalhadores da indústria metalúrgica do ABC paulista que tomaram parte no movimento grevista de 1979 e 1980. (Cf. ADOROCINEMA, 2017).

<sup>35</sup> Além da questão da poética da obra pautada no humilde, no simples, o cineasta, em algumas entrevistas, associa o processo de direção a uma espécie de momento catártico da vida pessoal. Em entrevista a Fernando Luna na revista *Trip* nº 138, Coutinho é questionado: “E como você lida com o imprevisto na vida?” Ele responde: “Na vida, lido mal com tudo [risos]. Aliás, não falo da minha vida pessoal. Pra encerrar esse assunto, bota que sou casado com uma pernambucana, tenho dois filhos e uma neta. Põe minha neta, senão ela fica triste. Na vida lido com culpa, como a maioria das pessoas. Os filmes, filme sem culpa. Filme em lugares terríveis, mas evito tratar os personagens como coitadinhos. Ou como heróis. A distância justa é nem olhar de baixo pra cima, nem de cima pra baixo... Minha filmagem vive do acaso. Claro, faço escolhas e consulto minha equipe, sempre mais otimista que eu. Em geral, sou pessimista...”. (COUTINHO, 2014). No documentário *7 de Outubro* (2013) de Carlos Nader, o cineasta reafirma essa condição ao falar da inspiração para gravar o documentário *Santo Forte*: “a minha vida não tinha sentido. Eu tinha acabado. Eu tinha feito um filme há 15 anos antes e aquele negócio [...] Você tem o perigo de dizer assim, não eu filme... se eu não filmar eu morro... não tem isso? Para mim não é isso, também eu posso dizer o contrário, seguinte: a minha vida é tão pobre que eu tenho que filmar.” (COUTINHO, 2013).

Chama a atenção o modo como Coutinho denomina suas entrevistas como “conversas”, preferindo o termo por entender que haveria uma distinção entre um e outro, de acordo com os propósitos do documentarista:

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 nossos).

O termo conversa, como vemos, ressalta, na perspectiva do diretor, o universo humano de seu interesse, as pessoas comuns que, além de terem muito a dizer e mostrar, fazem isso de maneira não defensiva, mais abertas ao outro que as ouve. Por isso, Coutinho destaca o fato de que é preciso ter abertura para o outro: “[...] 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 algo aconteça, é preciso se entregar para ver se acontece.” (COUTINHO; XAVIER; FURTADO, 2005, p. 121)

Ao depender inteiramente do outro, conforme salienta Coutinho, um aspecto fundamental no cinema documentário é acionado, a ética do diretor, derivada da atuação das personagens no filme. Para Nichols, ao convidar uma pessoa para atuar, ou até mesmo “estar” em um filme, diretor e equipe precisam refletir sobre os possíveis efeitos negativos que podem ser causados nas vidas das personagens por eles filmadas. Nichols apresenta algumas perguntas que ajudam a nortear essa reflexão:

O que os outros pensarão de nós? Como nos julgarão? Que aspectos de nossas vidas podem ser revelados e que não previmos? Que pressões, sutilmente indicadas ou abertamente declaradas, entram em jogo para modificar nossa conduta e com que consequências? Essas perguntas têm várias respostas, de acordo com a situação, e são de um tipo diferente das propostas pela maioria das ficções. Elas fazem recair uma parcela de responsabilidade diferente sobre os cineastas que pretendem representar os outros uma vez de retratar personagens inventados por eles mesmos. (NICHOLS, 2012, p. 32).

No documentário *7 de Outubro*, Coutinho afirma que a questão ética estaria ligada à ideia de que “[...] houve um encontro e que desse encontro você deve guardar o máximo

possível dele [...]” (COUTINHO, 2013), excluindo, por exemplo, planos de montagem que fazem utilização de *inserts* de imagem (uma espécie de plano de cobertura) que remonta e ressignifica um momento único, como ocorre no filme *Santo Forte*, ao utilizar imagens figurativas gravadas entre as falas das personagens. Nesse sentido, Coutinho diz que cometeu um erro ao fazer essa escolha, e “a troco de que” (COUTINHO, 2013) fez isso, reforçando a teoria de que não pretenderia experimentar novamente esse recurso, revelando-nos uma consciência ética muito clara. O saber ouvir e a forma de abordar as pessoas são elementos que evidenciam sua generosidade no momento da filmagem e da montagem de seus filmes. Não só preocupado com as questões sociais, de uma maneira geral, o diretor tem a preocupação maior em respeitar e não prejudicar, através do seu dispositivo fílmico, quem a ele dedicou sua história.

Você não pode fazer filmes contra a comunidade que você filma, seja de bandidos, de pobres, de ricos, você não pode fazer isso. E segundo, você não pode fazer filmes contra as pessoas que você filma, essa é **a minha lógica**. Porque eu não filmo nazista, etc. [...] a minha preocupação ética não é se eu vou mudar a vida deles ou não, eu não vou prejudicá-los, não é que eu não vá prejudicar a classe camponesa, a classe favelada, essa concepção não existe para mim. **Eu não posso é prejudicar aqueles seres humanos, aquelas pessoas, que deram para mim o tesouro deles que é falar e se entregar para a câmera**. O meu problema é o seguinte, que essas pessoas se sintam lesadas, ou traídas no filme que eles forem ver. Isso é **minha regra de conduta**. (COUTINHO, 2001, grifos nossos).

Este cuidado na abordagem de temas particulares, algumas vezes frágeis e polêmicos, está mais presente no cinema documental do ficcional, levando em consideração o contrato firmado entre o espectador e o filme. Conforme observa Nichols, “Nos filmes de ficção [...] pedimos para que façam o que queremos. As ‘pessoas’ são tratadas como atrizes.” (NICHOLS, 2012, p. 31), porém nos filmes documentais “As ‘pessoas’ são tratadas como *atores sociais*: continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera. Continuam a ser atores culturais e não artistas teatrais.” (NICHOLS, 2012, p. 31, grifos do autor).

Questionado pela jornalista Marília Gabriela sobre o motivo de não se dedicar à ficção, em sua participação no programa *De Frente com Gabi*, logo após o lançamento do documentário *Edifício Master*, Coutinho responde:

O documentário tem o seguinte: eu não preciso de uma produção, eu não preciso de um figurino, de duzentos atores, de um avião, de uma explosão, eu não preciso de nada. **Eu preciso da cumplicidade do outro**. Então eu posso fazer a um custo muito baixo, e **nunca a produção é mais importante**. [...] Eu só faço filmes em que a equipe caiba, em no máximo,

duas kombis. [...] Então eu não quero me encher o saco com outras coisas, faltou figurino... Eu não preciso disso. (COUTINHO, 2002, grifos nossos).

Na entrevista citada, o diretor afirma que o cinema documentário é uma espécie de cinema “marginal” e que este formato não “dá dinheiro mesmo”, apontando que dentro da indústria cinematográfica haveria formas fílmicas distintas, relacionadas à ideia de lucro e não lucro. Enquanto o cinema de ficção alavanca bilheteria no país, sobretudo as grandes produções norte-americanas, o cinema documental quase inexistente para o público, restringindo, muitas vezes, a redutos específicos como mostra e cineclubes.

O cinema de Coutinho, sendo documental (e marginal, no sentido explicado), possui três grandes características que se afastam da ideia do fazer pelo lucro. Primeiramente, ele produz filmes documentais (de acordo com diretor, não possuem o mesmo retorno financeiro que o cinema ficcional); em segundo lugar, os filmes são produzidos na América Latina, mais especificamente no Brasil, país com uma realidade comercial muito diferente da indústria hollywoodiana ou europeia, por exemplo. O terceiro aspecto está relacionado à inexistência de um público de documentário e de filme brasileiro.<sup>36</sup>

Ao fazer um tipo de cinema (documentário, brasileiro e despojado), o diretor não se preocupa, portanto, com a construção da cena baseada em complexas técnicas e recursos da linguagem cinematográfica, que estão normalmente ligados ao cinema de ficção e que são utilizados em alguns filmes documentais;<sup>37</sup> seu foco está na personagem que sabe contar bem sua história, o que Bezerra chama de “performance oral”. (BEZERRA, 2014, p. 31).

---

<sup>36</sup> Para uma noção geral a respeito da presença de público nas salas de exibição, Lins esclarece que “[...] no início de 1990 o cinema brasileiro de longa-metragem quase desapareceu. Apenas três filmes nacionais foram exibidos nas salas de cinema em 1992, e seu público correspondeu a 0,05% do total de espectadores de cinema naquele ano no Brasil (dados portal Filme B, [www.filmeb.com.br](http://www.filmeb.com.br)).” (LINS; MESQUITA, 2008, p. 11). Apesar da retomada do cinema no final da década de 1990, Lins afirma que “seria, contudo, exagerado afirmar [...] que o documentário brasileiro conquistou na atual década de 2000 um mercado sólido no Brasil. O público dos longas documentais brasileiros dificilmente ultrapassa a faixa de 20 mil espectadores.” (LINS; MESQUITA, 2008, p. 12).

<sup>37</sup> A título de contextualização, podemos citar alguns documentários brasileiros que utilizam recursos de composição de cenários mais elaborados, imagens de corte produzidas e inserção de caracteres animados. *Um lugar o Sol* (2009), de Gabriel Mascaro, é um documentário que mostra a luxuosa realidade de proprietários de coberturas em prédios localizados no Rio de Janeiro, São Paulo e Recife. Durante o filme, é possível perceber uma intensa utilização de imagens de corte produzidas para o complemento da fala das personagens, além de uma composição cenográfica muito bem estruturada. Já em *À queima Roupa* (2015), de Walter Carvalho, documentário que aborda questões relacionadas à violência e corrupção policial, percebemos a presença de caracteres animados em pós-produção e um trabalho de iluminação focal nas personagens, com um fundo totalmente preto, gerando uma sensação mais intimista nos depoimentos. Ao escolher abdicar desses recursos, Coutinho aciona a premissa do frescor do encontro, que pode ser perdido a partir do momento em que a cena passa a ser construída com esses elementos. É importante ressaltar que em *Jogo de Cena*, Coutinho grava em um ambiente controlado, bem iluminado e com um fundo cenográfico (as cadeiras do Teatro Glauce Rocha). Essa é uma das únicas produções do diretor que possui essa característica, tendo em vista que a grande maioria de seus filmes não foram filmados em lugares com esse grau de monitoramento técnico.

A ideia da “performance oral” proposta por Bezerra remete ao pensamento de Walter Benjamin acerca do narrador da tradição oral, discutido no texto “O narrador – considerações sobre a obra de Nicolai Leskov”. Para Benjamin, o narrador tradicional se originaria de duas figuras arcaicas: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante.<sup>38</sup> A respeito disso, é possível observar que algumas experiências narradas pelas personagens de Coutinho têm uma relação intrínseca com as histórias vividas em comunidades, ligando esse tipo de personagem ao narrador camponês, como é o caso de Dona Djanira, em *Babilônia 2000*, senhora que vinda de Minas fez sua carreira de cozinheira na cidade do Rio de Janeiro, trabalhando para famílias importantes e em lugares famosos. É dessa experiência de vida que saem muitas das histórias contadas a Coutinho e sua equipe. Associado ao outro tipo de narrador, aquele que tem sua narrativa ligada às vivências fora de sua comunidade, é a experiência narrativa de Paulo Mata, em *Edifício Master*, ex-jogador de futebol que tenta demonstrar de forma insistente sua suposta fluência em outros idiomas, resultado de sua vivência em outros países.

Para Bezerra, “Em certo sentido, muitas das personagens de Coutinho têm um perfil de narradoras [benjaminianas] [...]”, pois revelam que o “[...] narrador é indissociável de uma experiência de vida, matéria-prima e condição para a existência da narração. Quem narra ou sabe narrar é aquele que intercambia experiências vividas pessoalmente ou contadas pelos outros” (BEZERRA, 2014, p. 59).

Se, para Benjamin, no texto citado, são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar, em função da queda das experiências comunicáveis (Cf. BENJAMIN, 1985, p. 198); Coutinho, de alguma maneira, possibilita uma espécie de retomada desse processo de intercâmbio de experiências por meio das histórias narradas por suas personagens, que não só comunicam uma experiência, mas que a atualizam no processo narrativo.

A relação entre a análise de Benjamin e a obra de Coutinho se dá também na escolha de seus narradores, na medida em que estes são também originários de universos populares, conforme atesta o filósofo quando se debruça sobre a obra de Leskov:

O grande narrador tem sempre suas raízes no povo, assim como essas camadas abrangem o estrato camponês, marítimo e urbano, nos múltiplos estágios do seu desenvolvimento econômico e técnico, assim também se estratificam de múltiplas maneiras os conceitos em que o acervo de

---

<sup>38</sup> Para Benjamin, “a figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. ‘Quem viaja tem muito que contar’, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante.” (BEJAMIN, 1985, p. 198-199).

experiências dessas camadas se manifesta para nós. (BENJAMIN, 1985, p. 214).

Em síntese, podemos entender que a “poética do invisível” remete a uma forma peculiar do diretor de criar sua narrativa a partir das vozes de personagens anônimas e de suas experiências, como parte de seu posicionamento estético-político como artista. As personagens do documentário de Coutinho (principalmente as relacionadas à terceira fase), estão associadas à ideia do narrador oral popular de Walter Benjamin; e neste sentido, ao escolher personagens com essa natureza, Coutinho resgata a “arte de narrar” das pessoas. No processo de filmagem, o diretor institui a fala e a imagem como elementos complementares e participa ativamente das tomadas, gerando a ideia de um ambiente mais igualitário, preferindo tratar as entrevistas como “conversas”. Ao montar seus filmes, tenta, através de sua própria voz, evidenciar questões que estão esquecidas ou silenciadas no universo das pessoas comuns. Essa maneira singular de se relacionar com os entrevistados, de criar a atmosfera ideal entre cenário e personagem, de compor (e do respeito) por meio da montagem, busca revelar o sublime no humilde, expresso na relação orgânica entre conteúdo (tema) e forma (documentário), da qual emerge a “poética do invisível”. Coutinho transita, assim, pelo universo da arte engajada, pois por meio de um projeto estético-político que tem o intuito de inclusão e visibilidade social, utiliza a arte como uma maneira de tratar de assuntos que bifurcam na esfera política e social.

### 3. A “POÉTICA DO INVISÍVEL” EM *BABILÔNIA 2000*

Em *Babilônia 2000*, cinco equipes<sup>39</sup> de cinema percorreram os morros da Babilônia e do Chapéu Mangueira, colhendo depoimentos dos moradores durante o último dia do ano de 1999. O filme “[...] reúne quase 40 personagens,<sup>40</sup> a maioria registrada de forma imprevista ao longo de um dia de filmagem, e foi montado em tempos bem desiguais. Há conversas que podem durar quase sete minutos e inserções brevíssimas de dez segundos.” (LINS, 2007, p. 122). No filme, Coutinho não segue roteiros pré-determinados e potencializa planos cinematográficos relativamente fixos, apesar de utilizar dispositivos de captação mais modernos e compactos em relação a documentários já realizados.<sup>41</sup> *Babilônia 2000* apresenta, portanto, características diferentes de outros documentários do diretor, como *Santo Forte*, por exemplo, no qual uma pesquisa mais longa e depoimentos mais demorados e uniformes podem ser observados. (Cf. LINS, 2007, p. 124).<sup>42</sup>

A respeito da pré-produção do filme, Verônica Ferreira Dias, na dissertação *O espaço do real: a metalinguagem nos documentários de Eduardo Coutinho*, esclarece que

Devido a dificuldades orçamentárias, a equipe só se formou vinte dias antes da filmagem, e durante esse breve período precisaria concluir a pesquisa de personagens e locações. A equipe era composta de profissionais e voluntários com pouca ou nenhuma experiência. Por falta de tempo, não foram produzidas fichas de personagens. A equipe de pesquisadores foi dividida em duas duplas que com mini-câmeras digitais, gravaram os moradores dispostos a “conversar, participar de um filme sobre a expectativa da passagem de ano”, segundo informação de Cristiana Grumbach [assistente de direção]. (DIAS, 2003, p. 26).

<sup>39</sup> De acordo com Lins: “Coutinho percebeu que um documentário com tão pouco tempo de filmagem só teria condições de dar certo se fosse possível contar com mais de uma equipe. Logo chegou a cinco equipes: a dele, uma equipe profissional que contava com o fotógrafo Jacques Cheuiche (iniciando uma parceria que se repetiria nos filmes seguintes do diretor); a e sua assistente Cristina Grumbach, que fez a segunda câmera da equipe de Coutinho; e outras três equipes, dirigidas pelos outros pesquisadores [Cristiana Grumbach, Daniel Coutinho e Geraldo Pereira] todas munidas de câmeras digitais emprestadas, operadas por fotógrafos com pouca ou praticamente nenhuma experiência em documentário (José Rafael Mamigonian, Ricardo Mehedff e Sérgio Sbragia).” (LINS, 2007, p. 123-124).

<sup>40</sup> Nos créditos finais do filme são apresentados 40 nomes com a identificação: “por ordem de entrada em cena”.

<sup>41</sup> O filme *Babilônia 2000* foi gravado com câmeras digitais mais compactas em relação às câmeras que trabalham com películas 16mm ou 35mm. Neste sentido, a liberdade da equipe foi muito maior para transitar nas diversas locações do documentário. Apesar da captação feita no formato digital, foi feita *kinoscopagem* em Nova Iorque. (Cf. LINS, 2007, p. 140). “No contexto atual, o termo *kinescopagem* tem sido substituído por *transfer*, mas diz respeito ao mesmo processo de passagem de vídeo para película cinematográfica.” (BEZERRA, 2013, p. 64, grifos do autor). Juliana Mager acrescenta que *Babilônia 2000* “[...] foi filmado em vídeo e transferido para 35mm para circulação nos cinemas. A produção foi feita pela VideoFilmes e a finalização do filme realizou-se com recursos da Prefeitura do Rio de Janeiro – Secretaria Municipal de Cultura, por meio da RioFilme, também responsável pela distribuição do documentário.” (MAGER, 2014, p.76).

<sup>42</sup> “O filme ficou pronto em dezembro de 2000, e sua primeira exibição foi no morro da Babilônia, no dia 31, exatamente um ano depois das gravações. No processo de montagem, finalização e transferência do vídeo para película, o documentário não chegou a 400 mil reais, custo médio das outras produções do diretor. *Babilônia 2000* estreou no dia 5 de janeiro de 2001, no Rio de Janeiro.” (LINS, 2007, p. 138).

O processo de direção também é diferente dos demais trabalhos de Eduardo Coutinho. Seus filmes normalmente foram dirigidos de forma centralizada, ou seja, apesar da equipe composta por cinegrafistas, diretores de fotografia e assistentes de direção, o próprio Coutinho participava efetivamente de todas as conversas. No caso de *Babilônia 2000*, além de sua equipe de gravação, outras quatro equipes também conversavam e colhiam imagens e depoimentos dos moradores. O compartilhamento de direção dentro do cinema documentário, comumente fixado no formato diretor e entrevistado, neste filme, de acordo com Lins, passa a ser um compartilhamento de direção entre o diretor, entrevistado e demais equipes, indicando uma perspectiva de interseção através dos profissionais que já trabalhavam com ele em outros filmes. (Cf. LINS, 2007, p. 126). A pesquisadora observa, a esse respeito, que foi de Coutinho

[...] a organização de um dispositivo fílmico que criou condições para uma “materialização” nova de sua presença. Vem dele também a inspiração ética e estética de como deveríamos gravar no morro, embora cada equipe tivesse uma compreensão própria dessa inspiração. (LINS, 2007, p. 125).

Na primeira sequência<sup>43</sup> de planos<sup>44</sup> do documentário *Babilônia 2000*, na qual a equipe aparece carregando todos os equipamentos que serão utilizados na filmagem, o modo de representação expositivo proposto por Nichols, pode ser visualizado. Coutinho diz por meio de uma narração em *off*:

Morro da Babilônia, praia de Copacabana, Rio de Janeiro. Na manhã de 31 de dezembro de 1999, cinco equipes de cinema, com câmeras digitais, subiram o morro para filmar o último dia do ano. As equipes se espalharam pelas favelas do Chapéu Mangueira e Babilônia.

Apesar do diretor não recorrer a elementos deste tipo documental (o expositivo) em nenhum outro momento do filme, aqui, observamos o possível sentido de uma voz de autoridade, conforme ocorria no documentário clássico, com “[...] uma sensação de credibilidade [...]” (NICHOLS, 2012, p. 144). Porém, o trecho apenas situa o telespectador no universo narrativo promovido pelo filme, evidenciando o processo de filmagem, formado por cinco equipes (tendo como articulador a figura de Eduardo Coutinho), o tipo de câmera utilizada e a localização temporal e espacial das cenas, sem a intenção de induzir uma reflexão ou construção de novos sentidos para o telespectador, conforme ocorre em alguns filmes observativos. Ainda a respeito da cena inicial do filme, Dias observa que

<sup>43</sup> Entende-se sequência como “nível da sequência (combinação de planos que compõem uma unidade).” (JULIER; MARIE, 2012, p. 19).

<sup>44</sup> Entende-se plano aqui como “nível do plano (parte do filme situada entre dois pontos de corte).” (JULIER; MARIE, 2012, p. 19).

Nessa locução, as informações são precisas e seguem os princípios de uma clássica notícia jornalística, em que são dados os famosos *quem, quando, onde, como e porquê*. Mas o filme não revelará fatos objetivos, pois seu realizador não busca a utópica objetividade jornalística e, sim, a subjetividade de sua interpretação dos acontecimentos. (DIAS, 2003, p. 66, grifos da autora).



Figura 18 - Primeira sequência do filme no qual a equipe aparece

A mudança de direcionamento do olhar, de cima para baixo, do morro para a “princesinha do mar”, já imprime ao filme, aspectos ligados ao tipo de cinema proposto por Coutinho, muito mais interessado na vida miúda de pessoas simples do que com o que acontece lá embaixo, no asfalto. Essa condição pode ser vislumbrada pelas duas únicas tomadas feitas fora do morro (na praia de Copacabana), concentrada ainda na vida dos moradores dos morros da Babilônia e do Chapéu Mangueira, além de cenas estáticas da praia, captadas na perspectiva da comunidade.

A primeira sequência filmada fora da comunidade<sup>45</sup> mostra um grupo de moradores jogando futebol na areia da praia de Copacabana às 18h05min do dia 31 de dezembro. Todos estão vestidos de mulher, sugerindo a ideia de uma confraternização tradicional dentro das duas comunidades nas festas de virada de ano. A segunda sequência mostra a queima de fogos vista da praia de Copacabana, gerando uma espécie de contraste com as cenas captadas na comunidade.<sup>46</sup>

<sup>45</sup> A sequência inicia em 58min14s e finaliza em 61min17s

<sup>46</sup> A sequência inicia em 72min34s e finaliza em 75min09s e varia entre quadros captados na areia da Praia de Copacabana e na comunidade.



Figura 19 - Cenas feitas fora da comunidade

Já as cenas da Praia de Copacabana, vistas da parte de cima do morro, são utilizadas durante o filme como recurso de ilustração da passagem do tempo. Além da inserção dos horários nos quais as cenas são captadas, inseridas na tela através de caracteres na parte superior direita ou esquerda, o escurecer da imagem também reforça a perspectiva da aproximação do momento da virada do ano. Todavia, não só em função de uma opção que aponta para a cronologia dos fatos, a escolha do diretor, em inserir essas imagens entre as participações das personagens residentes na comunidade, remete-nos a uma espécie de valorização do espaço do morro, movimentado e com vida pulsante, enquanto as imagens de corte enquadrando o “mundo do asfalto” são estáticas e sem vida, revelando um certo contraste com a realidade das personagens exibidas no decorrer do filme.



Figura 20 - Imagens da Praia de Copacabana captadas na parte de cima da comunidade

Apesar da reunião de diversas personagens, algumas se destacam em *Babilônia 2000*, tanto pelo valor de seus depoimentos, tempo de duração e número de aparições, quanto pela forma como estas são organizados por Coutinho, na montagem final do filme. Em nossa análise, deter-nos-emos em Fátima Gomes Pereira (Fátima), Maria Aparecida Alves (Cida), Djanira Santos Alves (Djanira), Conceição Ferreira da Silva (Conceição), Roseli da Silva (Roseli), José Roberto da Silva (José Roberto), Francisco Medina (Francisco), Benedita da Silva (Benedita), Edmílson Carlos da Silva (Tomás) e Marcos Herculano (Marcos),

entendendo que o modo como são concebidas, como personagens, pela estrutura fílmica de Coutinho, revelam melhor o que chamamos de sua “poética do invisível”.

Em relação aos modos documentais, de maneira geral, é possível pensar que Eduardo Coutinho transita entre alguns modos de representação proposta por Nichols, em *Babilônia 2000*. Dispositivos menores, mais leves (eliminação da película 16mm ou 35mm) e síncronos (sincronia entre áudio e vídeo) estão presentes no filme. O documentário é filmado inteiramente no formato digital, acionando mais uma característica advinda do modo observativo, em que “O discurso já podia ser sincronizado com as imagens, sem o uso de equipamento volumoso ou dos cabos que uniam gravadores e câmeras. A câmera e o gravador podiam mover-se livremente na cena e gravar o que acontecia enquanto acontecia.” (NICHOLS, 2012 p. 146), evidenciando a evolução e praticidade no processo de filmagem da obra. Além disso, permitiria que o diretor tivesse acesso a um material bruto maior, pois ao utilizar esse sistema não era preciso se preocupar com as limitações de tempo no processo de captura das falas e performances das personagens. Por consequência, nenhum momento relacionado ao frescor do encontro, tão valorizado pelo diretor, era perdido, situação recorrente em sistemas de película.

Porém, ao considerarmos a maneira com a qual o diretor aborda as personagens, sua participação nas conversas e visibilidade na cena, além da exposição de um dispositivo fílmico, podemos pensar no modo participativo, em que há “A sensação da presença em carne e osso, em vez da ausência, [colocando] o cineasta ‘na cena’.” (NICHOLS, 2012, p. 155).

Para nortear nossa análise fílmica, levaremos em consideração também algumas questões apontadas por Nichols, em face da análise de um documentário. São elas: (1) entender as razões de um filme começar e terminar de determinada maneira; (2) como é estabelecida uma relação entre seu início e seu começo; (3) qual o tipo de relação existente entre o diretor (ou o câmera) e as personagens do filme; (4) como se constrói a montagem das cenas e como estas estão ligadas uma a outra; (5) qual é o tema que organiza a narrativa do documentário; (6) como se dá a representação das pessoas e de suas individualidades no filme. (Cf. NICHOLS, 2012, p. 210). Essas questões podem nos ajudar não só na análise proposta aqui, mas no entendimento do que chamamos de “poética do invisível” no documentário de Eduardo Coutinho.

### 3.1. O palco de Fátima: “Agora, eu sou uma estrela”<sup>47</sup>

Uma das personagens de destaque em *Babilônia 2000* é Fátima (Fátima Gomes Pereira), a primeira a aparecer no filme. Moça jovem, ela teve uma vida bastante movimentada, e tem um sonho: o de se tornar cantora. Fã de Janis Joplin, Coutinho abre espaço para que a voz de Fátima ganhe as salas de cinema e as casas de outras pessoas, transformando-a, momentaneamente (e este momento se refaz toda vez que o filme é novamente exibido), em uma estrela da música. Não por acaso, o momento em que canta a canção “Me And Bobby Mcgee”, sucesso na voz de Joplin, Fátima está no alto do morro, em destaque, rodeada pela beleza do Rio de Janeiro.

Mas como é possível evidenciar a voz da personagem através do dispositivo fílmico? Uma maneira de se fazer isso é a partir da forma do filme, pensando, sobretudo, no tipo de documentário praticado por Eduardo Coutinho, que evidencia sua habilidade para dialogar com pessoas comuns, característica já evidente em sua primeira fase. (Cf. BEZERRA, 2014, p. 21). Bezerra observa que documentários como *Santa Marta: Duas Semanas no Morro* e *Boca de Lixo*, associados à sua segunda fase, segundo apresentamos, apontam uma “[...] mudança narrativa que irá marcar o documentário de Coutinho na terceira fase: prioridade ao relato das experiências de vidas das personagens em detrimento da abordagem de um tema com imagens dramáticas.” (BEZERRA, 2014, p. 26). No caso de *Babilônia 2000*, objeto de nosso estudo, vemos que Coutinho não tem um tema determinado, como ocorria em *Santo Forte*, evidenciando que o tema (voltado sempre para a vida de cada morador) e a forma de contar são particularidades dos indivíduos que participam do filme. Nesse sentido, é possível dizer que o tema que organiza a narrativa são as próprias pessoas.

No caso de Fátima, vários planos são elaborados para a criação da sequência que culmina na apresentação musical da personagem. Além da questão da forma, que ajuda evidenciar a personagem; a todo o momento, Fátima dá as informações e indica o direcionamento da equipe, assumindo de forma indireta o papel de codiretora do filme. Essa postura da personagem, mantida no filme após sua montagem, coloca em cena a perspectiva de Coutinho de ouvi-la, deixando que sua atuação ocorra de acordo com suas expectativas.

Para construir sua “poética do invisível”, Coutinho divide a aparição de Fátima em três momentos, totalizando sete minutos reservados a ela no filme. Iniciamos, pela primeira conversa da personagem com o diretor, detendo-nos, posteriormente, na cena de sua *performance* musical e, finalmente, na sua última aparição no documentário.

<sup>47</sup> Verso do poema de Fernando Faro, declamado por Elis Regina no disco *Trem Azul*. (YOUTUBE, 2011).

A personagem Fátima, em sua primeira aparição,<sup>48</sup> segue para o interior de sua casa, de costas vestindo apenas um sutiã, com as mãos no cabelo. Ela é seguida pelo diretor e demais membros da equipe. Percebemos, aqui, que existe uma espécie de preparação para a chegada da equipe. Logo após, Fátima aparece carregando três copos, não sendo possível identificar o conteúdo. Ela diz: “Toma aqui um golinho... vai... í bebe, deixa ser trouxa”,<sup>49</sup> referindo-se a uma possível negação de algum membro da equipe. A sequência continua com o direcionamento da personagem para o local da gravação de sua conversa com Coutinho.

Notamos, na cena, uma evidente presença dos membros da produção do filme e dos dispositivos de captação. Essa condição tem relação direta com o tipo de documentário praticado por Coutinho, o chamado “participativo”, que “[...] enfatiza a interação de cineasta e tema. A filmagem acontece em entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais direto.” (NICHOLS, 2012, p. 62).



Figura 21 - Fátima se prepara para sua primeira participação em *Babilônia 2000*

Após esta sequência, inicia-se efetivamente a conversa entre Coutinho e Fátima.<sup>50</sup> O diretor<sup>51</sup> pergunta, sem aparecer na cena: “O que você estava fazendo quando a gente chegou?”. Fátima responde, aparecendo em um plano médio, tradicional enquadramento<sup>52</sup> de entrevistas, que estava pintando o cabelo, que está ficando “coroa” e que a “aparência é fundamental na vida do ser humano”. O nome da personagem aparece através de uma inserção de caracter<sup>53</sup> na parte superior direita do vídeo.

<sup>48</sup> A sequência inicia em 01min20s e finaliza em 01min54s.

<sup>49</sup> Foi feita uma transcrição da fala da personagem, com o cuidado de atentar para pausas ou ênfases.

<sup>50</sup> O plano inicia em 01min55s e finaliza em 02min11s.

<sup>51</sup> A palavra diretor aparece durante o texto e consideramos pertinente uma definição a partir da análise do filme. “Diretor - trabalha junto com sua equipe buscando a melhor maneira de contar a história. Ter certeza do que se quer e ao mesmo tempo, dar abertura para que outras ideias venham a se unir às dele, além de promover mudanças quando julgar necessário.” (VERMELHO, 2009, p. 115).

<sup>52</sup> “O enquadramento é o recorte que será dado ao real, o que ficará dentro do quadro da imagem e o que ficará fora”. (VERMELHO, 2009, p. 77).

<sup>53</sup> Informação textual que aparece sobre o vídeo.

Ao contrário do que ocorre com várias personagens em *Babilônia 2000*, a conversa entre ela e o diretor não ocorre no interior da casa, mas do lado de fora, em um local que parece previamente selecionado pela equipe. Na composição da cena, visualizamos a parede externa da casa, estabelecendo certo diálogo visual entre a realidade narrada pela personagem e a estrutura de sua residência, formada por pedaços de pau, barro seco e lonas pretas. No processo de composição estética dos cenários, sejam em filmes ficcionais ou documentais, alguns diretores buscam certo nível de organização e chegam a manipular a estrutura cenográfica com o intuito de criar ambientes propícios para a captação da cena. Em muitas produções, é de responsabilidade do diretor de arte, juntamente com o diretor de fotografia,<sup>54</sup> essa articulação. Coutinho, na verdade, subverte essa proposta clássica e traz a personagem para um ambiente sem manipulação prévia (mas talvez escolhido pela equipe), legitimando, de certa maneira, sua busca pela simplicidade, pelo comum e por aquilo que não seria visível.

O diretor de fotografia mantém o mesmo enquadramento, mas é possível perceber o corte feito na montagem entre a fala anterior e o momento em que Fátima inicia seu relato a respeito de sua relação com a música:<sup>55</sup>

Eu sempre gostei de música, eu conheci a música eu era bem pequena, fui criada em colégio interno. Então naquela época eu já curtia a jovem guarda, né. Roberto Carlos, Jerry Adriani, Wanderléa, é... todo mundo da época antiga. Né... dos anos 60, Beatles, que eu adoro, os Beatles. Depois quando eu fiquei mocinha eu conheci a Janis Joplin, né, aí um amigo meu falou assim para mim... Eu tinha um cabelo grande, usava macacão e ele dizia assim para mim. E aí Fátima vem ver você no cinema, e eu pensei que era eu, risos! Que era eu mesma. Eu cheguei lá tava passando Janis, Janis, né!?

Outro ponto na composição do filme que dialoga com a ideia de naturalidade é a presença de um garoto, aparentemente filho ou neto de Fátima, que se apresenta na cena com certa desinibição. No fim do plano, ele se posiciona em frente à personagem principal, tornando-se também uma personagem de destaque no quadro. Não há, nesse momento, nenhuma intervenção de Coutinho, sugerindo uma cumplicidade entre o diretor e a cena, tratada com naturalidade por todos os envolvidos na situação de comunicação.

---

<sup>54</sup> "Diretor de Arte - é o responsável pela qualidade estética dos cenários, das cores, da escolha e orientação aos produtores dos objetos de cena. Agrega com o seu talento, o apuro dos detalhes. É o que cria, junto com o diretor, a concepção visual do filme ou vídeo." (VERMELHO, 2009, p.117). "Diretor de Fotografia - é o responsável pela fotografia do filme ou vídeo. Sua função é colocar de forma correta ou determinar para seus assistentes a posição do parque de iluminação (dimmer, refletores, mini-bruts, HMI, bandeiras, rebatedores, butterfly etc). [...] Geralmente o diretor de fotografia é também o operador de câmera." (VERMELHO, 2009, p. 116).

<sup>55</sup> O plano inicia em 02min12s e finaliza em 02min52s.



Figura 22 - Detalhes do cenário e aparição do garoto na cena

Fátima apresenta sua perspectiva a respeito da ideologia *hippie* e de como era sua relação com o movimento:<sup>56</sup>

E quando eu comecei a ser *hippie*, a gente viveu uma vida melhor, porque... o pessoal fala que *hippie* é sujo, é mentira. Entendeu? É que *hippie* se afasta dessa sociedade, podre, sociedade de consumo. Entende? Então eles separam, eles vivem... queimam maconha, usam droga, mas o meu lado não era esse, meu lado e do meu esposo não era esse, era da gente vender os artesanato, arrumar dinheiro e se levantar. Entendeu? Ter uma vida melhor!

Neste ponto, novamente, é possível perceber o corte no processo de montagem; porém essa percepção é mais nítida em função de duas características diferentes das cenas anteriores. Uma está no nível da forma: Fátima agora aparece em um enquadramento mais fechado. A outra característica refere-se à fisionomia da personagem, que aparece agora com uma expressão mais severa, buscando justificar questões relacionadas à ideologia *hippie*. A personagem não apresenta a mesma extroversão da cena anterior, revelando sua insatisfação a respeito da sociedade de consumo.

A partir deste ponto ocorre a segunda intervenção de fala do diretor:<sup>57</sup> “e o namorado, marido, filho, como é que fica?” O enquadramento novamente recua para o plano médio e observamos Fátima responder: “Não, eu sou viúva, não tenho namorado não. Nem...”. Coutinho questiona novamente: “Você casou com quem?” Fátima responde: “Eu casei com primeiro meu marido que era *hippie* né. O Luiz, que é pai do Caribe, do Siddharta”. Há mais um corte na cena e o diretor direciona uma pergunta à Fátima em função da peculiaridade do nome de um de seus filhos: “Por que Siddharta?” Fátima responde: “Porque eu lia. Hermann Hesse. O Buda... Siddhartha Gautama”. Coutinho novamente intervém, querendo saber mais sobre a leitura de Fátima: “Você lia Hermann Hesse?” Fátima responde: “Eu li a Terceira Visão, é o Lobsang Rampa.” Mesmo sem cortes na cena, Coutinho quebra a narrativa relacionada ao conhecimento livresco de Fátima e a questiona: “E desses filhos... todos estão

<sup>56</sup> O plano inicia em 02min52s e finaliza em 03min21s.

<sup>57</sup> A sequência inicia em 03min21s e finaliza em 04min17s.

vivos?” Fátima demonstra, por meio de sua fisionomia, relativa tristeza e responde: “Não, Siddharta, infelizmente partiu dessa para melhor.” Coutinho tenta buscar detalhes a respeito da situação: “Em que circunstâncias?” Fátima sugere a ideia de um possível assassinato em função de acerto de contas: “O Siddharta se misturou com uma situação que não devia ter se misturado, aí confiou... Um homem não confia no menino, como um menino confia no outro. Então foi assim!” É interessante pensar em como Coutinho introduz o assunto violência de modo sutil, ao perguntar sobre os filhos da personagem, que, conforme pesquisa prévia, ele já deveria saber que morreu em circunstâncias violentas. É uma forma bastante delicada de revelar a violência por detrás da vida de uma personagem tão positiva.

Há um novo corte, e Fátima volta a aparecer em um enquadramento mais fechado,<sup>58</sup> e sem a intervenção de voz do diretor. Fátima com a expressão tensa diz: “O tóxico é o que? É através do demônio, Satanás!” Coutinho então questiona, sem cortes de cena: “Você acha que ele persegue você? O Diabo?” Fátima de forma mais descontrainda, porém com bastante convicção, responde: “Ah, muito, muito, mas eu não dou confiança a ele não! Sou superior a ele! Ele é um burro (risadas). Se ele estiver me ouvindo, ele deve tá furioso, porque ele é um burro, porque se ele fosse um cara de cabeça ele jamais queria tomar o domínio do senhor, entendeu?”. Há mais uma intervenção através do corte na montagem e Fátima complementa seu raciocínio: “O Satanás, ele vai marcar as pessoas que não aceitaram Jesus, entendeu? Porque Deus vai fazer o arrebatamento, assim está escrito no Apocalipse. Então.” Neste momento, o diretor novamente intervém e questiona a personagem: “Fazer o arrebatamento como?” Fátima de forma contundente se aproxima do diretor e responde: “Arrebatamento, Jesus vai arrebatar o povo dele!” Coutinho associa o fato à virada do milênio: “Agora em 2000 ou não?” Fátima recua e responde: “Não, olha, tem sete ano que o mundo vai cair em trevas, não vai existir o sol...”. Coutinho pergunta, interessado: “Daqui sete anos?” A personagem confirma, com convicção: “Daqui sete anos, vai começar de 2001, de 2001 até 2007, né isso? Então vai começar uma grande destruição.”

Após mais um corte de cena, mantendo-se o enquadramento mais fechado, Fátima apresenta uma argumentação sobre o fim dos tempos:<sup>59</sup> “O Satanás, vai vir por meio de internet, entendeu?” Há outro corte de cena e a personagem completa: “É tipo um chips, eu baseei num chips. Entendeu? Então é assim, Satanás, aqueles que pertencem a Satanás já são marcados por ele! Então se eu tiver a luz divina, eu vou ser perseguida até a morte... entendeu?”

<sup>58</sup> A sequência inicia em 04min17s e finaliza em 05min11s.

<sup>59</sup> A sequência inicia em 05min11s e finaliza em 06min01s.

Considerando o modo performático, no qual se sublinham “[...] a complexidade de nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas.” (NICHOLS, 2012, p. 169), podemos entender que o depoimento de Fátima carrega questões de “experiência e memória, envolvimento emocional, questões de valor e crença, compromisso e princípio [...]” (NICHOLS, 2012, p. 169), na projeção que ela faz do fim do mundo, associando-o, de alguma maneira, à sua experiência de *ex-hippie*, crítica da sociedade de consumo industrial e tecnológica. Notamos que “os acontecimentos reais [relatados pela personagem] são amplificados pelos imaginários. A combinação livre do real e do imaginado é uma característica comum do documentário performático.” (NICHOLS, 2012, p. 170).

Na sequência do filme, Coutinho faz um questionamento, instigando a personagem a falar mais sobre o processo de marcação promovida pela tecnologia: “Sim, chips é uma maquininha, é um trocinho que põe no coração, como é que é?”. Fátima aparentemente não se mostra muito confiante, desvia o olhar algumas vezes para o lado, mas responde: “Eu acho que é na testa, Satanás vai marcar pela testa.” Há mais um corte na cena e Fátima completa: “Se ele olhar para mim já sabe que eu sou de Deus porque ele vai ver a luz divina em mim. Então eu não tenho direito à comida, nem à água, entendeu! Coitada da mulher que estiver grávida nesse ano, porque ela não vai ter nem condição de salvar o próprio filho”. A partir deste ponto, a personagem e Coutinho travam um jogo de perguntas e respostas, criando um contexto, no qual, diretor e personagem interagem de maneira fluida, sem estabelecer relação de poder, constituindo uma “conversa” e não uma entrevista, conforme o diretor prefere tratar seus encontros. Coutinho questiona: “2008?” Fátima: “2001 por aí, já vai começar!” Coutinho: “E você está tranquila assim, sabendo disso.” Fátima: “Porque eu sei que sou do Senhor! Deus é comigo!”. Neste sentido observamos a perspectiva da performance xamanística proposta por Bezerra, sendo acionada na fala da personagem, pois, de acordo com o autor, esse tipo de performance

[...] rompe com a lógica formal do mundo da vida; são muitas vezes relatos improváveis marcados por um diálogo com tempos, histórias e personagens distintos, uma viagem intemporal em um mundo mítico-mágico. [...] A *performance xamanística* está ainda relacionada a uma crença em espíritos e demônios, e em certos momentos torna-se divertida, seja pelo caráter improvável de algumas histórias narradas, seja pela forma de atuação um tanto caricata da personagem [...] (BEZERRA, 2014, p. 90, grifos do autor).

Após mais um corte de cena,<sup>60</sup> o garoto que está com Fátima aparece ocupando todo o quadro e a câmera gradativamente vai enquadrando o rosto da personagem. Neste momento,

<sup>60</sup> A sequência inicia em 06min01s e finaliza em 06min15s.

Coutinho agradece: “Fátima muito obrigado, foi maravilhoso”; a personagem responde com um sorriso e questiona o diretor: “Não vai cantar não?” Coutinho: “Vamos cantar na pedra”. Aliviada, Fátima diz: “Ah! na pedra... Tá bom!”. Finalizando a sequência, Coutinho aparece na cena em um quadro aberto, de pé, enquanto Fátima permanece sentada e o garoto, próximo da personagem. Coutinho olha para o relógio e diz: “Vamos! São 11:25, 31 de dezembro, você foi a primeira pessoa que a gente falou, viu?” Encerra-se, aqui, a primeira participação de Fátima no documentário.



Figura 23 - Coutinho agradece à Fátima no final de sua primeira participação

Durante o trecho citado, Coutinho utiliza 15 cortes de cenas, em um universo de 5 minutos de participação da personagem. Se levarmos em consideração o horário aproximado da chegada a equipe (relógio na tela marcando 10:35) e a fala do diretor indicando o fim da participação de Fátima (11:25), contabilizamos 50 minutos para os preparativos e a efetiva conversa. Essa condição indica que Coutinho estabelece no processo de montagem o fio narrativo que julga importante na participação da personagem, retirando da fala de Fátima o material necessário para construir uma mensagem que revela sua perspectiva. Esse aspecto nos ajuda a pensar em como se constrói a montagem das cenas e como estas estão ligadas uma a outra. A esse respeito, Dias esclarece que

O filme foi linear em sua montagem, começando com cenas gravadas pela manhã e terminando com as gravadas à noite. Além disso, procurou-se manter na montagem a sequência de gravação dos depoimentos, proporcionando ao espectador acompanhar os acontecimentos e a “contagem regressiva” do final da manhã até os primeiros momentos do novo ano. (DIAS, 2002, p. 32).

A autora ainda reforça que a lógica da montagem linear “[...] não quer dizer que o plano foi rodado primeiro é mostrado primeiro, mas sim que se respeita a cronologia dos fatos.” (DIAS, 2003, p. 67). Com as marcas na fala do diretor e equipe, além da inserção de caracteres, percebemos que o filme é montado de maneira linear, principalmente se

pensarmos na existência de captações simultâneas por mais quatro equipes, ou seja, algumas captações poderiam ser feitas concomitantemente no mesmo horário.

A personagem, logo em seu primeiro contato com a equipe de produção, aparenta simplicidade, tanto por sua postura quanto pela estrutura física do local onde reside. Coutinho entra em cena e consegue extrair da personagem informações que perpassam por temas triviais do dia-a-dia de um cidadão comum. Falam sobre vaidade, música, família e religiosidade, segundo a percepção de Fátima. É aqui que “poética do invisível” começa a se configurar. A personagem tem uma voz ativa, espaço para suas memórias, seus anseios e suas crenças, cravados em um dispositivo de vídeo que vai tornar sua fala perpétua e reverberada, e, principalmente, não construir um juízo de valor. Essa construção ativa da personagem caminha passo a passo com a organização formal do filme, no qual certos enquadramentos são privilegiados em momentos específicos, acompanhando o tom da narração da personagem. Nesta primeira participação, a câmera foca apenas a personagem, e a intervenção de Coutinho se dá apenas no nível da conversa, estimulando a continuidade da narrativa de Fátima. A única aparição do diretor, durante a conversa com Fátima, se dá no final da sequência, quando ele vocaliza uma espécie de marcação temporal no filme. No mais, sua presença se faz por meio de perguntas que funcionam como escadas, que ajudam no desenvolvimento do relato de Fátima, potencializando sua construção narrativa.

A ideia do crescimento da personagem através de uma espécie de “escada”, proporcionada pelas perguntas de Coutinho, além de gerar uma sensação de nivelamento entre personagem e diretor, relaciona-se intrinsecamente com a segunda aparição de Fátima,<sup>61</sup> na qual ela, Coutinho e a equipe aparecem subindo para um ponto do morro conhecido como “Pedra do Urubu”. A câmera está bem próxima da personagem, utilizando-se de um *close-up*. O horário da gravação da cena (11:35) é identificado pela inserção de caracteres na parte superior direita da tela. Vemos que a cena é, portanto, contínua à primeira aparição de Fátima, encerrada às 11:25 segundo a fala do diretor, apesar da existência de um corte entre a saída da equipe da casa da personagem e o início do caminho para a Pedra do Urubu. Na sequência, existe um diálogo com Coutinho, no qual Fátima indica que plantou um pé de abóbora no caminho que percorrem e que, inclusive, já colheu muitas. No segundo plano da sequência, Fátima continua a subida, mas já aparece enquadrada em um plano médio, e o diretor pergunta “Estamos perto?” Ela sinaliza que sim, e Coutinho pergunta qual o nome do local: “Aqui é Pedra do Urubu”, acrescentando “está no mapa!” Coutinho, então, supõe: “eu acho

---

<sup>61</sup> A sequência inicia em 09min17s e finaliza em 10min42s.

que aqui que filmou o Orfeu Negro, hein!”. O filme *Orfeu Negro* (1959), dirigido pelo francês Marcel Camus, foi

[...] baseado na peça *Orfeu da Conceição*, ganhou a Palma de Ouro no Festival de Cannes em 1959 e o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em Hollywood. A peça adaptada para o cinema por Vinicius de Moraes fora readaptada, a pedido do produtor Sacha Gordine, por Jacques Viot. Vinicius detestou o resultado, os brasileiros detestaram o filme. Contudo, ninguém pode negar que *Orfeu negro* foi um marco decisivo para a expansão da música brasileira no mundo e para a carreira internacional de Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes, responsáveis pela trilha sonora do filme. E também, foi o trampolim que permitiu a Vinicius mergulhar definitivamente na música. (DREYFUS, 1999, p. 84).

Observamos, portanto, que o espaço de atuação máxima da personagem Fátima se dá um local inscrito na história do cinema brasileiro, de um filme que, apesar de não ser brasileiro (seu diretor é francês), foi roteirizado a partir de uma peça musical de Vinicius Moraes e Tom Jobim. Nesse sentido, podemos entender, conforme afirma Dreyfus, que o local faz parte de um filme que funciona, aqui também, como uma espécie de ponte para o estrelato de Fátima, dado pelo ápice de sua performance no filme de Coutinho.

O plano a seguir mostra um enquadramento geral da equipe de filmagem que acompanha Fátima; todo o aparato fílmico como microfones, câmeras e rebatedores<sup>62</sup> aparecem, evidenciando o modo participativo utilizado por Coutinho. Não há nenhuma tentativa de encobrir a construção do filme, inclusive dos acasos da filmagem, como o barulho excessivo de um helicóptero que sobrevoa o local.



Figura 24 - Fátima guia a subida da equipe na Pedra do Urubu

O último plano da sequência tem a duração de um minuto e dez segundos. O diretor de fotografia inicia com um enquadramento geral. Utilizando a câmera no ombro, aproxima-se da personagem fazendo um giro em torno dela, evidenciando seu rosto e fazendo da paisagem ao fundo um cenário. No fim da tomada, o diretor de fotografia utiliza um enquadramento

<sup>62</sup> Equipamento utilizado para rebater a luz sob um objeto ou pessoa.

conhecido como *contra-plongée*.<sup>63</sup> É possível observar que existe uma espécie de abertura progressiva nos quadros, gerando uma perspectiva de reconhecimento do local. Na tomada final, após esta construção, a câmera se aproxima novamente sugerindo o crescimento da personagem na sequência. Este crescimento está diretamente ligado ao propósito de ouvir a voz de Fátima e projetá-la para fora do espaço fílmico, dando-lhe a visibilidade requerida pelo documentário de Coutinho, produzindo o sentido de palco para a atuação musical da moça, quando canta a canção “Me And Bobby Mcgee”. Nesse momento, a personagem é ouvida por meio do dispositivo fílmico do diretor.

Em muitos momentos, o rosto da personagem fica paralelo, mas em primeiro plano, ao morro do Pão de Açúcar, criando uma equiparação proposital entre as duas belezas do Rio de Janeiro: a natural (em segundo plano) e a humana (em primeiro plano), deixando evidente a proposta do cinema documental de Coutinho: a percepção e a beleza do outro. A utilização do *contra-plongée* coroa a sequência, exprimindo um sentido de grandeza à personagem (sensação que o enquadramento gera). É através desta descrição que percebemos como o dispositivo fílmico do diretor faz com que a personagem ganhe luz, notoriedade, importância, existência.

De acordo com Bezerra, a atuação de Fátima nesse momento do filme, estaria ligada à perspectiva da performance musical. O pesquisador destaca que o inglês da personagem é

[...] mais sonoro e intuitivo do que linguisticamente correto [...] [e que] a *performance* de Fátima não é marcada por muitos gestos nem por um modo de cantar arrebatador, apesar do potencial de sua voz, mas sim pela atmosfera poética e libertária que a situação exala. (BEZERRA, 2014, p. 93-94, grifos do autor).



Figura 25 - Plano final da primeira aparição de Fátima em *Babilônia 2000*

Em sua última aparição no filme,<sup>64</sup> Fátima surge descendo uma escadaria e pergunta à equipe:<sup>65</sup> “Vocês querem me matar?”, a diretora de filmagem responde: “Queremos!”. Fátima

<sup>63</sup> Enquadramento no qual a câmera mostra o objeto debaixo para cima.

<sup>64</sup> A sequência inicia em 63min59s e finaliza em 65min09s.

completa: “Estou cansada”. Neste momento aparece o horário (19:00), identificado pela inserção de caracteres na parte superior direita da tela. A voz feminina da equipe questiona: “Você está indo para onde?”. Fátima responde que está “indo para casa.”. Uma nova pergunta vinda da equipe: “Você estava na rua?”:

Estava, eu fui lá na... Eu queria comprar um sapato, chego na loja minha filha, cheio de japonês, amigo da loja né! Ah, aquilo me deu uma irritação. Gente pra caramba, quero comprar um tênis bonitinho que eu vi lá, 49, eu falei, vou ficar é durinha! Eu vou é comprar coisa na farmácia, comprei desodorante! É uma delícia olha! Esse você não transpira, sabe, fica o dia inteiro. Acabei ganhando um panetone. Comprei um diet shake, porque eu não janto, né. Comprei modess!

Já percebemos o estado de euforia da personagem, que conta vários acontecimentos do dia em um curto espaço de tempo. A cena aparenta ter sido captada de forma improvisada, sem marcação prévia, mas é mantida no filme por Coutinho como forma de dar ainda mais humanidade à personagem, trazendo para o plano da narrativa sua rotina. Além disso, o registro sugere a naturalidade dos contatos feitos com os moradores das comunidades e a intimidade que a equipe vai criando com o espaço dos morros, indicando a igualdade entre equipe e personagens.

No último plano existe um diálogo entre Fátima e uma mulher da equipe. Fátima pergunta de forma empolgada e sorridente: “E o que que o coroa falou, o coroa falou alguma coisa, gostou?”. A mulher, que não vemos, responde: “Ele adorou.” Fátima diz que não dominava a música escolhida por Coutinho e que a sua performance seria melhor com “Mercedes Benz”, outra composição cantada por Janis Joplin. A personagem começa a cantar parte da música e finaliza com uma expressão de insatisfação: “Mas ele quer ouvir aquela toda, eu estou começando agora”.



Figura 26 - Sequência em que Fátima retorna para casa e canta novamente para a equipe

<sup>65</sup> O plano inicia em 63min59s e finaliza em 64min42s.

Desde sua primeira participação, Fátima projeta o desejo de cantar no filme, desejo que é realizado na cena gravada na Pedra do Urubu e nesta, na qual a personagem canta “Mercedes Benz”, mantida por Coutinho na versão final do documentário como uma forma de atender à voz da personagem (revelando-a como diretora de sua própria atuação), depois de um processo relativamente longo de montagem.<sup>66</sup> Esse ponto evidencia, mais uma vez, o dispositivo fílmico em ação, apontando a condução que o diretor faz da segunda aparição de Fátima, visto que é ele o responsável pela escolha da canção e não a personagem. Nesse sentido, parte da performance musical de Fátima é derivada de uma intervenção maior do diretor, visto que ele projeta uma espécie de interpretação da vida da personagem, uma vez que

A letra de “Me and Bobby McGuee” pode ser considerada uma espécie de trilha sonora da vida de Fátima, *ex-hippie* que também perdeu um grande amor, embora em outras circunstâncias. É surpreendente e revelador que, ao cantar a música de um ícone da contracultura dos anos 1970, ela substitua na estrofe final o nome de Bobby McGuee por Babilônia, construindo uma ponte entre a sua história e a história da canção. (BEZERRA, 2014, p. 94).

Em “Poema desentranhado”, texto que analisa “Poema tirado de uma notícia de jornal”, de Manuel Bandeira, o crítico Davi Arrigucci examina o modo como o poeta constrói sua poética por meio do despojamento e da concentração de elementos a fim de revelar o sublime oculto. Segundo o crítico, no poema citado, Bandeira promove a “[...] total concentração do poema, fruto de uma poda completa, gera[ndo] uma extraordinária intensidade do sentido, que só se expande, com essa máxima contenção.” (ARRIGUCCI JR., 1990, p. 90). Para isso, Bandeira se utiliza “[...] de uma linguagem concisa que parece imitar o noticiário do jornal quando, de fato, serve para reduzir a personagem [João Gostoso, morador do Morro da Babilônia] a seus contornos mínimos, necessários justamente para ampliá-los.”, observa Pereira (2016, p. 4). Esse despojamento, fundador de uma poética, que desentranha do humilde a poesia, pode ser associado ao tipo de documentário feito por Coutinho, conforme já apontamos, quando consideramos a concentração dos recursos utilizados tanto em termos de equipamentos (leves e portáteis) quanto de construção fílmica. A análise da participação de Fátima em *Babilônia 2000* demonstra isso: como o diretor revela a densidade humana da personagem por meio de recursos de captação de imagens reduzidos, alternando praticamente quatro tipos de enquadramentos (*close-up*, médio, geral e *contra-plongée*), com a câmera fixa em um tripé, na primeira parte de sua participação (e abertura do

---

<sup>66</sup> “A montagem de *Babilônia 2000* durou menos de três meses. Com os textos das falas transcritos e o material visto, Coutinho entrou no processo de edição em março de 2000” (LINS, 2007, p. 138).

documentário). Isso evidencia, já de saída, o modo de construção do filme, reduzido ao mínimo (tecnicamente) para potencializar o mais importante, as pessoas que compõem o documentário e o relato de suas experiências como indivíduos no mundo. As poucas intervenções de Coutinho são, assim, uma maneira de preservar a interação, revelando a importância do outro não só para a composição fílmica, mas para a existência do próprio cineasta, preocupado em fazer um “cinema de conversação” (COUTINHO, 2013, p. 15), que insiste no diálogo entre personagem e “dispositivo cinematográfico”.

A propósito ainda da análise que Arrigucci faz do poema de Bandeira citado, é importante observamos que o crítico reflete sobre a palavra Babilônia, fornecendo-nos elementos que ajudam no entendimento da escolha de Coutinho para o título de seu documentário (*Babilônia 2000*) – levando em consideração que o filme se passa em duas comunidades (Chapéu Mangueira e Morro da Babilônia). Arrigucci inicia sua análise demonstrando a relação de contraste entre morro e asfalto. Para o crítico, “No poema de Bandeira, Babilônia se opõe ao espaço de baixo, o da *Lagoa Rodrigo de Freitas*, e essa oposição suscita uma série de significados secundários que se associam aos termos, enriquecendo pela ambiguidade o sentido.” (ARRIGUCCI, 1990, p. 113-114, grifos do autor). Essa dicotomia espacial também pode ser observada na obra de Coutinho por meio das cenas gravadas da parte de cima da comunidade com a vista para o asfalto, conforme apresentamos anteriormente.

Em relação ao peso simbólico da palavra, levando-se em consideração questões históricas e míticas, cidade da Babilônia apresenta elementos muito próximos do Rio de Janeiro atual, conforme observa o crítico em sua análise, pois é “[coberta] de luxo e riqueza – a cidade ‘tão magnífica’, na descrição de Heródoto; a cidade dos jardins suspensos de Nabucodonosor; a cidade mítica, cujo o nome, na origem, era uma *Bâb-ilâni*, uma ‘Porta dos deuses’, conforme ensina Mircea Eliade.” (ARRIGUCCI, 1990, p. 114). Nesse sentido, ao utilizar apenas a palavra Babilônia, acrescida o termo “2000”, Coutinho evoca uma das comunidades presentes no documentário, mas não se prende só ao local geográfico do morro, gerando uma relação sinônima (de sentido e geográfica) com a cidade do Rio de Janeiro. O emprego do termo “2000” no título fortalece a ideia de uma Babilônia (cidade) contemporânea, que estaria ligada ao Rio de Janeiro nos dias de hoje.

A “duplicidade do simbolismo” que permeia a palavra Babilônia, nos leva a crer em uma forte relação com o que observamos tanto no poema “pois se casa ao princípio estrutural básico de oscilação entre o alto e baixo, foco dos significados contraditórios, ironicamente harmonizados” (ARRIGUCCI, 1990, p. 114-115), quanto no filme, se pensarmos que

Coutinho revela beleza em um local que, em alguns contextos, pode ser tratado com “espaço da favela e da miséria anônima, mas também da indeterminação, da confusão e do caos, significados contidos no termo, em seu emprego como substantivo comum, em que pesa ainda o eco degradado da Babel primordial.” (ARRIGUCCI, 1990, p. 114). Em suma, todas as formulações apresentadas a respeito da proposta analítica de Arrigucci em relação ao poema de Bandeira podem não ter sido pontos de referência para a escolha do título do documentário, mas nos parece que a forma com que o crítico literário trata essa relação associa-se à escolha de Coutinho, pois no documentário o mesmo raciocínio pode ser aplicado.

### 3.2. A atuação de Cida

Assim como ocorre com a personagem Fátima, Cida tem várias participações no filme, totalizando quatro entradas e seis minutos. A primeira é bastante breve,<sup>67</sup> e acontece quando a equipe de Coutinho chega à casa da moça, onde reside também sua mãe, Dona Djanira. Já dentro da residência, é registrado o momento em que a equipe se organiza para a gravação, e Coutinho senta em um sofá de frente para Cida, que já está sentada. A personagem diz por que está em casa naquele momento: “Graças a Deus, eu dispensei meus alunos cedo porque a professora não veio, porque nós mudamos de orientadora entendeu? Então eu mudei meus alunos, mandei eles embora e estou aqui descansando um pouco, eu estou vendo, vou ver o RJTV agora!”. Percebemos, inicialmente, que a personagem já se apresenta na cena, acomodada de maneira totalmente confortável em um sofá, demonstrando certo nível de intimidade com os integrantes da equipe. Dias aponta que “em *Babilônia 2000*, assim como nos outros filmes de Coutinho, também é possível identificar a existência de uma pesquisa feita previamente.” (DIAS, 2003, p. 26-27). Nesse sentido, podemos atribuir a relação próxima entre Cida e a equipe de produção do filme devido à condição da pesquisa antecipada, feita com os moradores dos dois morros.<sup>68</sup> Já a respeito da fala da personagem, notamos sua posição enquanto profissional da área da educação e que, de certa maneira, se

<sup>67</sup> O plano inicia em 14min09s e finaliza em 14min21s.

<sup>68</sup> A respeito da pesquisa prévia, Consuelo Lins relata que “a pesquisa de *Babilônia 2000* foi breve e começou em meados de dezembro. Éramos quatro pesquisadores - Cristiana Grumbach, Daniel Coutinho, Geraldo Pereira e eu -, e, durante dez dias, conversamos com quem foi possível. Como eu havia frequentado o morro de 1997 a 1999, tinha boa familiaridade com a população local e certo conhecimento do cotidiano das duas comunidades. [...] A pesquisa permitiu essencialmente a quem não conhecia o morro ganhar mais intimidade como a geografia das duas comunidades, conhecer alguns moradores que vieram a nos ajudar imensamente, e divulgar, para o maior número de pessoas possível, a filmagem do dia 31 de dezembro.” (LINS, 2007, p. 123).

preocupa com as notícias de sua região, sugerindo sua posição na comunidade (no decorrer do filme veremos que ela é uma espécie de líder comunitária).

A perspectiva do modo participativo está muito explícita na cena, na qual tanto o diretor quanto sua equipe aparecem como personagens efetivas do encontro. Bem no início do plano, é possível notar que um dos membros da equipe segura um *softbox*<sup>69</sup> de iluminação enquanto Dona Djanira observa a movimentação da equipe técnica. A senhora aparece com uma vassoura nas mãos, sugerindo a ideia de que estava limpando o local para a recepção da equipe. O diretor de fotografia realiza uma panorâmica da esquerda para direita e capta o momento em que Cida conversa com a equipe. O movimento de câmera é executado sem que a imagem pareça absolutamente estabilizada, criando, assim, a sensação de que o recurso foi realizado no momento em que a equipe ainda se preparava para as conversas oficiais. Ao escolher, no processo de montagem, essa imagem com um tom relativamente informal, Coutinho nos apresenta seu documentário como uma espécie de revelação do natural da vida cotidiana, da rotina das moradoras, sem manipulações ou roteiros preestabelecidos, desde a abertura do portão e o abrandamento dos cães da casa até a acomodação de Cida no sofá.



Figura 27 - Panorâmica se inicia na personagem Dona Djanira e finaliza em Cida

O artifício de manipulação do cenário parece não se relacionar com a proposta de Coutinho, que opta por valorizar a casa das moradoras como locação<sup>70</sup> principal, por representar efetivamente suas personagens, trazendo à tona a realidade e rotina da vivência em que estão inseridas. Mager salienta que

[...] o trabalho de Coutinho caracteriza-se por uma economia visual que busca um afastamento do excesso de imagem que há no documentário, mas principalmente uma distância da imagem como ilustração e afirmação de

<sup>69</sup> *Softbox* trata-se de uma pequena estrutura afixada na base da lâmpada, confeccionada na maioria das vezes, com lona preta nas laterais e tecido translúcido na parte da frente, para criar uma iluminação mais difusa, evitando uma iluminação muito artificial.

<sup>70</sup> Entende-se locação como localidade de filmagem.

uma verdade. Para o cineasta, os testemunhos filmados não precisam de outras imagens para se sustentar. (MAGER, 2014, p. 112).

No filme *Babilônia 2000*, essa relação entre estrutura formal e o conteúdo do documentário não se desvincula, funcionando como um organismo. O uso de um aparato extremamente simples evidencia a beleza do mundo histórico, assim como realmente é. É importante ressaltar que o cenário é apenas um dos elementos da forma, pensando no cinema como uma arte mais complexa. O tipo de equipamento utilizado, os movimentos de câmera, a iluminação e os procedimentos de montagem, por exemplo, são elementos que também devem ser levados em consideração no processo de análise fílmica.

Ressaltamos que mesmo havendo uma evidente interação entre as personagens e a equipe, o que nos remete à perspectiva do modo participativo proposto por Nichols, visualizamos dois pontos do modo observativo sendo acionados. O primeiro é a ideia de que “a presença da câmera ‘na cena’ atesta sua presença no mundo histórico. Isso confirma a sensação de comprometimento ou engajamento com o imediato, o íntimo, o pessoal, no momento em que ele ocorre.” (NICHOLS, 2012, p. 150). O segundo remete à premissa básica do modo observativo, no qual, conforme visto anteriormente, o elemento de “autenticidade” da cena parece não se alterar com a presença da câmera. Considerando isso, observamos que pode ocorrer no espectador uma sensação de ruptura com a encenação, já que a experiência vivida no momento é o ponto central do modo observativo, mas a ideia da autenticidade e de declínio da *mise-em-scène*, quando o modo observativo é acionado, sugere uma espécie de cinema que mostra fielmente a realidade dos fatos, uma perspectiva que está, em alguns momentos, associada de maneira equivocada à premissa do cinema documental, conforme enfatiza Dias:

As falas que se referem a questões “técnicas” (“eu estou falando muito alto?”, por exemplo), ou de “negociações” (a chegada à casa do personagem – quando, momentos depois, pergunta se não precisa tirar os óculos etc.), rompem a crença da ilusão da representação da realidade, revelando ser uma personagem falando para uma câmera, e o que está implicado nesse fato, ou seja, que não é uma conversa comum, é com um estranho munido de um equipamento capaz de registrar sua imagem e sua voz e, a partir daí, fazer o que bem entender com elas. (DIAS, 2002, p. 32).

A segunda participação de Cida no filme já ocorre em outro lugar. A personagem está na janela de sua casa, emoldurando o enquadramento da câmera. No primeiro plano,<sup>71</sup> na parte superior esquerda da tela, seu nome aparece juntamente com o horário da gravação (14:00). A personagem inicia seu relato falando do seu gosto pelo teatro: “Eu curto muito

<sup>71</sup> O plano inicia em 21min42s e finaliza em 22min01s.

teatro, aprendi muita coisa boa, fiz um trabalho bonito durante cinco anos com o pessoal do Teatro do Oprimido, eu curto muito teatro, quero ver se eu me aperfeiçoo um pouco”. Mais uma vez, Cida traz à tona sua relação com a cultura e o conhecimento. Junto à captação da fala da personagem, é possível ouvir vários latidos; entretanto, não há intervenção do diretor ou da equipe para uma possível captação mais silenciosa. Isso sugere, portanto, que o filme registra imagens e sons captados no momento da gravação, sem tratamento acústico ou de imagem na edição. Neste sentido, retomamos a uma das características elencadas pelo diretor na sua forma documental: a valorização do frescor do encontro. O que interessa nesse momento é a negociação de desejos entre personagens e equipe, que conflui naturalmente e descarta a opção por cortes, em função de possíveis problemas com som e imagem. Ainda dentro do contexto da falta de intervenção do diretor e da equipe em situações como essas (assim como na aparição repentina do garoto na participação de Fátima), a pesquisadora Verônica Dias acrescenta que

Durante o filme, percebemos algumas “falhas”. Por exemplo, a imagem perde o foco, a tela fica negra pelo fechamento acidental do diafragma, que, não fosse filme de Coutinho, seriam cortadas na montagem final e substituídas por outras tecnicamente perfeitas. No entanto, no *Babilônia* não é possível substituir a tomada, pois não há possibilidade de se repetir a cena sem que haja uma encenação e a perda da espontaneidade. (DIAS, 2002, p. 31).



Figura 28 - Cida inicia sua fala e para com barulho dos fogos de artifício

A respeito da participação da personagem no Teatro do Oprimido, podemos visualizar algumas questões que auxiliam nossa análise. No artigo “O Teatro do Oprimido na formação da Cidadania”, Felipe Campo Dall’Orto apresenta a definição do projeto de Augusto Boal

[O] Centro do Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro, [surgiu] no Rio de Janeiro no ano de 1986. Uma associação sócio-cultural (sic), com direção de Augusto Boal, que implementa projetos artísticos que estimulam a participação ativa das camadas menos privilegiadas da sociedade, visando à democratização dos meios de produção cultural, ao fortalecimento da cidadania e à transformação da realidade, através do Teatro do Oprimido.

Um teatro que busca ser um exemplo de intervenção social, visando à inclusão social e o desenvolvimento humano. (DALL'ORTO, 2008, p. 1).

Podemos entender, portanto, que o cerne desse movimento é a inserção de indivíduos “oprimidos” em sua própria condição social, política e existencial, em contextos culturais, ligando o projeto à perspectiva estético-política de Coutinho: revelar a opressão do indivíduo excluído socialmente. De maneira geral, podemos pensar que Coutinho dialoga com a perspectiva de Boal ao trabalhar e evidenciar indivíduos oprimidos por meio da humanização destes, apresentando-nos seu modo de vida e seus pensamentos sobre o estar no mundo. Neste caso, notamos o diálogo da arte com o social. A arte “empenhada” chega a essa personagem pelo menos duas vezes: pelo cinema e pelo teatro. O diretor, assim como Augusto Boal, criador do Teatro do Oprimido (dramaturgo que se notabilizou mundialmente ao relacionar a representação estética teatral com o social), utiliza de recursos artísticos para tratar de temas que bifurcam na esfera social. É por meio dos discursos e contextos de vidas de personagens como Cida que tanto o cineasta como o dramaturgo conseguem desenhar seus projetos estéticos-políticos, interligando arte e engajamento social. Em *Babilônia 2000*, essa associação se dá em função da fala da própria personagem, revelando sua consciência política.

A cena continua e ouvimos barulhos de fogos de artifício, novamente sem que haja qualquer esboço de intervenção ou pedido de interrupção para uma nova tomada. Cida olha para lado, sorri e diz: “É o ano 2000 que vem vindo aí né?”. Com bastante perspicácia, Coutinho interage imediatamente, como se o acontecimento fosse algo que estivesse em um roteiro preestabelecido: “Tem que ter foguete né?”. Cida responde: “Tem que ter, tem que ter muitos fogos, muitos fogos.”. A câmera permanece basicamente estática no decorrer de todo o quadro, havendo apenas um leve movimento de aproximação do rosto da personagem, após o momento que os fogos são ouvidos. Este recurso, denominado *zoom in*, resulta em cenas com certo apelo dramático. Nesse caso, porém, trata-se apenas de uma escolha do diretor de fotografia para ampliar a gama de enquadramentos, fugindo da ideia de uma câmera estática, que perde o elemento orgânico da operação manual, elemento este muito presente durante o filme.

Há um corte na cena e no plano seguinte<sup>72</sup> Cida começa a falar de seu irmão, ressaltando seu orgulho pelo talento do rapaz: “Me orgulho muito de falar sobre essa pessoa, pessoa maravilhosa, meu irmão Benedito, famoso Bené, um grande compositor, inclusive eu tenho até uma fita ainda, me resta dele uma lembrança de uma fita com várias composições

<sup>72</sup> O plano inicia em 22min01s e finaliza em 22min50s.

dele.” No relato de Cida, a relação dela e do irmão com elementos culturais e com a representação teatral são evidenciados:

E meu irmão é... nessa coisa toda como já existe há anos isso, de pessoas subirem a comunidade para poder extrair daqui pessoas, para fazerem personagens cinematográficas... O que acontece meu irmão foi escolhido, né, no meio de vários menininhos na época, vários menininhos, várias meninhas, ele foi escolhido pra fazer um filme chamado *Uma fábula em Copacabana*.<sup>73</sup>

Além de evidenciar a desenvoltura artística do irmão, a personagem o descreve como um homem de uma beleza notável: “na verdade eu vou te dizer, meu irmão, modéstia a parte era um Sidney Poitier do Brasil, do Rio de Janeiro, muito bonito, negro muito bonito”. Coutinho, em uma de suas poucas intervenções na conversa, diz: “Era garoto na época, tinha uns 10 anos?”. Cida responde: “era garoto!”. Enquanto narra a história do irmão, o enquadramento que permanece estático desde o início do quadro (com leves alterações panorâmicas), sofre uma pequena modificação com o *zoom*, focando um pouco mais o rosto da personagem. Ao citar o ator norte-americano Sidney Poitier, notamos a influência da indústria cinematográfica hollywoodiana na fala da personagem e como essa associação é utilizada pela personagem como forma de enaltecer ainda mais a figura do irmão. Esse discurso de valorização de si por meio do outro (sendo este outro, aqui, o próprio cinema) não está introjetado apenas no depoimento de Cida. Jorge Antônio da Silva, personagem com breve participação no filme, diz: “três ou quatro vezes no mês, temos gravação de equipes estrangeiras, [...] eu acho que fazendo filme seria uma maneira até melhor de mostrar essa comunidade que eu acho que é a melhor do Rio de Janeiro, tenho certeza disso.”. Outra personagem, também chamada Jorge, diz ter participado do filme *Orfeu do Carnaval* (direção de Marcel Camus)<sup>74</sup>, interpretando Benedito, e que sua atuação lhe proporcionou certo glamour na comunidade. Seu filho Josimar, conta com satisfação que já participou do filme *Cidade de Deus* (direção de Fernando Meirelles e Kátia Lund) e que considera o pai um artista. A fala das personagens sugere a entrada de equipes de cinema na comunidade, para a

---

<sup>73</sup> De acordo com o site Cineplayers, oficialmente o título do filme é *Fábula... Meu Lar é Copacabana* (tradução do título original em sueco *Mitt hem är Copacabana*). O filme dirigido pelo sueco Arne Sucksdorff, foi lançado em 1965 e conta “história de três irmãos, órfãos de pai, que perdem também a mãe e são despejados do barraco onde vivem na favela. Eles conhecem um quarto menino, foragido de um reformatório e juntos invadem um barraco abandonado e passam a viver ali até serem expulsos pelos bandidos. Sem ter para onde ir, encontram nas areias da praia de Copacabana um lugar seguro para viver. Entre risos e brincadeiras, eles lutam para conseguir o pão de cada dia. Até que Ricco fica gravemente doente” (CINEPLAYERS, 2017).

<sup>74</sup> No início da entrevista de Jorge, a diretora de filmagem diz: “Jorge, você trabalhou há 40 anos no filme francês *Orfeu do Carnaval*”. De acordo com o site da Cinemateca Nacional, o filme *Orfeu do Carnaval* é *Orfeu Negro*, já citado no trabalho. (CINEMATECA NACIONAL, 2017).

elaboração de uma espécie de “estetização” da pobreza, que na perspectiva dos moradores é vista de maneira positiva, discussão que será retomada nas considerações finais.

No final deste quadro, a câmera recua discretamente para um enquadramento mais aberto. Percebemos então um corte na cena. Após o corte, o enquadramento já está bem mais aberto, e Cida continua seu relato. O diretor de fotografia permanece utilizando o recurso de *zoom out* (abertura do enquadramento), porém a fala que estava presente durante esse movimento não foi utilizada no processo de montagem. Coutinho, aqui, estabelece um fio narrativo para a personagem, que só é possível por meio do processo de edição. É o momento em que a “voz” do diretor passa a ser a condutora da voz da personagem, reforçando a ideia de que a montagem é um dos artifícios mais importantes de um filme.

Após um novo corte de cena, Cida prossegue relatando suas memórias do irmão.<sup>75</sup> Agora, a personagem com uma fala mais pausada, mais pensativa se refere à entrada de seu irmão na Polícia Militar: “Meu irmão, ele... Virou Polícia Militar, não era, ele virou Polícia Militar. Ele se casou, e... Se incorporou pra PM.” Já é possível notar um certo tom de insatisfação com a escolha do irmão, pois o semblante da personagem já não é o mesmo do entusiasmado depoimento anterior. Ao utilizar a expressão “não era, virou” a personagem indica uma relação conflituosa entre os moradores da comunidade e a polícia, o que é bastante evidente no relato de outra moradora, Carolina, ao mostrar as marcas de balas em sua casa, decorrente de um confronto entre polícia e o “pessoal do movimento”.<sup>76</sup>

Há um corte na cena,<sup>77</sup> e Cida prossegue com a história: “Tem 22 anos que eu perdi o meu irmão, foi dali que ele começou a observar, que ele pensava, ele relatou para minha mãe e para o meu pai, que a Polícia Militar ele pensava que era algo para poder, é, proteger e cuidar da sociedade”. Ao escolher essa cena na montagem final do filme, Coutinho estabelece uma ligação com o filme *Santa Marta: Duas Semanas no Morro*, no qual a relação de violência e tensão existente entre a polícia e a comunidade, decorrente do tráfico de drogas, é um dos pontos de partida. O tema da violência policial emerge novamente, revelado pelo dispositivo fílmico do diretor, através do relato dos moradores de comunidades; neste caso, um morador que se tornou policial militar, mas que acabou punido por um sistema. O diretor, por meio de sua montagem, apresenta uma crítica à repressão policial, baseada na fala dos moradores.

<sup>75</sup> O plano inicia em 22min50s e finaliza em 23min06s.

<sup>76</sup> A sequência inicia em 30min01s e finaliza em 30min43s.

<sup>77</sup> O plano inicia em 23min07s e finaliza em 23min21s.

Ocorre mais um corte na cena<sup>78</sup> e Cida, em tom de contestação, diz: “Quando ele descobriu as coisas que estavam acontecendo de errado, aí foi onde pegaram e falaram, vamos tirar porque é queima de arquivo. Ele pode abrir a boca e falar”. Essa sequência é marcada por quadros que são realizados com um enquadramento sem movimentos acentuados. O relato de violência já começa a surgir na narrativa da personagem, revelando um contexto de sofrimento, dor e revolta, principalmente por se tratar de um crime que supostamente envolvia a polícia, conforme fica sugerido na fala da personagem por meio da reprodução do pensamento do irmão. Durante o relato da morte do irmão, o semblante da personagem, normalmente sorridente, começa a ficar mais sério e concentrado.<sup>79</sup> O enquadramento começa aberto e Cida diz:

Um rapaz matou, com um tiro só, foi num domingo. Minha mãe estava em casa, de madrugada ela sentiu tudinho, mãe, o coração de mãe é uma coisa fora de série, né? É... minha mãe estava em casa e "derrepentemente" ela se levantou e procurando, eu estava no quarto dormindo, me lembro legal, meu pai também, meu pai perguntou o que estava acontecendo com ela.

A personagem abre parênteses em sua fala e tece um elogio a seu pai: “meu falecido pai, gente finíssima da alta responsabilidade Sr. Antônio, está no andar de cima”. Assim como fez com o irmão, Cida frisa, novamente, com muito carinho, as características que considera positivas em seu ente querido. Neste momento, o diretor de fotografia opta por uma aproximação do rosto da personagem. Já visivelmente emocionada, ela prossegue com o depoimento sobre a morte do irmão:

Meu pai perguntou a minha mãe o que estava acontecendo que ela estava andando de madrugada dentro de casa, e minha mãe passou para ele que tinha sentido alguma coisa dentro do coração dela, era mais ou menos um negócio de umas três horas da manhã, se não me engano, é mais ou menos isso. Ela abriu a porta parecia que alguém tinha vindo aqui em casa... e tinha falado com ela (uma pausa) parecia que tinha sido ele que tinha vindo falar pra ela que já não estava mais existindo e ela foi e abriu a porta e perguntou: quem tá aí? Quem é que está aí? E não tinha ninguém, ele já não existia mais. Meu irmão era uma pessoa tão bonita, um cara tão iluminado, gente. Mas não tem nada, isso faz parte do show! Não é mole não viu...

<sup>78</sup> O plano inicia em 23min21s e finaliza em 23min33s.

<sup>79</sup> O plano inicia em 23min33s e finaliza em 24min54s.



Figura 29 - Cida se emociona ao falar do irmão

No momento em que o depoimento ganha uma carga de dramaticidade maior, com grande sensibilidade, o diretor de fotografia, aproxima a imagem em direção ao rosto da personagem, estabelecendo, aqui, com o movimento de *zoom in*, uma aproximação maior entre telespectador e Cida, por meio de sua comoção. Aqui, ao contrário do que ocorria na sequência em que se ouve os fogos de artifício, o objetivo é mesmo de emocionar o telespectador, de envolvê-lo no drama de Cida e de sua família, sem que isso signifique fazer dominar, na cena, o tema da violência, com perguntas diretas ou provocativas.

Eduardo Coutinho aparece de relance na cena e Cida enxuga as lágrimas. Essa imagem, que poderia ter sido retirada no processo de montagem, remete a uma espécie de aproximação entre diretor e personagem, sugerindo representar o desejo do diretor de fotografia em relação ao telespectador, ou seja, que este se aproxime de Cida e de sua emoção.



Figura 30 - Cida pede para fechar sua participação de outra maneira

A personagem pede para não encerrar sua fala daquela maneira:<sup>80</sup> “Só que eu não queria fechar assim, queria fechar, tá bom?”. Coutinho, assim como havia feito com a “sugestão/pedido” de Fátima (na introjeção da canção “Mercedes Benz” no filme), atende ao desejo de Cida, que revela para o filme sua família e a forma como foi educada pelos pais. Só

<sup>80</sup> O plano inicia em 24min54s e finaliza em 25min16s.

temos acesso ao pedido de Cida por que o diretor o preserva em sua montagem. A montagem estabelece, novamente, um papel muito importante na construção da narrativa da personagem. Para Tupinambá, essa cena “seria um belo final de entrevista jornalística a personagem chorando por motivos da violência do morro, mas ela deixa claro que não quer terminar dessa forma, afinal, a vida na favela vai muito além da tristeza.” (TUPINAMBÁ, 2006, p.64).

Cida retoma seu relato de forma descontraída, elenca as características positivas do irmão, depois dá vazão à emoção, não conseguindo conter as lágrimas. Em um outro tipo de documentário e documentarista, essa construção narrativa poderia ser encerrada nas lágrimas da personagem, uma vez que se alcança o maior nível dramático do relato. No caso do cinema documental de Coutinho, no qual o interesse é o outro e sua experiência de vida, respeitando a forma escolhida pela personagem para relatá-la, o que se destaca é o sujeito e sua voz narrativa. Nesse caso, Cida também acena para sua própria direção, revelando uma participação ativa e efetiva na narrativa de *Babilônia 2000*.

Esse fato evidencia o respeito de Coutinho com a vivência de suas personagens, que se projetam na tela de um modo próprio, sem apelos de encenação requisitados pela equipe de filmagem. Se elas atuam, atuam com certa naturalidade, na medida em que promovem performances contextualizadas no processo narrativo.

Recomposta, Cida volta a falar de maneira carinhosa sobre a família, novamente elencando características louváveis de todos. O diretor de fotografia começa enquadrando o momento em que a moça se recompõe, de forma mais aberta, e vai se aproximando, por meio do *zoom*, do rosto da personagem:

É meu irmão é uma pessoa maravilhosa, minha mãe, eu tenho uma origem familiar muito bonita, sabia? Eu vim de uma criação muito bonita, muito elegante. Eu fui criança, [há um corte de cena]<sup>81</sup> eu brinquei, eu baguncei, eu joguei bola de gude, eu soltei pipa, eu brinquei de roda, brinquei de comidinha, eu estudei.

Neste primeiro momento, a participação da personagem centra-se em uma “performance melodramática”. De acordo com Bezerra, essas performances

[...] apresentam uma história de abandono, **violência**, traição ou **trauma** que deixa marcas profundas. Essa dor persistente muitas vezes **leva às lágrimas envolve um grau considerável de tensão** [...] provocada pelo modo de narrar, pela coisa narrada ou pela combinação de conteúdo e narração. (BEZERRA, 2014, p. 126, grifos nossos).

O depoimento de Cida sobre a morte do irmão e a alusão que Fátima faz ao assassinato do filho – também relatado por Jéssica, filha de Fátima logo após a primeira aparição da

<sup>81</sup> O plano inicia em 25min16s e finaliza em 25min24s.

personagem –<sup>82</sup> revelam que os problemas das comunidades não são tratados de maneira direta pelo diretor, mas não deixam de comparecer nas narrativas de suas personagens, conforme ressalta Lins: “Em quase todos os depoimentos, há relatos de morte violenta na família, seja em função do tráfico, de conflitos com a polícia ou de balas perdidas.” (LINS, 2007, p. 133). As conversas mais marcantes do filme, nesse sentido, são as com Cida e seu Jorge, morador que revela como a morte do filho desestruturou sua família.

Considerando o exposto, há um novo direcionamento na segunda participação de Cida no filme. Num primeiro momento, seu depoimento centra-se na figura elogiosa do irmão para depois falar de sua morte. Agora, depois de reestabelecida emocionalmente, ela volta a falar da família e de sua infância, mas sobretudo para tecer considerações a respeito das crianças de hoje.<sup>83</sup>

Hoje quando eu vejo crianças, não falando de crianças de rua, mas crianças que eu vejo que não tem assim um horário para comer, entende, a mãe não se preocupa se ela comeu uma papinha de cenoura... eu fui criada neste estilo compreende? Vestidinha, limpinha, cheirosinha.

Percebemos, na forma da personagem compor sua história, que há mesmo uma intenção elogiosa da família nessa articulação entre passado (o modo como foi criada) e presente (o modo como as crianças são criadas hoje). Considerando sua função educativa (ela trabalha em uma escola), entendemos que a fala repercute seu papel social de educadora, apresentando, por isso, um tom pedagógico moral.

E eu tenho prazer em dizer isso, que eu tenho família, meu pai já partiu, meu irmão também, mas eu tenho a minha linda mãe, minha mãe lindona, minha mãe maravilhosa, Dona Djanira e eu tive o prazer de poder sentar na mesa, de brincar, ter horário para tomar banho, ter horário para jantar, minha mãe as vezes me "bagunçava o coreto", sabe? Porque a gente fica de tarde brincando, aí quando chegava num certo horário ela falava, vem, vem tomar banho para poder ir embora, depois você volta... Voltava nada. Seis horas todo mundo dormindo hoje eu vejo as crianças uma hora da manhã andando pelo caminho, andando pela rua, gente o que que é isso? O concerto não é por aí como eles estão fazendo não, o concerto é outro completamente diferente, vem de dentro de casa, vem de dentro da escola.

---

<sup>82</sup> Jéssica Gomes Pereira, filha de Fátima, aparece no filme logo após a participação da mãe. Durante a conversa, ao falar do seu gosto por filmes de terror, a garota diz que um lobisomem já apareceu na comunidade e que seu falecido irmão havia visto a criatura. Uma das diretoras pergunta: “Você sabe como ele morreu?” Jéssica responde, aparentemente, sem entender muito a dimensão do acontecimento: “Minha mãe falou que ele tomou um tiro aqui [a garota coloca a mão na cabeça] e outro aqui [a garota coloca a mão no peito]”. Observamos que o relato da violência aparece no discurso da garota de maneira relativamente natural. A sequência da participação de Jéssica inicia em 06min15s e finaliza em 07min50s.

<sup>83</sup> O plano inicia em 25min25s e finaliza em 25min38s.

Este segundo momento da fala, na segunda aparição de Cida, nos remete ao que Bezerra apresenta como “performance educativa”.<sup>84</sup> A partir do conceito de narrador, conforme desenvolvido por Benjamin, Bezerra observa que relatos como este “[...] apresentam um sentido moral e uma ‘dimensão utilitária’”, expondo um modo de aconselhamento para a vida e um tipo de “ensinamento, uma sugestão prática, um provérbio ou **uma norma de vida.**” (BEZERRA, 2014, p. 116, grifos nossos). Nesse caso, chama a atenção do crítico o fato de que a “performance educativa” está ligada a uma sabedoria que se origina da “experiência” do narrador ou da “[...] relatada por alguém, e o seu método de narrar incorpora à coisa narrada a experiência do interlocutor.” (BEZERRA, 2014, p. 116), resultando no que Benjamin chama capacidade de intercambiar experiências.

A terceira aparição de Cida evidencia um papel fundamental no filme de Coutinho, o de articuladora de novas conversas, feitas estas em uma creche da comunidade do Morro. A personagem aparece em um local pequeno, aparentemente uma sala ou um quarto, onde é hospedada a rádio comunitária. Como o local é muito apertado, o operador de áudio direto<sup>85</sup> divide a cena com Cida, evidenciando novamente o tipo de documentário participativo proposto por Coutinho.



Figura 31 - Sequência no qual Cida comanda a Rádio Comunitária

No primeiro plano da terceira aparição de Cida, a personagem inicia mandando um recado aos moradores:<sup>86</sup>

Daqui há alguns momentos estaremos de novo aqui passando os informes na nossa rádio comunitária, que a partir do próximo milênio com certeza vai estar recauchutada, vai estar com mais alto falantes soltos pela comunidade, para que vocês possam ficar informados de tudo que acontece.

<sup>84</sup> Além das performances melodramática e educativa evidenciadas em nossa análise, Bezerra propõe que: “A atuação bem-humorada e/ou irônica, com gestos e expressões engraçadas marca a *performance divertida* [...] de Djanira e a filha, de *Babilônia 2000* [...]” (BEZERRA, 2014, p. 136).

<sup>85</sup> Profissional responsável pela captação do áudio através de microfone direcional ligado a um gravador digital.

<sup>86</sup> O plano inicia em 34min17s e finaliza em 34min34s.

Logo após, ela notifica os moradores sobre a presença de uma equipe de filmagem na comunidade e convida todos a gravarem seus depoimentos, lembrando que a equipe ficará à disposição dos moradores na creche.<sup>87</sup>

Informando de novo que, tem uma equipe na nossa comunidade que está hoje para filmar a passagem do ano a partir das 16h30min, realmente eu não sei que horas tem, eu estou sem relógio, alguém pode me informar as horas por favor? Integrante da equipe: 16:25. Cida: Olha realmente bati na mosca são 16 horas e 25 minutos, quer dizer já está em campo. Tem uma câmera exclusiva aqui que estará na creche para que os moradores possam vir aqui deixar suas mensagens, tá ok?

Desde sua primeira aparição, Cida demonstra empatia com sua família, apresenta um repertório cultural que vai desde suas relações com o Teatro do oprimido, passando pelo rádio e cinema, além de evidenciar uma consciência política e social. Porém, somente em sua terceira aparição, em função da escolha do diretor em gravá-la atuando na rádio como locutora e responsável pelos informes, a personagem ganha o *status* de líder comunitária.<sup>88</sup>

Um detalhe nos chama atenção a respeito da camisa que Cida veste. Observamos na estampa a palavra “África”, na parte inferior (que estava ocultada nos quadros anteriores e aparece na cena da rádio), acrescida do vocábulo “Brasil” (visualizado na cena da janela). Nesse contexto, podemos pensar que Brasil + África remeteria à ideia da fragilidade, abandono e desamparo do povo negro na favela, em função de todo o contexto discriminatório vigente em nosso país. Por se tratar de um documentário, que diferente dos filmes de ficção, não há figurino estabelecido por uma equipe, e se observarmos que a personagem não utiliza essa camiseta na sua primeira aparição (sentada no sofá), podemos perceber certa consciência social de Cida, pois através de sua escolha (de se vestir desse modo), a personagem diz muito sobre sua identidade e engajamento dentro da comunidade.

Ainda há uma quarta e última participação da personagem no filme. Dessa vez, apenas ouvimos sua voz. No momento em que os créditos finais<sup>89</sup> aparecem, dois trechos retirados de

<sup>87</sup> O plano inicia em 34min34s e finaliza em 35min10s.

<sup>88</sup> Em outros filmes, Coutinho trabalha com agentes da comunidade que o apresenta e o ajuda na organização das entrevistas e no conhecimento inicial do local, mesmo que isso seja feito por uma equipe do diretor. Em *Santo Forte*, por exemplo, Vera funciona como uma dessas personagens agentes. A mulher descreve a Vila Parque da Cidade salientando sua condição de moradora do local há mais de 34 anos e do passado como agente de saúde na comunidade. A ponte feita por Vera entre a equipe e os moradores da comunidade fica evidente dentro do filme através da própria voz da personagem: “Eu na verdade fui uma porta de entrada para esse documentário acontecer na comunidade, por que eu trouxe vocês, a equipe para dentro da comunidade, e mostrei para vocês quem era essa comunidade”. A sequência no qual ocorre a primeira participação de Vera inicia em 05min33s e finaliza em 06min37s.

<sup>89</sup> A respeito dos créditos finais de *Babilônia 2000*, Verônica Dias afirma que “no lugar da música que normalmente ouvimos nos filmes – mas não nos de Coutinho (porque poderiam causar uma emoção intencional e por não fazer parte da diegese) –, temos o uso de trechos de depoimentos diferentes dos que estão no filme,

suas conversas com Coutinho (que não entraram no filme) são inseridos em formato de *off*. No primeiro momento,<sup>90</sup> a personagem sintetiza sua relação com a comunidade: “São quarenta anos de comunidade, né. Meu umbigo está enterrado no Chapéu Mangueira como diz o outro, e eu amo essa comunidade, gosto muito”. No segundo momento,<sup>91</sup> Cida relata como foi a sua passagem de ano junto com sua mãe, Dona Djanira:

Quando explodiu, estávamos brindando a entrada do ano com nosso copinho d'água, brindamos na janela, recebemos toda aquela energia positiva da virada comendo nossa salada verde, entendeu? Com peixe... Cachoeira das lágrimas descendo.

Analisando pela perspectiva da montagem, identificamos que o diretor constrói um final menos melancólico e mais vivaz à personagem, em uma espécie de retribuição por sua conduta colaborativa no processo de filmagem e pela forma com que revelou sua intimidade para as câmeras de maneira tão gentil. Este espaço, nos créditos finais, além de revelar uma relação de generosidade e colaboração entre diretor e personagem, evidencia a preocupação de Coutinho com a complexidade da vida de Cida, ao revelar aspectos negativos e positivos de sua vivência, suas fragilidades e sua força, constituindo-a com um sujeito atuante por seus posicionamentos e sua verdade, construída por ela sem grandes intervenções do diretor. Coutinho faz, assim, emergir, por todo o processo de construção fílmica (que envolve enquadramentos, cortes, montagem, forma narrativa, performance), Cida, posicionando parte importante de seu relato numa moldura natural (a da janela), possibilitando a ela sua própria atuação, sua própria construção como personagem.

### 3.3. Djanira e Conceição: vozes discordantes

No depoimento inicial do documentário *Últimas Conversas*, Coutinho deixa claro seu descontentamento em propor um diálogo com pessoas jovens, mais especificamente adolescentes. Para o diretor, nessa faixa etária as pessoas não possuem experiência suficiente para acessarem suas memórias. Bezerra afirma que, de maneira geral, “[...] as personagens coutinianas têm mais de 30 anos, ou seja, detêm um passado, uma vivência que serve como ponto de partida, ou um pré-roteiro, para sua atuação baseada na ‘memória do presente’.” (BEZERRA, 2014, p. 60). Além de se sentir mais confortável frente a pessoas mais vividas, muitas personagens dos filmes do diretor aparentam ultrapassar os 60 anos. Para Cláudia

---

deixando, mais uma vez, evidente que houve produção e seleção das imagens e das falas dos personagens por uma equipe” (DIAS, 2002, p.31).

<sup>90</sup> O plano inicia em 76min55s e finaliza em 77min04s.

<sup>91</sup> O plano inicia em 78min47s e finaliza em 79min02s.

Mesquita e Consuelo Lins, no artigo “O fim e o princípio: entre o mundo e a cena”: “O cinema de Coutinho compõe toda uma galeria de bons narradores, muitos deles idosos. Lembremos da força expressiva de personagens como dona Thereza e seu Braulino (*Santo forte*), dona Djanira (*Babilônia 2000*) e Luiza (*Peões*).” (MESQUITA; LINS, 2014, p. 53). Em *O Fim e o Princípio*, Mesquita e Lins observam que Coutinho busca

[...] o destaque na velhice, (quase todos os entrevistados têm mais de 70 anos), não é tematizada diretamente no filme, mas parece atender à expectativa de encontrar “bons narradores”, sedimentada em trabalhos anteriores do diretor. (MESQUITA; LINS, 2014, p. 53).

Em *Babilônia 2000*, Dona Djanira e Dona Conceição aparentam ser as duas personagens mais velhas do documentário. Essas vozes experientes remetem à ideia de Benjamin a propósito do narrador e de sua experiência de vida, convertida em narrativa. Ancorada nos princípios de Benjamin,<sup>92</sup> ao tratar da questão da narração advinda das vozes dos mais velhos, Ecléa Bosí, em *Memória e sociedade: lembrança dos velhos*, observa que “[...] a narração é uma forma artesanal de comunicação.” (BOSI, 1994, p. 88). Para a autora, o princípio básico da narração não pode ser associado ao confinamento dos livros, pois “[...] seu veio épico é oral.” (BOSI, 1994, p. 85). No caso de *Babilônia 2000*, as duas personagens mais velhas se apresentam no filme como personagens que convertem suas respectivas experiências em narrativas. No entanto, são narradoras de temperamentos distintos. Por meio da expressão dessas duas mulheres, é possível perceber como elas acabam por ocupar posições diferentes em relação a temas comuns, como o trabalho, por exemplo, e como este está no cerne de sua experiência narrativa, sobretudo a de Dona Djanira, mãe de Cida.

Dona Djanira inicia sua participação de maneira bem expansiva.<sup>93</sup> A personagem aparece abrindo com cuidado o portão e apontando apenas a cabeça para o lado de fora, preocupada em manter os cachorros na parte de dentro do terreiro. Ela se refere de maneira carinhosa aos membros da equipe: “Alô meus benzinhos lindos, maravilhosos, podem entrar por favor?”. Um membro da equipe questiona “Podemos? E o cachorro?”. Ouvimos um murmuro de Coutinho: “Não, entra logo, abre a porta já”. Dona Djanira providencia a entrada da equipe e alerta os animais: “Saí daí, pode sair todo mundo, sai. Já vão tudo embora essa semana. (Se referindo aos cachorros no quintal). Entra amorzinho.”. Novamente a equipe questiona “Pode entrar?”. Dona Djanira: “Pode, claro. Pode entrar.” Na cena, é possível ver a inserção de caracteres remetendo ao horário da chegada da equipe (12:00). O diretor de

<sup>92</sup> Benjamin observa que a narrativa tradicional, aquela ancorada na oralidade, é uma produção artesanal, apresentando a fala do indivíduo como uma marca identitária, assim como o artesão imprime sua identidade em sua obra. (Cf. BENJAMIN, 1985, p. 205).

<sup>93</sup> O plano inicia em 13min47s e finaliza em 14min08s.

fotografia inicia a entrada na casa após a negociação entre a equipe e a personagem. Há um corte, e a equipe já aparece dentro da casa.<sup>94</sup>



Figura 32 - Dona Djanira recebe a equipe de Coutinho

Nessa pequena descrição da cena, é possível acenar para a docilidade de Dona Djanira, que trata a equipe de Coutinho com bastante carinho e respeito, sugerindo sua proximidade com todos, já que é mãe de Cida, personagem fundamental na logística do filme. Dona Djanira aponta para uma amabilidade normalmente associada aos idosos, na medida em que exerce um papel quase maternal. Ao escolher essa cena na montagem final do filme, Coutinho desconstrói a ideia de que a favela é um lugar violento, com pessoas violentas, mostrando que nas comunidades se encontram pessoas gentis e acolhedoras. A realidade das relações familiares também é retratada pelo diretor, ratificando a ideia de laços afetivos. Nesse sentido, Tupinambá elucida que

Na história do cinema e na mídia em geral, a favela, na maioria das vezes, foi tratada como o pior lugar do mundo. Ou os moradores do morro são uma ameaça social ou são dignos de piedade. Quase nunca houve interesse pelo cotidiano e pela visão de mundo dessas pessoas, mas uma valorização do caricatural. É normalmente o outro que, imbuído de preconceitos, invade um universo alheio e cria um conhecimento sobre ele a fim de comprovar sua tese. (TUPINAMBÁ, 2006, p. 62).

Um breve quadro<sup>95</sup> é realizado, no qual a poltrona, que a personagem utilizará na conversa, aparece vazia. Dona Djanira surge e pede licença para se sentar, perguntando ao diretor se precisa tirar os óculos. Coutinho responde: “Não maravilha”. Observamos, na cena, a relação respeitosa entre a personagem e diretor, visto que esta pede licença para sentar na poltrona da sua própria casa, evidenciando, com isso, que reconhece a posição de Coutinho como diretor das ações que ela empreenderá. De certa maneira, a conduta dúctil de Dona Djanira se difere de algumas personagens de *O Fim e o Princípio*, se pensarmos que existe um

<sup>94</sup> Essa cena já foi descrita anteriormente, no tópico de análise da personagem Cida.

<sup>95</sup> O plano inicia em 14min20s e finaliza em 14min27s.

confrontamento maior (não no sentido de falta de reciprocidade) com a “[...] recusa deles [personagens] de se manterem na função de ‘entrevistados’, [há] uma interação efetiva, uma conversa de fato, em que o cineasta é convocado a responder muitas vezes às mesmas questões que ele coloca [...]” (MESQUITA; LINS, 2014, p 51).

Embora Coutinho esteja em posição privilegiada, a conversa entre os dois velhos se dá em clima de reciprocidade, devido justamente à equiparação de idade. Conforme nos lembra Bosi, essa abertura ao relato do velho se dá também porque na sociedade comumente

Não se discute com o velho, não se confrontam opiniões com as dele, negando-lhes a oportunidade de desenvolver o que só se permite aos amigos: a alteridade, a contradição, o afrontamento e mesmo o conflito. (BOSI, 1994, p. 78).

Neste sentido, em função dessa condição (um velho ouvindo outro velho) acreditamos que não exista o que Bosi chama de “abdição do diálogo” em função de uma ideia de superproteção, que, na verdade, funciona como “banimento ou discriminação” (BOSI, 1994, p. 78) da visão dos velhos. Talvez por isso o depoimento de Dona Djanira traga um tom confessional ainda maior do que ocorria com o de Cida, sua filha, ao revelar intimidades relacionadas não só a ela (relativas a seu casamento), mas a personalidades políticas, como é o caso de Juscelino Kubistchek.



Figura 33 - Sequência com a cadeira vazia e posteriormente com Dona Djanira assentada

Na participação de Dona Conceição,<sup>96</sup> não há todo um preparativo para o início da conversa (pelo menos aparente na montagem do filme). Observamos uma concisão (se comparada à extensão inicial de Dona Djanira) até o ponto de início da fala da personagem. O diretor de fotografia utiliza (assim como fez na casa das personagens Cida e Dona Djanira) o recurso do movimento panorâmico da direita para esquerda, apresentando-nos uma visão geral do local da conversa, aparentemente a sala ou quarto da personagem. Essa espacialidade

<sup>96</sup> O plano inicia em 66min54s e finaliza em 67min01s.

no filme (que é construída pela câmera) nos remete à relação entre um espaço físico contraído/reduzido, no caso da casa de Dona Conceição, em contrapartida à ampla sala de Dona Djanira, levando-nos a crer na existência de uma espécie de repercussão na própria personalidade das personagens, criando, no efeito narrativo do filme, mais um ponto divergente entre elas. É como se os espaços nos quais ocorrem as conversas refletissem a própria conversa e a personalidade das personagens: no caso de Dona Djanira, expansiva e aberta; no de Dona Conceição, fechada e sucinta.



Figura 34 - Após movimento panorâmico, Dona Conceição inicia seu relato

No fim do movimento de câmera, notamos a presença de Consuelo Lins (uma das diretoras de filmagem), sentada ao lado da senhora. Elas estão folheando um álbum de fotografias. Após o corte desta cena, Dona Conceição começa seu relato. Observamos que Consuelo está presente nas duas conversas. A cumplicidade entre os dois (Coutinho e Lins) está refletida na narrativa final do filme, e pode ser visualizada de maneira muito clara no processo de montagem. Essa condição nos remete à ideia de que Lins ocupa, dentro da equipe, uma função de assistente de direção de Coutinho, mas que em alguns momentos trabalha como diretora de filmagem com outra equipe. Ao ficar muito próxima do diretor nessas ocasiões (com personagens essenciais para a construção do filme) reforça-se a ideia de que o diretor não precisa estar efetivamente no momento do encontro para construir sua narrativa, pois os membros de sua equipe funcionam como uma espécie de extensão do seu olhar.

A partir do início das falas das personagens, observamos que as conversas apresentam tons diferentes. Apesar do modo participativo proposto por Nichols estar evidente nos dois encontros, Dona Djanira, de certa maneira, expõe seu relato sem muita intervenção do diretor, enquanto Dona Conceição recebe um estímulo maior por parte do cineasta para que possa narrar suas experiências. Em linhas gerais, o discurso de Dona Conceição gira em torno de sua relação com a religião, passado, trabalho, casamento e morte/futuro. Já Dona Djanira

relata histórias sobre trabalho, passado, política, racismo, expectativa para a virada e casamento. Nesse caso, três temas se destacam em ambas as narrativas: o trabalho, o passado e o casamento.

Dona Djanira inicia sua fala<sup>97</sup> relatando ao diretor como foi seu processo de mudança para o Rio de Janeiro. O diretor de fotografia enquadra a personagem e o fundo da sala (uma porta simples e um aparelho de som aparecem). Um cachorrinho pula inesperadamente no colo de Dona Djanira e ali permanece enquanto a personagem se prepara para a conversa. Não há intervenção da equipe ou diretor neste momento – assim como havia ocorrido no caso de Fátima, com a aparição do garoto. Ao ser questionada como e por que veio parar na capital fluminense, a personagem justifica que, aos 14 anos de idade, diante da pobreza em sua cidade natal, Itajubá, sul de Minas Gerais, recebeu um convite e sua mãe escolheu seu destino: “A madame de primeiro, ia lá em Minas, a gente mineiro morava no Rio. Ia lá em Minas... e Dona Conca, deixa a Djanira ir comigo. A minha mãe, leva... leva... Aí eu vim, e fiquei aqui até hoje”. Coutinho questiona: “A senhora veio para trabalhar de empregada? Doméstica?”. Dona Djanira responde: “Doméstica, babá, arrumadeira, aí fui praticando cozinheira”.

A condição da vinda para a capital, por escolha da mãe, não aparenta ser um fator que aborrece a personagem. Após um corte de cena,<sup>98</sup> a senhora começa a detalhar com certo entusiasmo: “Eu trabalhei na casa do Dr. Vinícius Valadares, eles eram muito amigos do Juscelino Kubitschek.”. Coutinho fica curioso e questiona: “Quer dizer que a senhora conheceu o presidente?”. “Muito”, ela responde. Neste momento, a câmera se aproxima do rosto da personagem, gerando a sensação de uma ampliação e de importância da história.

Em *Memória e sociedade: lembrança dos velhos*, Eclea Bosi dedica uma parte do livro à descrição de entrevistas com idosos. Um dos relatos, o de Dona Alice,<sup>99</sup> assemelha-se ao de Dona Djanira em alguns aspectos. O mais interessante é como as personagens narram suas respectivas vindas para a “cidade grande” em busca de melhores oportunidades. Guardadas as

<sup>97</sup> O plano inicia em 14min27s e finaliza em 15min00s.

<sup>98</sup> O plano inicia em 15min00s e finaliza em 16min00s.

<sup>99</sup> Dona Alice relata: “Nasci em Aparecida do Norte, perto de Guaratinguetá. Com três anos de idade já estava aqui em São Paulo. [...] Minha mãe era empregada, trabalhava na casa de um dos maiores advogados, naquela época, do estado de São Paulo: Dr. Carlos Cirylo Junior. Foi pajem de duas crianças: de José e de Alcindo Cirylo. [...] Com dez anos comecei a trabalhar numa oficina de costura, na rua Apa (onde fica meu Deus?), lá na Santa Cecília. [...] Ganhava uns dez mil-réis por mês, para trabalhar desde as oito horas até as sete horas da noite. Era pouquíssimo. [...] Mas graças a Deus, fui uma pessoa de muita sorte neste mundo porque onde eu trabalhei fui estimada. A senhora, dona da oficina, dizia então: ‘Você, venha jantar. Por que vai ficar até que horas sem jantar?’. Aí, eu jantava, aceitava a janta. Ficava com pena e arrumava a cozinha para a mãe dela, que era uma senhora de muita idade. Assim, à noite eu fazia ponto *à-jours* e arrumava a cozinha.” (BOSI, 1994, p. 103-104).

devidas proporções (em relação ao perfil familiar e financeiros das personagens), é comum a ideia de uma espécie de submissão ao trabalho em casas de “madames”, e de certa gratidão pela oportunidade proporcionada pelas pessoas de posse, gerando, nesse sentido, a impressão de uma consciência mais reduzida, por parte das personagens, acerca das relações abusivas de trabalho, oriundas desse tipo de negociação (madames que buscam empregados no interior).



Figura 35 - Momento em que a imagem de Dona Djanira é ampliada pela câmera

Coutinho quer saber detalhes, e a personagem conta episódios, até com certo nível de intimidade, envolvendo o então Presidente. Mantendo o tom brioso, Dona Djanira recorda uma passagem no apartamento de Cincinato Braga, na qual o presidente estava: “O Juscelino quando ia lá, quem colocava ele dentro do apartamento era eu, porque ninguém tinha, todo mundo com vergonha de buscar, eu ia lá na Av. Atlântica, assoviava ele, ele vinha, todo vestidinho, ‘presidentinho’, eu botava ele pra dentro.”. Coutinho pergunta: “Como é que ele tratava a senhora?”. Djanira sem hesitar: “Muito bem. Muito bem, adorava minha comida.”. Reforçando sua vaidosa relação com o labor, a personagem diz ter trabalhado em várias boates de renome. Coutinho questiona: “Fazia o quê?”. “Cozinheira”, responde Dona Djanira. Ao falar de um dos estabelecimentos, ela diz “Fui uma grande cozinheira ali dentro”. Neste relato, observamos uma espécie de “performance exibicionista” se levarmos em consideração que “Seus feitos, atributos ou ‘qualidades’ pessoais são exaltados com certa veemência [...]”, conforme aponta Bezerra (2014, p. 105). É interessante pensar como o relato de Dona Djanira, mais centrado em si mesma, associa-se muito ao modo de narrar de Cida, sua filha, que, no entanto, enaltece sua figura por meio da família, sobretudo do irmão morto.

No caso de Dona Conceição (não há marcação do horário na tela), a conversa começa com uma fala da personagem:<sup>100</sup> “A reza da gente vem de avó, bisavó, tudo assim, sabe? De família”. Coutinho quer saber se as pessoas ainda a procuram e se ela cobra pelas orações. A

<sup>100</sup> O plano inicia em 67min08s e finaliza em 67min48s.

personagem responde: “Eu não, cobrar para quê? Deus não cobrou nada de ninguém”.<sup>101</sup> Sem que haja um corte de cena, Coutinho muda o tom (aparentemente mais carinhoso) e pergunta: “Dona Conceição, esse retrato bonito aí atrás da senhora, quem é?”, tentando trazer à tona memórias da personagem. Diferente de Dona Djanira, Dona Conceição não esboça grande entusiasmo e ao ser questionada, responde: “É meu, sou eu quando era nova”. “Quantos anos a senhora tinha naquele retrato?”, pergunta Coutinho. A personagem responde: “Eu tirei esse retrato aqui, acho que eu estava com 19 anos.”. Apesar da concisão das respostas de Dona Conceição, o relato dela é dotado de expressividade, justamente por pontuar outro tipo de narrativa e de personagem, que se distancia da espontaneidade de Dona Djanira.

Os relatos envolvendo relações de trabalho também se diferem da narrativa de Dona Djanira. Apropriando-se da expressão que ouvira da primeira senhora, Coutinho questiona Dona Conceição: “A senhora trabalhava em casa de madame, como é que era?” A personagem afirma: “Casa de família”. Coutinho questiona: “Casa de família?”, sugerindo uma ampliação, extensão da fala da personagem, que responde de maneira categórica: “É, casa de exploração né? Pessoal só explorava a gente, fazia todo o serviço pra ganhar mixaria”. É interessante como há, aqui, uma reorganização semântica do vocábulo empregada doméstica, evidenciando um tipo de saber que se constrói por meio do diálogo. A variação vai de “doméstica” (termo usado por Coutinho) a “trabalhar em casa de madame” (expressão de Dona Djanira), passando por “casa de família” e “casa de exploração” (termos de Dona Conceição), repercutindo, nessas duas escolhas finais, uma gradação que denuncia a situação (mascarada) de abuso vivida por mulheres negras e pobres, ainda quando crianças ou adolescentes, funcionando inclusive como uma espécie de desmascaramento da família tradicional burguesa. Tudo isso é proporcionado por Coutinho tanto na condução da conversa quanto nas escolhas feitas no processo de montagem, fazendo com que os discursos das personagens ganhem destaque na evidenciação da “poética do invisível”.

Diante da resposta inusitada, para uma senhora tão acanhada e tímida, Coutinho quer saber se ela trabalhou a vida inteira assim: “Trabalhei”. Diferente da relação saudosa que Dona Djanira tem com um passado, rodeado de personalidades e lugares importantes, mesmo na condição de trabalhos domésticos; Dona Conceição, aparentemente, não tem boas recordações ao se lembrar de suas atividades laborais. De algum modo, a insatisfação de Dona

---

<sup>101</sup> Não é a primeira vez que um filme do diretor aborda a questão do pagamento relacionado à fé. Em *Santo Forte*, após as conversas, algumas personagens aparecem recebendo o cachê. Uma delas, Dona Lídia, relata suas experiências espirituais, e ao ser avisada por uma das integrantes da equipe sobre o pagamento, reluta em receber o dinheiro e apresenta um discurso muito próximo ao de Dona Conceição, apesar de aceitar a quantia no final: “Eu para dar o testemunho da palavra de Deus não preciso de dinheiro. Eu tenho prazer em dar.”

Conceição faz com que a personagem apresente uma consciência política na expressão de um discurso de protesto no que diz respeito às relações de poder e de trabalho. Talvez resida aí um dos pontos de importância do relato de Dona Conceição que, sutilmente, pontua um aspecto social e de classe fundamental no entendimento do universo humano organizado por Coutinho em *Babilônia 2000*.



Figura 36 - Expressão das personagens ao falarem da relação com o passado e o trabalho

No que tange ao tema casamento, Dona Conceição é bem enfática.<sup>102</sup> Ao ser indagada por Coutinho “A senhora casou?”, Conceição responde: “Graças a Deus não, casar pra quê? (risos)”. Ao lembrar seu passado, Dona Conceição demonstra que teve certo nível de liberdade por ter feito a escolha de não se casar. Coutinho pergunta:<sup>103</sup> “Quando a senhora era moça, a senhora gostava de uma gafeira ou não?”. “Eu gostava muito. Eu dançava quinta, dançava sábado, domingo e quinta-feira, dançava direto”, conta a senhora. Em um momento contraditório, conta do apoio que recebia da patroa (mesmo revelando que trabalhava em situação de exploração) para se divertir: “minha patroa era muito boa, ela me vestia, me botava bonitinha pra ir dançar.”

Quando trata deste tema,<sup>104</sup> Dona Djanira aparece através de uma imagem captada de maneira improvisada pelo diretor de fotografia. Notamos que a personagem inicia um bate papo que ela acredita estar “fora da cena”. Dona Djanira tem duas posições ao discutir o tema. Quando diz que Juscelino era um homem “mulherengo” “bonitão” e “simpático” deixa subentendido para Coutinho o que ela entende como “doença do homem”, ou seja, uma espécie de justificativa para as atitudes “instintivas” masculinas. A personagem alega que sua mãe “engomava” seu pai para sair na noite para “namorar”. Ao mesmo tempo que admite não aceitar essa condição, inclusive afirmando “se meu marido fosse mulherengo, ele ia ficar a vida toda mulherengo, por que comigo nunca mais”, a personagem carrega discursos que de

<sup>102</sup> O plano inicia em 68min15s e finaliza em 68min21s.

<sup>103</sup> O plano inicia em 68min21s e finaliza em 68min42s.

<sup>104</sup> A sequência inicia em 18min30s e finaliza em 68min21s.

certa maneira evidenciam uma construção da imagem baseada no lugar central ocupado pelo homem na sociedade, com afirmações como “O homem é da rua e a mulher é de dentro de casa” e “ele era mulherengo o que vai se fazer”. Na perspectiva de Lins, a personagem, ao relatar os acontecimentos relacionados a seu contexto familiar, está em um estado de “[...] aparente aceitação desse machismo à brasileira.” (LINS, 2007, p. 133). Coutinho lembra, no documentário *7 de Outubro*, que o relato de Dona Djanira a respeito da relação de seus pais remetia ao poema “Caso do Vestido”, de Carlos Drummond de Andrade:

[...] ela conta a história do pai dela que é exatamente o “Caso do Vestido” do Drummond. É o poema do Drummond. Que o pai ficava em casa todo sábado e a mãe engomava, botava todo engomadinho e ele ia para a zona, e no dia seguinte voltava e ela dizia “minhas filhas, vosso pai estais chegando”, entende? Quer dizer, é impressionante. (COUTINHO, 2013).

Os discursos discordantes de Dona Djanira e Dona Conceição são exemplos de como Coutinho privilegia a importância da voz dos mais velhos, sintetizado pela ideia de que “a conversa evocativa de um velho é sempre uma experiência profunda: repassada de nostalgia, revolta, resignação pelo desfiguramento das paisagens caras, pela desaparecimento de entes amados, é semelhante a uma obra de arte” (BOSI, 1994, p. 82), além de valorizar e dar espaço para relatos do universo feminino, fazendo emergir vozes muitas vezes silenciadas, subjugadas ou colocadas em uma condição de inferioridade pelo próprio universo do cinema.

Os relatos das duas senhoras, associados aos de Fátima e Cida, revelam algo que se destaca em *Babilônia 2000*: o tempo em que as mulheres ocupam no filme. De acordo com o levantamento feito por Thainara Cazolato Couto, no texto “O feminino como narrativa: quem são as mulheres que narram o cinema documental de Eduardo Coutinho?”,

Dos 80 minutos de filme, 67 minutos e 21 segundos são destinados às conversas [...]. O restante se divide entre os planos da praia de Copacabana que marcam a passagem do tempo, imagens das comunidades, introdução do documentário e créditos. Do tempo reservado às conversas, 25 minutos e 40 segundos são com homens e 41 minutos e 41 segundos com mulheres. Além disso, dos 40 entrevistados, 21 são homens e 19 são mulheres. Ou seja, apesar de termos mais personagens masculinas no documentário, o tempo reservado à fala feminina é maior. (COUTO, 2016, p. 756).

Essa informação é de suma importância para entendermos que a perspectiva do diretor se volta também para um grupo que, além de estar em situação de exclusão, por fatores políticos, sociais, culturais e/ou econômicos, ainda luta para afastar o silenciamento de gênero.<sup>105</sup> No caso dos relatos de Dona Djanira e Dona Conceição, o procedimento político-

<sup>105</sup> Vale ressaltar que em *Jogo de Cena*, Coutinho conversa exclusivamente com personagens mulheres e trata de diversos assuntos relacionados aos tabus da sociedade contemporânea.

estético de Coutinho se destaca ainda mais, uma vez que, além da questão de gênero, raça e classe social (são mulheres negras e pobres), impõe-se a faixa etária, inclusive se levarmos em consideração a forma com a qual os velhos são tratados na chamada “sociedade industrial”, conforme alerta Bosi: “A moral oficial prega o respeito ao velho mas quer convencê-lo a ceder seu lugar aos jovens, afastá-lo delicada mas firmemente dos postos de direção. Que ele nos poupe de seus conselhos e se resigne a um papel passivo.” (BOSI, 1994, p. 78)

## A VOZ (POLÍTICA) DO MORRO: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de *Babilônia 2000* ter como mote narrativo a expectativa dos moradores das comunidades Morro da Babilônia e Morro do Chapéu em relação ao novo milênio, notamos que Coutinho constrói o documentário por meio de relatos pessoais de cada personagem, assim como ocorre em *Santo Forte*, no qual o argumento principal era a chegada do Papa ao Brasil, no qual o que ouvimos, de verdade, são relatos que apresentam de maneira mais profunda a relação daquelas personagens com sua própria fé.

Em *Babilônia 2000*, muitos dos relatos apresentados apontam para a criação de uma espécie de voz política do morro, associada ou dissociada das expectativas dos moradores para a virada do milênio. Esses relatos nos interessam como objeto de análise, pois funcionam como uma voz ampliada/amplificada e consciente do lugar social que essas pessoas ocupam, revelando, assim, uma dicotomia entre a visão advinda do asfalto e a visão que os moradores têm da sua própria realidade (por meio do dispositivo fílmico de Coutinho).

Roseli<sup>106</sup> é uma moça jovem, que começa sua participação na varanda da casa dos pais, ao lado de sua irmã e um rapaz. A moça está descascando batatas para a ceia da virada do ano. Dentre os seis minutos de participação da personagem e dos membros de sua família, dois momentos nos chamam a atenção. O primeiro é quando Roseli trava um diálogo com um membro da equipe de filmagem, no qual o modo participativo é visivelmente acionado: “Vai aparecer aonde? Espera aí! Isso é nos Estados Unidos, pera aí tenho que me arrumar. Mudar o visual. Você quer pobreza, mesmo?”. O diretor de filmagem responde: “Mas isso não é pobreza não.” Roseli dispara: “Você quer é comunidade, né?”. Diferente das participações das personagens que narram com certo orgulho a oportunidade protagonizada pela entrada de equipes de cinema na comunidade, conforme apontamos na seção dedicada à Cida, mesmo com uma pitada de humor, Roseli tem uma visão um pouco mais crítica dessa “invasão” do outro, que parece reconhecer o morro como um lugar de antagonismos claros (idealização ou negatividade), como aponta Dias: “Na história do cinema, o morro foi tratado desde ‘local onde se vive perto do céu’ até ‘local onde se vive perto do inferno’, e a favela, por sua vez, já produziu ‘música e violência’. O morro já foi mostrado como local exótico, como local do outro.” (DIAS, 2002, p. 32).

Assim, um filme que busca a revelação do sublime no comum, pensando na perspectiva da “poética do invisível” como temos apontado, pode gerar uma reflexão maior,

---

<sup>106</sup> A sequência inicia em 38min31s e finaliza em 44min35s.

inclusive até com certo tom de estranhamento dos moradores, se consideradas as representações negativas ou até mesmo exploratórias advindas da relação entre cinema e/ou mídia e morro.

Em outro momento, Roseli pergunta: “Isso aí é para quê? Me diz pra que é isso aí!”. O diretor de filmagem responde: "Isto é um documentário que a gente está fazendo sobre a passagem do milênio. E a gente queria saber a opinião de vocês sobre o que vocês acham que vai mudar, o que não vai mudar.". Roseli com um semblante um pouco mais sério, diz: “Eu acho que não vai mudar nada, eu só acho que vai mudar o 1900 para 2000. [...] eu acho que a violência vai continuar, eu acho que a economia do país vai continuar como tá, ou pior. O desemprego vai continuar, isso que vai mudar, e pra pior.". A cena aponta dois aspectos de interesse: o primeiro diz respeito ao fato de que Roseli interroga a equipe sobre as intenções da filmagem, evidenciando uma relação mais consciente do poder da imagem, já apontada em sua fala inicial em uma visão mais realista do morro ou mais romantizada, sendo esta idealizada em dois sentidos opostos (positivo ou negativo). Outro fator se refere à crítica da personagem relativa à falsa mudança imposta pelo mito da virada do milênio. Na perspectiva de Roseli, tudo permanecerá igual. E o que é tudo? Violência, economia ruim e desemprego. Ou seja, uma tríade de problemas que age diretamente de modo negativo à vivência de pessoas como as que estão representadas no filme de Coutinho.



Figura 37 - Roseli e José Roberto falando para a equipe de *Babilônia 2000*

José Roberto entra na conversa, reafirmando sua crença na não mudança do mundo: “O problema principal é a globalização [...] mas vai continuar a mesma coisa, ou pior.". Roseli complementa: “Nós queremos poder entrar num lugar, poder ir no hospital público, ser bem atendido, nós queremos ir no supermercado e não ter inflação, queremos ter boas escolas para os nossos filhos.". A crítica das personagens é incisiva em relação à condição do país, demonstrando inclusive a falta de expectativa de mudança. Aqui, Coutinho faz reverberar a voz de protesto e inconformidade dessas personagens, mesmo fazendo parte de uma

participação rodeada de bom humor. Nesse caso, não se vende uma pobreza feliz (Roseli já deu mostras de que não cai nesse jogo), mas uma espontaneidade popular que, como em outros relatos, está rodeada pela recepção positiva do outro, desde que este outro exponha suas intenções. Para Couto,

O depoimento de Roseli extravasa o de outras mulheres do documentário, apontando uma dimensão crítica maior em relação ao espaço social (e a imagem construída pelos de fora da comunidade) e as políticas públicas, ao mesmo tempo em que são repetidos rituais como apresentação da casa, na qual referências católicas se destacam – apesar do sincretismo que a faz acreditar em tudo que é bom – e da hospitalidade. (COUTO, 2016, p. 765).

Francisco é outra personagem que tem o discurso marcado por uma forte crítica social.<sup>107</sup> Vendedor de cocos, é abordado por uma das equipes de filmagem às 18h10min. Questionado sobre o que iria fazer até o momento da virada, responde: “Eu queria descansar, vou bater uma bolinha ali, depois vou pra casa, alguém vai ficar olhando aqui. Vou dar uma dormida, vou tentar dar uma dormidinha [...], mas de repente se não der, eu emendo direto.”. Durante sua participação, que dura dois minutos e trinta segundos, além de citar o planejamento para virada, revela a relação próxima que tem com a filha, afirmando: “falo tudo pra ela, mostro o que tem de bom e de ruim, mostro droga, mostro trabalho e a dificuldade do Brasil.” Mas em dois momentos a personagem reflete sobre a divisão social presente no país: “O Brasil precisa de guerra, derramar sangue para ser alguém. Se não, filha, a gente vai ficar a mesma coisa a vida inteira.”. A diretora de filmagem questiona: “Como é essa guerra que você fala?”. Francisco cita guerras entre outros países e dispara: “É guerra, é pau quebrar, quem sobrar vai pegar um Brasil beleza. Tinha que morrer a metade. Nós contra eles.”. Francisco então finaliza:

Imagine pobre e preto como é que não é. Maior covardia. Outro dia eu fui no banco ali, no Bradesco na Princesa Isabel, não tinha um preto funcionário, um, filha. Só branco. Que país e esse, filha? Quem fez o país foram os negros, filha. Quem ajudou a construir isso tudo foram os negros. Não têm chance, não têm direito de nada.

Ao dizer “nós contra eles”, Francisco remete claramente aos antagonismos sociais, dados não só pela divisão de classes (pobres e ricos) como pela etnia (negros e brancos), acenando ainda, dado o seu discurso, para a oposição entre população e políticos. A insatisfação da personagem fica explícita ao enxergar como única salvação a instauração de uma guerra efetiva (visto que já há uma guerra não declarada) Essa condição pode ser entendida como a total descrença no poder de modificação dessa relação, principalmente

<sup>107</sup> A sequência inicia em 58min43s e finaliza em 1h00min37s.

devido à omissão e à falta de mobilização dos grupos que não estão em situação de vulnerabilidade (eles), reforçando, assim, o abismo social existente no país. Francisco ainda protesta: “Imagine pobre e preto como é que não é [...] Não têm chance, não têm direito de nada.”. Nesse momento, a personagem amplifica de maneira mais explícita um ponto que permeia muitos relatos no filme, principalmente os relatos que se relacionam com as mortes violentas, como é o caso de Cida e Dona Djanira, com o irmão e filho, respectivamente, Fátima com o filho, Jorge também com o filho. Além disso, o relato de Francisco faz emergir o tema do preconceito, conforme indicado por Dona Djanira:<sup>108</sup> “O Brasil é isso aí que o senhor está vendo, essa desordem, que não tem jeito pra nada e não vai melhorar nunca [...] Eu acho que no Brasil tem muito racismo, [...] tem muito racismo ainda meu filho e esse racismo não vai acabar nunca”.



Figura 38 - Francisco faz sua crítica à sociedade em *Babilônia 2000*

Bem próximo do encerramento do filme, a então vice-governadora do Rio de Janeiro, Benedita da Silva, dá seu depoimento, com duração de quarenta e quatro segundos:<sup>109</sup>

Esse momento pra mim, eu fico pensando né, como as coisas mudam na vida da gente. Eu pela primeira vez aos 57 anos de idade não vou estar aqui, porque certamente vou estar no forte de Copacabana que, marcou muito a minha vida porque eu saía com meu carreto do Leme, ia pela calçada da Avenida Atlântica até o Forte de Copacabana, onde nós apanhávamos ali é o resto das comidas pra dar pros porcos, e muitas das vezes eu comi daquela comida, do que sobrou dali. E hoje eu volto ao forte de Copacabana vice-governadora do estado, já com o Presidente da República.

Se por um lado Francisco não enxerga uma provável mudança na condição do povo, a personagem Benedita, mesmo apresentando forte relação com a comunidade, passa agora a integrar um grupo que vive do “lado do asfalto”. Isso reforça a perspectiva de Francisco, se pensarmos que Benedita está em um meio (o político) que no ano da gravação do

<sup>108</sup> A sequência inicia em 16min57s e finaliza em 17min52s.

<sup>109</sup> A sequência inicia em 1h06min10s e finaliza em 1h06min54s.

documentário era (e permanece sendo) majoritariamente composto por homens, brancos e com bom poder aquisitivo. Neste caso, Benedita é uma exceção dentre milhares de moradores que ainda permanecem fazendo o carreto atrás de comida ou vendendo seus produtos para os turistas na praia. É interessante apontar que, se estes discursos emoldurados pela consciência política fazem parte dos relatos das personagens do documentário, eles são filtrados e organizados por Coutinho em sua montagem final, dando a esses discursos uma narratividade, tornando-os visíveis.



Figura 39 - Benedita apresenta a virada de sua vida

Antes da entrada dos caracteres finais do filme, inicia-se um plano com a participação das personagens Tomás e Marcos, que estão em uma rua da comunidade. Tomás diz: “Vocês me dão licença de eu falar uma palavrinha?”. O diretor de filmagem responde: “Toda”. Tomás então se posiciona em relação à visão que as pessoas do asfalto têm das comunidades:

Eu convido a sociedade lá de baixo pra curtir um Ano Novo tão maravilhoso como a gente tá passando aqui. Aqui, o morro tá aberto pra eles fazerem uma ceia aqui de Natal junto com a gente. Eles fazem mau juízo da gente, não é nada disso que eles pensam lá de baixo.

O diretor de filmagem questiona: “O que eles pensam de vocês?”. Tomás: “Não, eles pensam mau juízo, que aqui o morro só cria bandido. Não é isso. Isso aqui é uma casa de amigos. Aqui é uma família. Eles quiserem vir aqui, a gente faz uma ceia especial pra eles.”. Na fala de Tomás o antagonismo identificado por Francisco retorna, emoldurado pelo preconceito de quem não conhece a realidade dos morros ou que pensa que a conhece via noticiários televisivos. Chama a atenção, nesse sentido, como o termo “lá de baixo” para referir-se aos que são do asfalto parece apontar uma inversão na fala de Tomás, visto que ele desmistifica a relação alto/baixo, superior/inferior, que sempre mediou as relações sociais. Ou seja, os “lá de baixo” são inferiorizados por apresentarem preconceitos, enquanto os “daqui de cima” são generosos, abertos, solidários, a ponto de convidá-los para fazer parte da ceia de Natal e Ano Novo e da família de cada um. De certo modo, o convite de Tomás sintetiza a

generosidade vista em outras personagens, que abrem suas casas e vidas para as equipes (vindas “lá de baixo”) e para os infinitos espectadores de *Babilônia 2000*.

Ao ser questionado pela equipe se pretenderia sair da comunidade, Tomás diz: “Não, jamais. Eu, vender minha casa? Não tem preço minha casa”, e Marcos completa:

Sabe qual é o pensamento do pessoal aqui no morro? Se ganhasse dinheiro? Comprava um apartamento lá na Vieira Souto, alugava e vivia de renda com a casa dele aqui no morro. Aqui a gente paga 2 reais de água, luz é 5 reais. Vivia de renda. Nunca ia lá pra baixo. Pra ser assaltado? Aqui no morro eu não sou assaltado.

Na participação das personagens, ficam marcados o valor e o orgulho de se fazer parte da comunidade, mesmo que o asfalto não tenha uma visão positiva do lugar onde moram. Essa relação de orgulho também está presente na fala de outras personagens, como Dona Djnaira (“nem eu ganhando milhões eu saio daqui, porque eu gosto do Chapéu Mangueira”), Cida (meu “umbigo está enterrado no Chapéu Mangueira”) e Roseli ao dizer “nós fomos criadas aqui, nós nascemos aqui. Nós não somos mais produto do meio, mas fomos criadas no meio e não esquecemos o meio”.<sup>110</sup> Coutinho deixa evidente essa relação positiva entre os moradores e suas comunidades e escolhe deixar, na montagem final, a pergunta feita ao membro da equipe além da resposta dada pelo diretor de filmagem, que funciona como uma realidade observada por um morador do asfalto que está dentro do morro: “Primeiro ano que tu passa aqui em cima. O que que tu achou?” O membro da equipe responde: “Muito bom”. Tomás: “Não é muito bom?”. Em outras palavras, “Coutinho não camufla, antes, explicita a ambiguidade, aquele que documenta é do asfalto, ele ‘está’ no morro mas não ‘é’ do morro.” (DIAS, 2002, p. 34)



Figura 40 - Tomás e Marcos convidam as pessoas para o réveillon na comunidade

<sup>110</sup> A respeito da fala da personagem, Lins destaca: “A entonação que ela dá ao termo e vivacidade com que o articula fazem com que o sentido da palavra ‘meio’ se exaspere, ganhe novas vibrações, longe dos clichês da linguagem acadêmica.” (LINS, 2007, p. 134), reforçando a simplicidade da personagem.

Por fim, enquanto Tomás faz o convite (“Vamos comer um churrasquinho ali junto com a gente”), Marcos o interrompe e diz: “E parou a reportagem. Estão convidados para comer um churrasco lá na nossa casa. Vamos lá. Desliga! Corta, corta! Acabou! Tchau!”. Nesse diálogo, esclarece Dias,

[...] fica clara a presença de um “eu”, Tomás, que fala por um “nós”, habitantes do morro, para um “você”, a equipe de Coutinho, sobre “eles”, os habitantes do asfalto. Nessa conversação, ao final, a equipe de Coutinho é incitada a falar. Invertem-se os lugares. Agora, quem quer ouvir é Tomás. (DIAS, 2002, p. 34).

Mesmo detendo a condição de diretor do filme, no momento da montagem, Coutinho escolhe um depoimento feito por outra equipe para finalizar o documentário. Aqui, a questão da divisão da direção (apresentada durante o trabalho) é reforçada em dois momentos. O primeiro se relaciona à escolha (na montagem) da captação feita por uma de suas equipes, neste caso, pela equipe dirigida por Geraldo Pereira. Se levamos em consideração o horário da gravação, meia noite e trinta minutos (conforme indicação de caracter na tela), é provável que Coutinho estivesse em algum lugar nas comunidades, gravando com alguém ou algum grupo de moradores, mas não utiliza esse trecho para “fechar” o documentário. O segundo momento de compartilhamento de direção é estabelecido quando Marcos determina o final do filme, reforçando a perspectiva da “poética do invisível”, pois a personagem torna-se voz ativa no processo de concepção da obra que apresenta. Para Dias,

Nessa inversão de papéis, ao Coutinho só restou cortar, atendendo seu personagem que, como os outros, deu seu recado para o asfalto, que também pôde assistir aos fogos de artifício mais de perto. E no encontro entre morro e asfalto surgiu a verdade do cinema, ou o cinema da verdade fabulada. (DIAS, 2002, p. 34).

Se levamos em consideração a proposta de performances estabelecidas por Bezerra, as personagens Tomás, Marcos, Francisco e Roseli estão ligadas ao viés da performance provocadora. O autor aponta uma divisão nesse tipo de performance, associando o primeiro tipo às provocações feitas diretamente à fala ou à atitude do diretor, colocando-o em situação embaraçosa, e

O outro tipo de provocação [que] é social. Em vez de provocar o receptor, a personagem agride a sociedade, problematiza aspectos da realidade social ou de comportamento dos brasileiros. Nos dois casos, a *performance provocadora* põe em xeque, por um momento, as relações de poder entre quem filma e quem é filmado, subvertendo na prática os papéis de sujeito e objeto do documentário, quem pergunta é quem é perguntado. (BEZERRA, 2014, p.99, grifos do autor).

Por meio da proposta de evidenciar a essência desses seres humanos, além de ouvir o que as pessoas têm a dizer em relação aos temas família, violência, consciência do lugar social que ocupam e de uma relação de afetividade com as comunidades (principais temas que organizam o filme), Coutinho escolhe trechos que apresentam uma característica em comum na participação das personagens, conforme apontamos: a generosidade. Desde a participação de Fátima, que oferece bebida aos membros da equipe, passando pela hospitaleira recepção de Dona Djanira, pelo “golinho de coco” de Francisco, pelo convite para ceia feito por Roseli, até a convocação de Tomás e Marcos para um “churrasquinho lá em casa”. Essa escolha do diretor está diretamente ligada à proposta da “poética do invisível”, evidenciando a beleza de pessoas comuns e que, pelas falas de Roseli, Francisco e Tomás, são alvos de discriminação e de rotulações de toda espécie.

Ao pensarmos na estrutura final do filme, podemos afirmar que existe a predominância do modo participativo, levando em consideração a divisão proposta por Nichols, pensando que o filme é praticamente composto por entrevistas, mesmo que a imagem ou fala dos entrevistadores não estejam presente nas cenas. A respeito do processo de montagem, por se tratar de um filme montado linearmente, conforme vimos, podemos entender que a ordem cronológica dos fatos foi respeitada, gerando a ideia da construção da narrativa baseada na passagem do dia 31 de dezembro de 1999, reforçado pelo argumento de Lins de que “O fio condutor da montagem estava dado pelo dispositivo de filmagem: a passagem do tempo no último dia do ano.” (LINS, 2007, p. 125). Mas se considerarmos a trajetória fílmica das personagens no filme, visualizamos uma espécie de ampliação da voz política do morro, que se apresenta de maneira gradativa. Das indagações de Fátima a respeito da sociedade de consumo, passando por Cida, com uma consciência mais clara a respeito das questões que permeiam sua comunidade, aos questionamentos das relações de trabalho advindos dos discursos de Dona Conceição e Dona Djanira, bifurcando nas vozes que destacamos em nossas considerações finais.

Em *Babilônia 2000*, Coutinho estabelece uma relação muito humana com suas personagens, se pensarmos inclusive que o próprio diretor rejeita a nomenclatura “entrevista” por atribuir um significado de impessoalidade causada pela expressão, conforme vimos. A generosidade e o respeito na construção tanto da cena quanto da montagem nos leva a crer na existência de uma representação das pessoas de maneira justa e ética, na qual as mesmas são protagonistas de suas próprias histórias, tendo suas respectivas individualidades respeitadas no filme.

Em suma, podemos afirmar que a análise das personagens destacadas nesta pesquisa aponta para o que chamamos de “poética do invisível”, centrada em um projeto estético-político de Coutinho, que, com o despojamento da forma, põe em relevo uma maneira de fazer cinema documental que tem como intuito maior dar visibilidade ao que normalmente não é visível, capturando e amplificando as vozes dos que não são vistos socialmente.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Juliano Nogueira de. Isto não é um filme de ficção: Bill Nichols e a Introdução ao Documentário. *Art&Sensorium* – Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais da Unespar/Embap. Curitiba, v. 1, n. 2, p. 21-29, 2014. Disponível em: <<http://www.embap.pr.gov.br/modules/noticias/makepdf.php?storyid=2025>> Acesso em: 15 mar. 2017.

ARMES, Roy. *On Video: o significado do vídeo nos meios de comunicação*. 2. ed. Trad. George Schlesinger. São Paulo: Summus, 1999.

ARRIGUCCI JR., Davi. O Humilde Cotidiano de Manuel Bandeira. In: SCHWARZ, Roberto (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 106-122.

ARRIGUCCI JR., Davi. Poema desentranhado. *A poesia de Manuel Bandeira: humildade, paixão e morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

AUGUSTO, Maria de Fátima. *A montagem cinematográfica e a lógica das imagens*. 1. ed. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: FUMEC, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. 2. ed. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2006.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Magia e Técnica, Arte e Política*. 1. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 197-221.

BEZERRA, Claudio. *A personagem no documentário de Eduardo Coutinho*. São Paulo: Papyrus, 2014.

BOSI, Ecléa. Lembrança; Tempo de Lembrar. In: BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade - lembranças de velhos*. 3. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994, p. 95-401.

CAMPOS, Flavio de. Elementos de estória e recursos da narrativa. In: CAMPOS, Flavio de. *Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória*. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011, p. 97-270.

CARRIÈRE, Jean-Claude. Introdução; Algumas palavras sobre uma linguagem. In: CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Trad. Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 11-47.

CARVALHO, Cid Vasconcelos de. O cinema como objeto de estudo acadêmico. *Revista de Ciências Sociais Política e Trabalho*, João Pessoa, n. 31, p. 197-211, 2009. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/politicaetrabalho/article/download/6828/4263>> Acesso em: 03 mai. 2017.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro cinema. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papyrus, 2006, p. 27-52.

COUNHAGO, Maria Isabel Lemos Miguez. *O estudo da encenação em Eduardo Coutinho: A análise de Boca de Lixo, Santo Forte e Jogo de Cena*. 2012. 96 f. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2012. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufba.br:8080/ri/bitstream/ri/12878/1/Maria%20Isabel%20Counago.pdf>> Acesso em: 20 nov. 2016.

COUTINHO, Eduardo. O olhar no documentário: carta-depoimento para Paulo Paranaguá. In: OHATA, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 15-21.

COUTINHO, Eduardo; XAVIER, Ismail; FURTADO, Jorge. O sujeito (extra)ordinário. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 96-141.

COUTO, Thainara Cazelato. O feminino como narrativa: quem são as mulheres que narram o cinema documental de Eduardo Coutinho? In: VI ENCONTRO TRICORDIANO DE LINGÜÍSTICA E LITERATURA, 2016, Três Corações. *Anais do VI Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura*. Três Corações. 2016. p. 756-765. Disponível em: <[http://www.unincor.br/images/arquivos\\_mestrado/arquivos/ANAIS\\_VI\\_ENCONTRO\\_TRICORDIANO\\_LITERATURA.pdf](http://www.unincor.br/images/arquivos_mestrado/arquivos/ANAIS_VI_ENCONTRO_TRICORDIANO_LITERATURA.pdf)> Acesso em: 10 out. 2017.

DALL'ORTO, Felipe Campo. O teatro do oprimido na formação da cidadania. *Fênix-Revista de História e Estudos Culturais*, v. 5, n. 2, 2008. Disponível em: <[http://www.revistafenix.pro.br/PDF15/Artigo\\_03\\_ABRIL-MAIO-JUNHO\\_2008\\_Felipe\\_Campo\\_Dall\\_Orto.pdf](http://www.revistafenix.pro.br/PDF15/Artigo_03_ABRIL-MAIO-JUNHO_2008_Felipe_Campo_Dall_Orto.pdf)> Acesso em: 10 out. 2017.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DIAS, Verônica Ferreira. Babilônia 2000: quando o cinema encontra o morro e o asfalto. In: Olho Crítico, *Revista Sinopse*, São Paulo, v. 8, p. 31-34, 2002. Disponível em: <[http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/veiculos\\_de\\_comunicacao/SIN/SIN08/SIN08\\_07.PDF](http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/veiculos_de_comunicacao/SIN/SIN08/SIN08_07.PDF)> Acesso em: 10 out. 2017.

DIAS, Verônica Ferreira. *O Espaço do Real: A Metalinguagem nos Documentários de Eduardo Coutinho*. 107 f. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica) - PUC-SP, São Paulo, 2003. Disponível em: <<https://sapiencia.pucsp.br/bitstream/handle/4929/1/Veronica%20Ferreira%20Dias.pdf>> Acesso em: 10 out. 2017.

DREYFUS, Dominique. Zona Sul. In: DREYFUS, Dominique. *O violão vadio de Baden Powell*. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 75-108.

FROCHTENGARTEN, Fernando. A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho. *Psicologia USP*, v. 20, n. 1, p. 125-138, 2009. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/psicousp/article/download/41992/45660>> Acesso em: 20 nov. 2016.

GERSTNER, Maíra. *A teatralidade de Eduardo Coutinho: a travessia Jogo de cena – Moscou*. 2013. 86 f. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Tecnologias

da Comunicação e Estética) - Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <[http://www.pos.eco.ufrj.br/site/download.php?arquivo=upload/disserta\\_mgerstner\\_2013.pdf](http://www.pos.eco.ufrj.br/site/download.php?arquivo=upload/disserta_mgerstner_2013.pdf)> Acesso em: 20 nov. 2016.

GIUSTI, Dominik. A “poética do invisível”. *Amazônia Viva*, Belém, n.37, p. 58-59, set. 2014. Disponível em: <[https://issuu.com/amazoniaviva/docs/37\\_av\\_setembro\\_2014\\_web/58](https://issuu.com/amazoniaviva/docs/37_av_setembro_2014_web/58)> Acesso em: 02 ago. 2016.

GONÇALVES, Fernando do Nascimento. As canções: fabulação e ética da invenção em Eduardo Coutinho. *Significação*, São Paulo. v. 38, p. 147-171, 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71143>> Acesso em: 03 mai. 2017.

GOUVEIA, Teresa; ANTUNES, Maria João. Documentário com Características Interativas. *VII Congresso SOPCOM*, Porto, 2011. Disponível em <[http://ria.ua.pt/bitstream/10773/5054/1/SOPCOM11\\_teresa\\_gouveia\\_mja.pdf](http://ria.ua.pt/bitstream/10773/5054/1/SOPCOM11_teresa_gouveia_mja.pdf)> Acesso em: 15 mar. 2017.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. As ferramentas da análise fílmica. JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora SENAC, 2012, p. 19-71.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

MAGER, Juliana Muylaert. *História, memória e testemunho: O método do documentarista Eduardo Coutinho em Jogo de Cena (2007)*. 2014. 193 f. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense), Rio de Janeiro, 2014. Disponível em:< <http://www.historia.uff.br/stricto/td/1803.pdf>> Acesso em: 10 out. 2017.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MESQUITA, Cláudia; LINS, Consuelo. O fim e o princípio: Entre o mundo e a cena. *Novos Estudos-CEBRAP*, n. 99, p. 49-63, 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n99/0101-3300-nec-99-00049.pdf>> Acesso em 15 jul. 2017.

MODENA, Maria Estela Maiello. *Edifício Master: um estudo sobre face em entrevistas de cinema documentário*. São Paulo: EDUC; FAPESP, 2013.

MOREIRA, Rafael de Almeida; PEREIRA, Cilene Margarete. A “poética do invisível” em Eduardo Coutinho: anotações iniciais sobre Babilônia 2000. *Revista Língua&Literatura*, v. 19, n. 33, p. 274-298, 2018. Disponível em: <<http://www.revistas.fw.uri.br/index.php/revistalingueliteratura/article/view/2525>> Acesso em: 03 jan. 2018.

NAPOLITANO, Marcos. A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica. *Revista Temáticas*, Pós-Graduação em Sociologia, UNICAMP, Campinas, n. 37/38, 2011, p. 25-56. Disponível em: <[http://www.unifesp.br/campus/gua/lapha/images/Material\\_apoio/artepoliticamarcosnapolitano.pdf](http://www.unifesp.br/campus/gua/lapha/images/Material_apoio/artepoliticamarcosnapolitano.pdf)> Acesso em: 02 ago. 2016.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 5. ed. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2012.

OHATA, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PEREIRA, Cilene Margarete. “A dor da gente não sai no jornal”: Poesia, canção e política. *Revista Recorte*, Três Corações, v. 13, n. 1, p. 1-14, 2016. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5524811.pdf>> Acesso em: 15 mar. 2017.

PUPO, João. Cinema/Vídeo. PUPO, João. *Fotografia, Som e Cinema: Para Dar Vida às suas Ideias*. Lisboa: Alfragide: Texto Editores, 2011, p. 115-172.

RAMOS, Clara Leonel. *A construção do personagem no documentário brasileiro contemporâneo: autorrepresentação, performance e estratégias narrativas*. 2013. 265 f. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-18112013-161946/publico/ClaraLeonelRamosCorrigida.pdf>> Acesso em: 15 mar. 2017.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo cinema documentário*. São Paulo: Senac, 2008.

SALLES, João Moreira. Prefácio. In: LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007, p. 7-10.

SARAIVA, Leandro. Montagem soviética. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papirus, 2006, p. 109-142.

SCARELI, Giovana. *Santo Forte: a entrevista no cinema de Eduardo Coutinho*. 2009. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Disponível em: <[http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/251699/1/Scareli\\_Giovana\\_D.pdf](http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/251699/1/Scareli_Giovana_D.pdf)> Acesso em: 15 mar. 2017.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário moderno. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papirus, 2006, p. 253-287.

TUPINAMBÁ, Thaís Andrade. *A construção do personagem no documentário de Eduardo Coutinho: uma análise de Babilônia 2000*. 2006. 77 f. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social - Radialismo) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <<http://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/155/1/ta%c3%adstupunamb%c3%a1.document%c3%a1rio.pdf>> Acesso em: 02 ago. 2016.

VALENTE, Eduardo. Babilônia 2000. In: OHATA, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 549-555.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. O que é analisar um filme? VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 7. ed. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 2012, p. 14-20.

VERMELHO, Sonia Cristina. *Mídias e linguagens*. Curitiba: IESDE BRASIL SA, 2009.

## FILMES E ENTREVISTAS

AS CANÇÕES. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: 2011. 90 min. color.

BABILÔNIA 2000. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: 2000. 80 min. color.

BOCA DE LIXO. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: 1992. 50 min. color.

CABRA MARCADO PARA MORRER. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: 1984. 119 min. color.

COUTINHO, Eduardo [entrevista]. In: *7 de Outubro*. Direção: Carlos Nader. São Paulo: Já Filmes, 2013. 72 min, color.

COUTINHO, Eduardo [entrevista]. In: *Programa Diverso*. [Belo Horizonte]: Rede Minas, 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=c9ByN6KaKSc>> Acesso: 10 nov. 2016.

COUTINHO, Eduardo [entrevista]. In: De frente com Gabi. Entrevistado por Marília Gabriela. [São Paulo]: SBT, 2002. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VhKPsqQnM2U>>. Acesso em: 14 jun. 2017.

COUTINHO, Eduardo [entrevista]. In: Saraiva Conteúdo. Matéria: *Eduardo Coutinho presta homenagem à canção brasileira em novo documentário*. Entrevistado por André Bernardo. 2011. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/43380>> Acesso em: 03 mai. 2017.

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: 02 set. 2016.

COUTINHO, Eduardo [entrevista]. In: Revista Trip nº 138: *Fala que eu te escuto*. Entrevistado por Fernando Luna. 2014. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/trip/entrevista-com-eduardo-coutinho>> Acesso em: 15 mar. 2017

EDIFÍCIO MASTER. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: 2002. 110 min. color.

JOGO DE CENA. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: 2007. 105 min, color.

MOSCOU. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: 2009. 77 min. color.

O FIM E O PRINCÍPIO. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: 2005. 110 min. color.

PEÕES. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: 2004. 85 min. color.

SANTA MARTA: Duas Semanas no Morro. Direção Eduardo Coutinho. Brasil: 1987. 54 min. color.

SANTO FORTE. Direção Eduardo Coutinho. Brasil: 1999. 80 min. color.

THEODORICO, O IMPERADOR DO SERTÃO. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: Rede Globo, 1978. 48 min. color.

ÚLTIMAS CONVERSAS. Direção: Eduardo Coutinho. Montagem: João Moreira Salles. Brasil. 2015. 85min. color.

## SITES E PÁGINAS CONSULTADAS

ABRACCINE. *Abraccine organiza ranking dos 100 melhores filmes brasileiros*. 2015a. Disponível em: <<https://abraccine.org/2015/11/27/abraccine-organiza-ranking-dos-100-melhores-filmes-brasileiros/>> Acesso em: 15 mar. 2017.

ABRACCINE. *ABRACCINE elege “Cabra Marcado para Morrer” como o melhor documentário do cinema nacional*. 2015b. Disponível em: <<https://abraccine.org/2017/03/15/abraccine-elege-cabra-marcado-para-morrer-como-o-melhor-documentario-do-cinema-nacional/>> Acesso em: 10 ago. 2017.

ADOROCINEMA. *Eduardo Coutinho*. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-18211/filmografia/>> Acesso em: 10 mar. 2017.

CINEMATECA NACIONAL. *Orfeu do Carnaval*. Disponível em <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=014063&format=detailed.pft#1>> Acesso em: 31 out. 2017.

CYNEPLAYERS. *Fábula... Meu Lar é Copacabana*. Disponível em: <<http://www.cineplayers.com/filme/fabula-meu-lar-e-copacabana/20567>>. Acesso em: 05 mar. 2017.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. *Eduardo Coutinho*. 2014. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa204013/eduardo-coutinho>> Acesso em: 15 mar. 2017.

IMDB. *Eduardo Coutinho*. Disponível em: <<http://www.imdb.com/name/nm0184202/>> Acesso em: 10 nov. 2016.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Últimas Conversas*. 2015. Disponível em <<http://www.ims.com.br/ims/visite/programacao/ultimas-conversas>>. Acesso em: 01 mai. 2017.

TV BRASIL. Moscou. 2015. Disponível em: <<http://tvbrasil.ebc.com.br/cinenacional/episodio/moscou>> Acesso em: 15 mar. 2017.

YOUTUBE. *Agora eu sou uma estrela*. 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PGuvVZaZK7w>> Acesso em: 26 fev. 2017.

## ANEXOS

### Ficha técnica completa do filme *Babilônia 2000*

#### **Categorias**

Longa-metragem / Sonoro / Não ficção

#### **Material original**

35mm, COR, 80min, 2.195m, 24q, Panorâmica

#### **Data e local de produção**

**Ano:** 2000

**País:** BR

**Cidade:** Rio de Janeiro

**Estado:** RJ

#### **Sinopse**

Na manhã do último dia de 1999, uma equipe de cinema sobe o morro da Babilônia, no Rio de Janeiro. Nele existem duas favelas - Chapéu Mangueira e Babilônia. Estas são as únicas favelas situadas na orla de Copacabana, onde, à meia-noite, uma multidão de cerca de um milhão de pessoas se reúne para assistir à queima de fogos de artifício e festejar o réveillon. Durante 12 horas, cinco câmeras digitais, espalhadas pelo morro, registram os preparativos para a festa. Os moradores das favelas fazem um balanço de suas vidas e expressam suas expectativas para o ano 2000.

#### **Gênero**

Documentário

#### **Termos descritores**

Habitação; Efeméride; Cidade; Rio de Janeiro – RJ

#### **Descritores secundários**

Favela; Ano-Novo

#### **Termos geográficos**

Rio de Janeiro - RJ; Praia de Copacabana, Rio de Janeiro - RJ; Morro da Babilônia, Rio de Janeiro - RJ; Favela do Chapéu Mangueira, Rio de Janeiro - RJ; Favela Babilônia, Rio de Janeiro – RJ

#### **Prêmios**

Melhor Fotografia para Cheuíche, Jorge, Coutinho, Daniel, Coutinho, Eduardo e Pereira, Geraldo e Melhor Som para Nunes, Paulo Ricardo e Silva, Ivanildo da no Festival de Recife, 5, 2001, PE..

Prêmio APCA, 2001, SP, de Melhor Documentário..

Melhor Filme conferido pelo Júri Popular no Festival de Cinéma Brésilien de Paris, 3, 2001, Paris - FR..

Prêmio ABD-SP no Festival Internacional de Documentários É Tudo Verdade, 6, 2001, SP.

#### **Produção**

**Companhia(s) produtora(s):** CECIP; Videofilmes

**Produção:** Coutinho, Eduardo; Ranvaud, Donald K.  
**Direção de produção:** Formaggini, Beth  
**Produção executiva:** Ramos, Mauricio Andrade  
**Produtor associado:** Sbragia, Sergio; Grumbach, Cristiana  
**Assistência de produção:** Byington, Maria; Queiroz, William

### **Distribuição**

**Companhia(s) distribuidora(s):** Riofilme

### **Argumento/roteiro**

**Roteiro:** Coutinho, Eduardo

**Pesquisa:** Lins, Consuelo; Grumbach, Cristiana; Coutinho, Daniel; Pereira, Geraldo; Brito, Géó; Collier, Joana

### **Direção**

**Direção:** Coutinho, Eduardo

**Assistência de direção:** Grumbach, Cristiana

### **Fotografia**

**Direção de fotografia:** Cheuiche, Jacques

**Câmera:** Cheuiche, Jacques; Sbragia, Sergio; Mehedff, Ricardo; Mamigonian, José Rafael; Grumbach, Cristiana

**Assistência de câmera:** Rodrigues, Pedro

**Fotografia de cena:** Guimarães, Zeca

### **Dados adicionais de fotografia**

**Eletricista:** Filizola, Edmilson

### **Som**

**Som direto:** Nunes, Paulo Ricardo; Silva, Ivanildo da

**Mixagem:** Pinheiro, Gabriel

### **Montagem**

**Montagem:** Berg, Jordana

**Montagem de som:** Pinheiro, Gabriel

### **Identidades/elenco:**

Pereira, Fátima Gomes

Pereira, Jéssica Gomes

Nascimento, Maria Augusta do

Ferreira, Regina Maria

Gonçalves, Ranulfo

Cardoso, Jorge da Costa

Cardoso, Creuza Maria

Alves, Djanira Santos

Alves, Maria Aparecida

Mendes, Marcos

Oliveira, Carolina de

Santos, Paulo Sérgio dos

Nascimento, Sandra do

Lakoque, Jorge  
Nascimento, Luiz Carlos do  
Barreira, Barbara  
Francisca, Shirley  
Araújo, Jenifer de  
Salles, Cléber  
Silva, Roseli da  
Silva, José Roberto da  
Moraes, Pedro Paulo  
Santos, Jorge  
Santos, Josimar  
Silva, Jorge Antônio da  
Carvalho, Doaci  
Lopes, José Roberto  
Guimarães, Queila  
Freitas, Vanda de  
Nascimento Jr., Luis Carlos do  
Medina, Francisco  
Almeida, Jorge Paulo de  
Santos, Maria Estela dos  
Silva, Benedita da  
Silva, Conceição Ferreira da  
Santos, Marina Andrade dos  
Silva, Edmílson Carlos da  
Herculano, Marcos  
Dias, Jorge de Brito  
Silva, Guaraci Ferreira da

**Conteúdo examinado: S**

**Fontes utilizadas:**

Press-sheet

Riofilme/site

ALSN/DFB-LM

É TUDO VERDADE/9

É TUDO VERDADE/6

**Observações:**

Este filme foi finalizado com recursos da <Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro> / <Secretaria Municipal de Cultura>, através da <Riofilme>.

Festival de Recife: <Festival de Cinema de Recife>.

**Fonte:** Cinemateca Brasileira. Disponível em <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=025715&format=detailed.pft#1>> Acesso em: 26 set. 2017

Cartaz do filme *Babilônia 2000*

**Fonte:** Pinacoteca Brasileira.

Disponível em: <[http://bases.cinemateca.gov.br/local/cartazes/CN\\_1792.jpg](http://bases.cinemateca.gov.br/local/cartazes/CN_1792.jpg)> Acesso em: 26 set. 2017