

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

THAÍS ANDRADE TUPINAMBÁ

**A CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM NO DOCUMENTÁRIO DE EDUARDO
COUTINHO: UMA ANÁLISE DE BABILÔNIA 2000**

Rio de Janeiro
2006

THAÍS ANDRADE TUPINAMBÁ

**A CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM NO DOCUMENTÁRIO DE EDUARDO
COUTINHO: uma análise de Babilônia 2000.**

UFRJ/CFCH/ECO

Thaís Andrade Tupinambá

**A CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM NO DOCUMENTÁRIO DE EDUARDO
COUTINHO: uma análise de Babilônia 2000**

Monografia apresentada à Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Radialismo.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Lissovsky

Rio de Janeiro

2006

T66 Tupinambá, Thaís Andrade

A construção do personagem no documentário de Eduardo Coutinho: uma análise de Babilônia 2000 / Thaís Andrade Tupinambá. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO 2006
xi, 77. f.:il.

Trabalho de conclusão de curso (Bacharel em Radialismo)
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação,
2006

Orientador: Prof^o Dr. Maurício Lissovsky

1. Documentário 2. Personagem 3. Eduardo Coutinho –
Monografias. I. Lissovsky, Maurício (Orient). II. Universidade Federal
do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação. III. Título

Thaís Andrade Tupinambá

A CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM DO DOCUMENTÁRIO DO EDUARDO

COUTINHO: uma análise de Babilônia 2000

Monografia apresentada à Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Radialismo.

Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 2006

Aprovado por:

Prof.º Dr. Maurício Lissovsky, ECO/UFRJ

Prof.º Dr. Consuelo Lins, ECO/UFRJ

Prof.º Dr. Fernando Fragozo, ECO/UFRJ

AGRADECIMENTOS

Tantas pessoas foram essenciais nesse processo...

Gabi, pela amizade irreduzível; Paty, Marizinha, Fê, Laura e Alline por estarem sempre do meu lado e formarem minha família aqui no Rio; Alessandra, SuVelen, Raquel, Nathalia e Fernanda, presentes que a faculdade me deu.

Agradeço também aos meus queridos amigos do Futura que fazem do ambiente de trabalho minha segunda casa.

Muito obrigada aos bons professores da ECO que me mostraram novas formas de enxergar o mundo; ensinaram que Comunicação vai muito além da simples transmissão de informação, envolve responsabilidade e respeito pelo outro.

E agradeço especialmente aos meus pais, que muitas vezes abdicaram dos seus próprios sonhos para que eu pudesse realizar os meus, que me permitiram sonhar e me ofereceram todas as bases para que eu pudesse buscar o que queria.

À minha mãe pelo amor incondicional, pela dedicação integral e por fazer da minha felicidade seu maior objetivo.

RESUMO

TUPINAMBÁ, Thaís Andrade. **A construção do personagem no documentário de Eduardo Coutinho:** uma análise de Babilônia 2000. Monografia (Graduação em Comunicação Social) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

A dicotomia representação/reprodução da realidade no filme documental provoca questionamentos quanto a seu próprio discurso. Críticos contemporâneos partem do princípio de que não existe uma melhor técnica para representar o mundo. Qualquer filmagem interfere no ambiente filmado e, em relação ao gênero documentário, o que muda é a forma como se assume ou dissimula essa questão. Neste trabalho, há uma análise das características do cineasta Eduardo Coutinho como uma nova perspectiva no ato de fazer documentário, apontando inovações técnicas e estéticas. O diretor afirma que o documentário nasce do encontro entre entrevistado e equipe de filmagem, criando um momento único fruto dessa interação. Entende-se que o “outro” se constrói e é construído como personagem na relação com o entrevistador. O estudo da obra de Coutinho mostra como essa construção acontece principalmente pela forma como conduz a conversa, numa atitude de abertura ao outro e fuga dos estereótipos, o que se estende a todo o processo de produção do filme. Com o objetivo de compreender como o personagem é construído pelo encontro entre diretor e entrevistado, o presente trabalho analisa o documentário Babilônia 2000, lançado por Coutinho em 2001.

ABSTRACT

TUPINAMBÁ, Thaís Andrade. **A construção do personagem no documentário de Eduardo Coutinho:** uma análise de Babilônia 2000. Monografia (Graduação em Comunicação Social) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

The dichotomy representation/reproduction of reality on the documental film bring questions about its own speech. Contemporaneous critics believe that there is no better technique to represente the world. Any shooting interfere on the surroundins shot and, in relation to documentaries, what changes is the manner how this point is taken over or disguised. This paper analyses Eduardo Coutinho's characteristics as a new possibility of making documentary, pointing out new techniques and aesthetics. The director affirm that the documentary starts up from the encounter between the interviewer and the filming staff, creating an unique moment origined of this mutual action. The "other" builds himself/herself and is built as a character by the relation to the interviewer. The analysis of Coutinho's work demonstrates how this construction happens specially by the manner he guides the conversation and products the movie. In order to comprehend how the character is built by the encounter between interviewer and interviewd, this paper analyses the documentary Babilônia 2000.

SUMÁRIO

1	Introdução	
1.1	Contexto.....	10
1.2	Justificativa.....	11
1.3	Objetivo.....	13
1.4	Metodologia	12
1.5	Referencial teórico.....	13
2	Realidade e representação no documentário	15
3	Movimentos documentários	18
3.1	Documentário expositivo.....	18
3.2	Documentário de observação.....	19
3.3	Documentário interativo.....	20
3.4	Documentário reflexivo.....	21
4	Características de Eduardo Coutinho (e algumas afinidades com o cinema-verdade)	22
5	O processo de construção do personagem no documentário	27
5.1	Uma questão de alteridade.....	28
5.2	O modelo sociológico.....	30
5.3	Uma relação aberta com “o outro”.....	36
6	Fazer-se personagem - Exemplo de análise fílmica: Babilônia 2000	39
6.1	Aproximação com o universo filmado e a escolha de um dispositivo.....	39
6.2	O encontro – a conversa ao invés da entrevista.....	45
6.3	Oralidade e fabulação – personagens em “metamorfose”.....	51
6.4	O papel da montagem – uma arte minimalista.....	58
6.5	Um cinema ético – uma outra imagem da favela.....	62
6.6	Espectador – repercussão.....	68
7	Conclusão	72
	Referências	75

1 Introdução

1.1 Contexto

Em geral aceito pelo senso comum como espelho do real, o conceito de documentário vem sofrendo alterações. Críticos contemporâneos o definem como uma construção narrativa que, apesar de pretender se aproximar da realidade, não está apta a captá-la tal como é. Numa época em que imagens mediáticas nos interpelam por todos os lados, tentando nos induzir às mais variadas significações quando se coloca como reprodução da realidade, um cineasta, num estilo espontâneo e sem muitos artefatos técnicos, apresenta uma outra forma de lidar com os acontecimentos do mundo: Eduardo Coutinho dissolve o mito em torno do documentário e estabelece uma nova perspectiva de recepção desse produto.

Coutinho é um cineasta brasileiro, nascido em 1933 na cidade de São Paulo. Reconhecido pela crítica, é considerado o maior documentarista contemporâneo pelas mudanças éticas e estéticas que traz em sua forma de filmar. Seus documentários levantam uma série de questões ligadas à cinematografia brasileira contemporânea, em termos de linguagem, história do cinema, situação do país e em relação à sua própria obra, uma referência de inovação estilística no campo do documentário.

O diretor problematiza a relação com o outro e torna esse processo explícito na obra. Isso se dá pela atitude de escuta de Coutinho, na criação de uma cumplicidade que instiga no entrevistado uma vontade de falar sempre mais. Nesse sentido, o momento do encontro é um aspecto essencial na construção e na dimensão autoral do personagem, tema abordado nesse trabalho.

1.2 Justificativa

Qualquer registro que se difunde publicamente assume uma função de documento. No documentário, essa incumbência é ainda mais séria, pois direciona o espectador ao mundo em que vive. O personagem se constrói para um interlocutor; a articulação com a imagem e a fala do outro exige uma atitude honesta e respeitosa, e este é o princípio de Eduardo Coutinho. Como conclusão de um curso de Comunicação Social, que forma uma grande quantidade de jovens que atuam todo o tempo como mediadores de informação, é de extrema relevância a análise a que esse trabalho se propõe.

Ao assistir um documentário de Coutinho numa aula da Escola de Comunicação, o filme sensibilizou tanto a ponto de despertar um interesse por esse tipo de cinema até então desconhecido. Surpreendeu pelo universo imaginário de um filme que, muito mais que um documento, é uma profusão de humanidades. Num país que tão pouco conhece suas vozes e faces, o estudo do momento de construção do personagem nos permite entender um pouco sobre como se dão as variadas relações intrínsecas à nossa vida em sociedade, com um olhar bem diferente daquele imposto pelas imagens mediáticas. É extremamente importante evidenciar como, no contato com o outro (o personagem), o diretor consegue se livrar de idéias pré-concebidas e alcançar as premissas de outra identidade, uma vez que é nas falas subjetivas e contraditórias do outro que se aprende muito sobre si mesmo e sobre o Brasil.

A análise é de Babilônia 2000 por ser o filme que mais tocou e fez com que livrasse de preconceitos próprios. Um documentário que mostra uma outra face da vida na favela a partir da interação do diretor e a conseqüente construção dos personagens. Em entrevista à Folha de São Paulo (30dez.2000), Coutinho diz: “Os documentários são feitos em geral

para querer pobreza, e as pessoas oferecem pobreza. Eu acho simplesmente que, estando aberto para as pessoas, isso não acontece”.

Além disso, uma vez que o personagem ainda é pouco explorado na teoria do documentário, o desenvolvimento desse trabalho é importante como incentivo ao estudo desse elemento fundamental em qualquer narrativa.

1.3 Objetivo

O objetivo deste trabalho é discutir a construção do personagem em função do documentário. Pretende-se encontrar caminhos para a compreensão da relação entre cineasta e entrevistado nos filmes desse gênero. Não se trata de fazer um mero relato de linguagens, mas entender o motivo das escolhas de Eduardo Coutinho e como, através dessas escolhas, ele consegue passar para a tela sentidos múltiplos e dispersos, desconfigurando qualquer estereótipo prévio ao filme. Nesse contexto, é abordado o universo do encontro entre diretor e personagem, as suas peculiaridades, no sentido de desvendar as condições em que duas subjetividades se permitem conhecer, produzindo “verdades” exclusivas àquele momento.

1.4 Metodologia

O processo de elaboração do presente trabalho se baseia na coleta de bibliografia referente ao tema documentário, construção de personagem, realização de entrevistas, relações de alteridade e métodos de trabalho de Eduardo Coutinho. O levantamento do

material é feito por visitas a bibliotecas, livrarias e Internet. Há também uma pesquisa de documentários, com ênfase na obra de Eduardo Coutinho.

Em seguida, parte-se para leitura, resumo e fichamento de todo o material levantado, inclusive anotações sobre Babilônia 2000, filme analisado. A partir daí, ocorre uma exposição teórica sobre o tema em questão, seguida de uma análise da obra selecionada empregando os conceitos estudados.

1.5 Referencial teórico

Para uma melhor compreensão de como a obra de Coutinho se insere no contexto cinematográfico, faz-se uma breve exposição sobre as principais correntes do documentário, focalizando a tensão entre realidade e ficção. Como base, essa pesquisa segue especialmente os fundamentos e modificações do documentário analisadas por Darin em “Espelho Partido: tradição e transformação do documentário cinematográfico” (1995), além de publicações de críticos e estudiosos de cinema.

Ao abordar a construção de diálogo, estuda-se o conceito de “violência simbólica” em entrevistas, apontado por Bourdieu em “Compreender” (1997) e o “método sociológico” exposto por Bernadet em “Cineastas e Imagens do Povo” (1985). Além dos autores citados, a compreensão da relação de alteridade nas entrevistas conta com a dissertação de mestrado “O Eu e o Outro no filme documentário: uma possibilidade de encontro” (2001), defendida por Yakhni na UNICAMP.

Há, então, uma análise das principais características das obras de Eduardo Coutinho, mostrando como o diretor adota o “cinema de conversação”, que aposta na relação entre personagem, cineasta e aparato técnico como fio condutor do documentário. Como

referência, são utilizados principalmente o livro “O documentário de Eduardo Coutinho” (2005), Lins, o artigo “Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna” (2003), de Xavier e o texto do seminário “O sujeito (extra) ordinário”, (2005) em que participaram Coutinho, Xavier e Furtado. Lembrando que, durante a análise de Babilônia 2000, acontece um diálogo com as outras obras citadas anteriormente, por também embasarem teoricamente o estudo.

2 Realidade e representação no documentário

“Uma testemunha, uma palavra, um documento e a própria narrativa podem remeter aos fatos, a eles fazer referências e estabelecer relações, contudo, separam-se deles por meio de uma elaboração que, ainda que lhes seja relativa, processa-os nas formas que não são mais as deles. (...) Subjetivo é o cinema e, com ele, o documentário” (COMOLLI, 2001).

Como definir documentário? Bragança, crítico de cinema contemporâneo, diz que “esse termo já não suporta o peso de seus significados possíveis” (BRAGANÇA, s.d.). Porque documentário pouco define a linguagem utilizada ou sua intenção de interpretação pelo público, já que não há uma forma de representação fixa entre todas essas obras, senão o desejo comum de se aproximar da realidade. A grande questão em torno do documentário e das informações mediáticas é a crença do senso comum em relação à sua objetividade, que mascara o caráter frágil e subjetivo da intervenção humana nesses produtos.

As correntes formas de representação da realidade levantam uma discussão a respeito da credibilidade da imagem. É indiscutível que no senso comum o caráter de veracidade da imagem é dominante. “O aspecto figurativo próprio à imagem fotográfica, sua semelhança empírica e sua precisão na reprodução técnica estão na base de sua força documental, do mito da objetividade e de sua fascinação” (LINS, 1997). Além disso, a celebração do realismo da imagem cinematográfica torna-se mais intensa devido ao seu desenvolvimento temporal, propriedade essencial do mundo sensível. No entanto, toda intervenção humana funda algo novo, que não havia antes e que talvez não exista depois, algo próprio ao encontro de subjetividades. Esses estatutos opostos que a imagem pode assumir se devem a uma espécie de “natureza paradoxal da imagem” (*ibid*).

É difícil separar em definitivo uma linguagem de ficção e outra de documentário, suas fronteiras são tênues. Penafria propõe o termo “Documentarismo”, que:

“pressupõe uma contigüidade entre o filme documentário e o de ficção, apresenta-se como uma consequência da dificuldade em distinguir o registro documental do registro ficcional e tem a utilidade de destacar que a classificação de um filme importa muito menos que o modo como olhamos e somos olhados pelo cinema, o que poderá contribuir sobremaneira para libertar o documentário do peso que sobre ele recai de *re-presentar* ou ter por dever *re-presentar* a realidade tal qual” (PENAFRIA, 2006).

Contudo, o início do cinema documentário teve como motivação, nos anos 20, justamente a intenção de espelhar a realidade. Com a nobre função que esse gênero assumia, os movimentos do documentário buscaram constantemente novas linguagens, estéticas e práticas visando transparecer a realidade através de imagens fílmicas, ou pelo menos tornar essas duas vertentes mais próximas possível. Sendo assim, cada revolução técnica foi celebrada como um possível caminho rumo à captura fiel da realidade.

Apesar de uma coexistência de concepções, há um consenso nos debates atuais sobre o documentário: entende-se que não há técnica, metodologia ou estética mais aptas que outras para representar o real e o mundo; linguagens de ficção e documentário se conjugam, o que dificulta a formulação de modelos para esse gênero.

Todavia, não se trata de negar a existência do objeto documentário. Ele existe, “é fruto de um conjunto de práticas e discursos, e difere sim, nesse campo, da ficção. Mas esse objeto não tem uma essência estática, igual a ela mesma ao longo da história do cinema, seguindo uma linha de evolução em direção a um acréscimo de real” (LINS, 1997). O que acontece é a conjugação de um emaranhado de linguagens, significações e ambigüidades que se modificam e se reorganizam a cada nova obra.

Não se tem, portanto, a pretensão de definir o termo “documentário” como uma categoria homogênea. Em relação a essa modalidade, há algumas questões que merecem ser pensadas. Todo documentário é um objeto produzido por blocos de espaço-tempo transmitindo uma visão de mundo. Existe, sim, uma “porcentagem de real” em qualquer imagem filmada, todavia é impossível falar de uma técnica que torne uma imagem realidade em si. O ato de filmar impõe mudanças em ambos lados da câmera, o que pode ser assumido ou disfarçado pelo discurso cinematográfico (LINS, 1997).

Da-Rin conclui que “o domínio do documentário pode ser empiricamente reconhecido” por uma série de questões partilhadas por praticantes. Contudo, as respostas a essas interrogações implicam “um campo conceitualmente unificável” (DA-RIN, 1995, p.8). O gênero documentário constitui “um processo historicamente heterogêneo de formulação de problemas e soluções, configurando um campo dinâmico de prática social”(ibid, p.10). É nesse sentido que, baseado na obra de Da-Rin, procura-se entender a “tradição” do documentário não numa perspectiva generalizante e evolutiva, mas como um gênero instável e aberto.

É importante lembrar que o objetivo deste trabalho não é pesquisar profundamente a história do documentário. O que interessa é expor brevemente como cineastas e críticos, numa forma descontínua, procuraram soluções para as diversas tensões entre a imagem e o real. E, dessa forma, contextualizar as escolhas do cineasta Eduardo Coutinho, objeto do estudo. É na discussão a respeito da autenticidade que se analisa a construção do personagem e sua expressão original a partir do encontro com a equipe de filmagem, além das transformações causadas no documentário pela decisão do diretor em assumir esse aspecto ficcional nos filmes do gênero, em que reconhece o documentário como um jogo de cena.

3 Movimentos documentários

A partir da concepção de que há um objeto documentário com práticas e discursos próprios, Da-Rin destaca quatro modalidades de classificação formuladas pelo teórico norte-americano Bill Nichols: expositivo (clássico), de observação (direto), interativo (verdade) e reflexivo (DA-RIN, 1995). Dentro de cada movimento, pode-se observar obras diferentes ou concepções coexistentes, contudo há configurações semelhantes em relação às possíveis maneiras de lidar com a dicotomia realidade X representação.

3.1 Documentário expositivo

Os expoentes desse movimento são o norte-americano Robert Flaherty e o inglês John Grierson. Em seus filmes, encontramos facilmente as características usadas para definir o documentário clássico. Este se funda numa imagem que serve apenas como ilustração de uma narração over não-sincrônica. A montagem segue regras de continuidade obedecendo à coerência da argumentação em *off* sem qualquer referência ao processo de produção do filme. A estrutura linear desse filmes é estruturada com base na lógica de causa-efeito, estabelecendo premissas de generalização.

“Em sua forma paradigmática mais pura, o modo expositivo adota um esquema particular-geral, mostrando imagens exemplares que são conceituadas e generalizadas pelo texto do comentário. O processo de produção é elidido em nome de uma impressão de objetividade” (DA-RIN, 1995).

A espontaneidade é relegada a segundo plano, sendo permitido inclusive encenação; a ética está ligada a uma necessidade de transmitir a verdade (que só pode ser aquela representada pelo ideário do autor).

“A presença de entrevistas, quando existem, no modo expositivo, estão subordinadas à lógica da argumentação textual, sempre para lhe respaldar o sentido ou justificar algum item da narração que carrega consigo a responsabilidade exclusiva da argumentação” (YAKHNI, 2001, p.20).

No gênero expositivo, antes mesmo de começar a gravação, já se pode definir as cenas e todo o desenvolvimento do documentário, que é baseado numa idéia pré-moldada.

3.2 Documentário de observação

Sendo representado principalmente pelo cinema direto norte-americano, o documentário de observação surgiu, no início dos anos 60, em reação ao modelo clássico. Seu contexto era o das inovações tecnológicas, com equipamentos mais leves e a possibilidade de captação de som direto, marcando uma nova ética no modo de se fazer cinema. Porém, assim como no modo clássico, tinha como objetivo uma representação fiel da realidade.

Foram os jornalistas interessados em agilizar seus métodos de trabalho que desenvolveram as técnicas do direto. Daí entende-se a preocupação com a objetividade da informação. Os praticantes do cinema direto defendiam a completa não-intervenção, evitavam o comentário, as entrevistas, as encenações, músicas off e priorizavam o plano-sequência sincronizado com o som, colocando o espectador num lugar de “acesso imediato ao mundo”. A montagem tem em vista a temporalidade autêntica dos acontecimentos.

Colocando-se como uma posição privilegiada para representar o real, o cinema direto neutraliza os indícios de intervenção na realidade. Segundo Da-Rin, “a supressão do comentário e a impressão de uma ‘janela aberta para o mundo’ fazem com que certos filmes observacionais se assemelhem ao regime narrativo da ficção” (DA-RIN, 1995).

3.3 Documentário interativo

O documentário interativo surgiu aproximadamente no mesmo período que o de observação, mas tem como princípio enfatizar a intervenção do cineasta ao invés de escamoteá-la como o anterior. Sua mais forte expressão é o cinema-verdade francês. No mesmo contexto de inovação tecnológica que permitiu a estética do cinema direto, na França esse material foi acessado primeiramente por cineastas ligados às ciências humanas:

“Defrontados cotidianamente com as implicações da observação participante, sabiam que ‘sempre que uma câmera é ligada, uma privacidade é violada’. (...) Se a neutralidade da câmera e do observador eram uma falácia, para que tentar dissimulá-los? Por que não utilizá-los como instrumentos de produção dos próprios eventos, como meio de provocar situações reveladoras?” (DA-RIN, 1995, p. 114).¹

Esses praticantes sabiam da transformação dos personagens diante da câmera e decidiram então assumi-la e usá-lo como processo de produção do filme. Um novo campo de possibilidades se revela na forma de fazer cinema. Os cineastas adotam uma postura de parte integrante do filme, entendendo a sua intervenção como princípio criador e transformador da realidade no momento da filmagem. A palavra e as demais formas de

¹ A frase citada é uma declaração de Rouch a Marcorelles, em que esclarece sua posição diante do mito da objetividade científica.

expressão, essas que surgem inusitadamente no encontro entre personagem e equipe de filmagem, passam a constituir o fio condutor da montagem. Essencial agora não é mais transparecer uma realidade objetiva, mas construir sentidos diante da câmera.

O ícone dessa tendência foi o francês Jean Rouch, com o filme *Chronique d'un Été* (Crônica de um Verão, 1960), realizado conjuntamente com Edgar Morin. Nessa obra, a intervenção da equipe no processo de filmagem é explícita. E, como já foi dito, um fator de extrema importância para esse método foi a inovação tecnológica do aparato de gravação, permitindo ao diretor maior proximidade com os personagens.

Eduardo Coutinho demonstra muitas semelhanças com o cinema-verdade. Para Coutinho, o que importa é a **verdade subjetiva**, construída na interação com personagem e que pertence exclusivamente àquele momento do filme, relação aprofundada no próximo capítulo.

3.4 Documentário reflexivo

“Nesse tipo de documentário, a representação do mundo histórico se converte ela mesma em tema do filme” (YAKHNI, 2001, p.14). Os filmes reflexivos não possuem uma estética definida. O que os une é a procura por explicitar as convenções que regem o processo de representação, que se converte em tema do filme.

Os praticantes desse gênero insistem em mostrar que o filme é um discurso, o qual é sempre uma opção do realizador permeada pela sua visão de mundo e pela sua sensibilidade artística. Utilizam estratégias de ironia, paródia, sátira e distanciamento crítico do espectador (DA-RIN, 1995). Distancia-se da seriedade discursiva, que é a tradição do documentário.

4 Características de Eduardo Coutinho (e algumas afinidades com o cinema-verdade)

A postura de Eduardo Coutinho possui alguns princípios do cinema verdade francês. Assim como Jean Rouch e Edgar Morin, o diretor assume a intervenção do cineasta no processo de gravação e a conseqüente transformação da realidade captada pela câmera. Para os três cineastas, o que importa é o presente da gravação, a relação que se estabelece com os personagens e o momento singular que se cria ali, desencadeado pela atuação do diretor.

Cria-se uma ética de respeito ao entrevistado ao se conservar detalhes da sua subjetividade. “A câmera de Rouch sabe que pode filmar apenas as encenações, os *jeux de roles*. Entretanto, se ela o fizer de perto, participando da ação, acredita-se que possa revelar muito sobre as próprias relações de força e de hierarquia entre aquele que filma e que é filmado” (QUEIROZ, 2005, p.64). No documentário, a atitude do diretor diante dos personagens define o tipo de conteúdo que será transmitido aos espectadores.

Outro método do cinema verdade incorporado por Coutinho é a câmera na mão, possibilidade que se deve ao aprimoramento tecnológico dos equipamentos da época. Com o advento de câmeras mais leves, o operador articulava uma maior agilidade de movimento, podendo filmar os personagens em locais e situações variadas (*ibid*).

É importante lembrar que o surgimento do cinema verdade no Brasil acontece no seio do Cinema Novo (*ibid*), movimento desenvolvido por jovens cineastas que propunham uma nova ética para o cinema brasileiro da época. Seu objetivo era a produção de filmes com baixo custo e conteúdo ligado à realidade social contemporânea. Pode-se perceber alguma influência desse momento do cinema nas obras de Coutinho, contudo, um se

diferencia do outro à medida em que o Cinema Novo utiliza uma estilística didática, que Jean-Claude Bernadet classificou como “voz sociológica” (BERNADET, 1985), aquela que constrói um conhecimento sobre o outro. A obra de Coutinho carrega ainda influências da época em que trabalhou na televisão. Em 1975, entrou no Globo Repórter, na TV Globo, quando ainda era um cineasta do campo da ficção, onde teve participação como roteirista e diretor.

Entretanto, foi no documentário que se firmou como diretor. Sua obra de maior destaque foi *Cabra Marcado pra Morrer* (1964-84), que marca de imediato a história do cinema brasileiro. Coutinho parte da ficção, primeira ação que gerou o filme, e vai para o documentário, segundo movimento que une o material sonoro e visual produzido nesse espaço de tempo.

Considerado um “divisor de águas” (LINS, 2004), *Cabra Marcado* se inscreve especialmente na tradição do cinema verdade, explicitando todo o processo de feitura do filme e inaugurando uma postura de **caminhar junto**, premissa adotada nos demais documentários do diretor. Com o lançamento de *Cabra Marcado*, “Coutinho, ao pensar o real como algo não acabado, trazia ao filme toda a sua complexidade, fazendo o caminho ‘da epopéia ao drama documentário, dos arquétipos perfeitos à complexidade do real, da intenção pedagógica à percepção do outro como consciente de si’”² (CHAUÍ apud QUEIROZ, 2005, p.43).

A partir daí, Coutinho fez novos documentários, e novas técnicas foram surgindo e se reorganizando a cada novo filme. Mas, se há um princípio comum a todos eles é a interação com o mundo, a busca pela diferença. Coutinho aposta na intervenção explícita

² A citação é de Marilena Chauí, no artigo “Do épico pedagógico ao documentário”, publicado na época do lançamento de *Cabra Marcado pra Morrer*.

do diretor e na transformação dos personagens diante da câmera. Uma característica marcante do cineasta é a presença da equipe em cena, evidenciando o fazer cinema, numa experiência de metalinguagem. Em relação aos entrevistados, não há um pré-conceito; toda a riqueza de sentido do documentário é inerente às suas próprias declarações. A construção de vidas é conjunta, acontece **ao vivo**, e os limites da interferência e da contribuição do homem com a câmera são difusos.

Coutinho rejeita com veemência a generalização. O essencial de sua obra é exatamente se livrar de preconceitos e mostrar o que cada personagem tem de singular. Em seus filmes, Coutinho revela fragmentos de subjetividade que não pré-existem à filmagem e que talvez não façam mais sentido depois da conversa. Ele aposta no encontro como elemento criador de uma realidade contingente que, apesar de ambígua, diz muito sobre as pessoas retratadas e sobre a sociedade contemporânea.

Coutinho não faz perguntas gerais, pois acredita que é na fala sobre o cotidiano que os personagens se sentem à vontade e oferecem o que é novo. O diretor prefere falar em conversa ao invés de entrevista, pois esta normalmente submete os participantes a um questionário formal com uma tendência a induzir respostas para comprovar uma idéia estabelecida, tática completamente adversa do seu cinema. Sobre seu “cinema de conversação”, ele diz:

“O improvisado, o acaso, a relação amigável, às vezes, conflituosa, entre os conversadores dispostos, em tese, dos dois lados da câmera – esse é o alimento essencial do cinema que procuro fazer. O que não exclui, é claro, uma idéia central, prévia à filmagem, que preside à construção do filme, mas que não passa de uma hipótese de trabalho a ser testada na prática desses sucessivos encontros com personagens de carne e osso” (COUTINHO, 1992).

Em sua concepção de cinema instável e aberto, Coutinho não faz roteiros, pois isto significaria criar uma verdade e utilizar o material captado apenas como reiteração. Nesse sentido, o diretor faz pesquisas quando acha necessário (nem todos os seus filmes possuem pesquisa prévia), faz leituras e recolhe dados para não partir do vazio absoluto, afinal, não se pode falar de uma realidade quando dela não se conhece nada (COUTINHO, 1992).

Fala-se em acaso, o que não quer dizer simples improviso. Coutinho conta com o imponderável que pode surgir de onde menos se espera, mas tudo o que faz é muito bem pensado e nenhuma decisão é aleatória. Fala-se também em olhar, o que supõe escuta. Uma tentativa de libertação da sua visão de mundo (o que só é possível parcialmente) e um enorme respeito pela fala do outro. Como diz o diretor, “Eu faço documentário para sair de mim mesmo. Eu quero saber é a ficção dos outros, a neurose dos outros”.

Coutinho aceita tudo o que o outro diz como um outro ponto de vista, o que não significa concordância ou complacência. Apesar de saber da sua autoridade como **portador da câmera**, ele tenta atenuar ao máximo essa relação de poder, não emitindo qualquer juízo de valor. Afinal, o outro é diferente e tem lá **suas razões**, como o próprio cineasta costuma dizer.

E é a partir desse princípio que Coutinho se aproxima do universo filmado. Opção que Lins coloca como aceitação da “imanência do mundo”, o que pode se caracterizar como uma completa economia narrativa, uma “arte minimalista”. Para o diretor, as cenas construídas já se bastam como informação e por isso se recusa a acrescentar elementos estéticos que não estejam presentes no momento da filmagem. Coutinho não utiliza narrador, trilha sonora exterior à cena nem imagens de “cobertura”, priorizando a edição da palavra ao invés do acréscimo de imagens e sons com sentido de ilustração ou direcionamento. E ainda tenta manter toda a temporalidade da cena, os vazios, as

interrupções e hesitações, cortando apenas o que considera excesso (LINS, 2002). O trabalho de montagem produz movimentos descontínuos, em que fragmentos de fabulações individuais vão se reconhecendo mutuamente, permitindo ao espectador produzir os sentidos do que lhe é transmitido.

Aspecto extremamente importante para o cinema de Coutinho é a geografia. Na maioria de suas obras, adota uma locação única: “filmar em um espaço restrito e delimitado e, dali, extrair uma visão que evoca um ‘geral’ mas não o exemplifica, mas nos diz imensamente sobre o Brasil” (*ibid*). Sem uma ampla cobertura, consegue se livrar do risco de pretensão à totalidade.

É importante lembrar que nem sempre essa escolha é possível, pois há ocasiões em que as conversas estão relacionadas à memória e trajetória dos personagens, como é caso, por exemplo, de *Cabra Marcado pra Morrer* (1964/84) e *Peões* (2004). Como fio condutor desses filmes, há um resgate histórico que só é possível pela busca de personagens que podem se encontrar em lugares diferentes.

Para Coutinho, a escolha de um tema importa muito menos que o método de trabalho, pois o primeiro não quer dizer nada se não for informada a forma como o diretor se propõe a lidar com o outro e com o espectador. O diretor cria então um “dispositivo de filmagem” (LINS, 2004, p.100), ou seja, estabelece um foco que seguirá do início ao fim de um filme específico. Esses procedimentos estão intimamente ligados ao que será filmado e podem sofrer transformações de acordo com o universo abordado.

Enfim, Coutinho quer fazer o espectador ouvir, ver e sentir aquilo com o que não está acostumado. Ele não tem a pretensão de resolver as mazelas da sociedade, mas tenta mostrá-la de uma outra forma, apresentando vivências humanas e sociais em que normalmente não se presta atenção.

5 O processo de construção do personagem no documentário

“A ligação com o ‘mundo real’ é um tópico marcante nas teorias referentes à figura da personagem, em sua maioria realizados dentro do campo da literatura. Poderíamos dizer que esta preocupação vem desde Aristóteles, que já definia a personagem (ou ‘agente’) como uma ‘representação’ de seres humanos ‘verdadeiros’, uma entidade composta pelo poeta a partir de uma seleção de informações dadas a respeito de pessoas reais”. (SPULDAR, 2006)

Quando se fala em personagem, ele é definido como uma representação de pessoas reais. Uma “figura dramática” (FERREIRA, 2002) que vai se apossar de dados da realidade para simular uma vida. E. M. Forster criou a noção de personagem “plana” (simples, bidimensional, melhor representada pelo tipo e pela caricatura comuns no melodrama e na comédia) e “redonda” ou “esférica” (complexa, tridimensional, possuidora de vários traços). Para Foster, a personagem deve dar a impressão de um ser vivo (SPULDAR, 2006).

Segundo Furtado, no cinema o personagem sofre uma “simplificação”. Isso ocorre tanto na ficção quanto no documentário, porém de formas distintas. Na narrativa ficcional, está pré-estabelecido que o personagem é uma construção, e esse processo é feito em acordo com o ator, enquanto, no documentário, na maioria das vezes, a simplificação acontece à sua revelia (FURTADO, 2005, p.109). Nessa concepção, a pessoa, na vida real, é muito mais densa e complexa do que a sua representação.

A produção de subjetividade na imagem acontece a partir do encontro entre fotógrafo e fotografado, personagem e cineasta³. No século XX, começa-se a dar importância fundamental para o momento particular. Um “momento fugidio” é captado pelas lentes, absorvendo fragmentos instáveis dos sujeitos, os quais são representados nas

³ Xavier faz essa afirmação com base na reflexão do teórico alemão Siegfried Kracauer.

imagens. Além da transformação do personagem durante a filmagem, é na organização desses fragmentos que ele é definido.

“Segundo os clássicos, devem-se pegar os momentos mais importantes e ordená-los, dando uma idéia de que o personagem se constitui por um conjunto de momentos fundamentais. Esse fator vai dar a idéia de coerência interna, de verossimilhança, e vai instituir a noção de personagem, que não se confunde com a pessoa. Acredito que o cinema moderno também trabalha com o questionamento de uma certa noção de verossimilhança, de uma certa noção de personagem que vem do clássico” (XAVIER, 2005, p. 115).

Como se pode ver adiante, a discussão em torno da verossimilhança do personagem gera discussões no campo do documentário contemporâneo. Neste trabalho, parte-se do pressuposto de que o personagem se constrói e é construído ao longo do filme.

5.1 Uma questão de alteridade

Todo homem social interage e entra em contato com outras pessoas. Nessa relação, os indivíduos percebem semelhanças e diferenças e, de alguma forma, são convocados a lidar com elas. Pode-se enxergar essa realidade através de um olhar distanciado ou tentar se abrir a uma outra visão de mundo. Nesse sentido, a experiência da alteridade pode fazer com que se reconheça o outro na sua diferença, uma vez que só nos tornamos indivíduos em contato com o mundo; é pela comparação de culturas que cada uma se torna única. Ou então, pode-se adotar um ponto de vista etnocêntrico e colocar-se em posição de superioridade. Isso se dá em qualquer tipo de relação social e no cinema não é diferente.

“Na década de 1960, documentários (...) buscavam resgatar o valor de uma cultura que é a do ‘outro’, a cultura popular, de comunidades alijadas dos grandes centros urbanos,

por considerá-la importante para a compreensão de uma pretensa identidade nacional”. O espaço do cinema e das artes em geral repercutia debate político em torno da realidade nacional. Os intelectuais discutiam os problemas nacionais “a partir do resgate do popular, da denúncia da condição colonial” e tinham como objetivo promover a “desalienação”. Os documentários da época eram imbuídos de um caráter didático e as imagens e sons reproduziam um discurso pré-estabelecido (D’ALMEIDA, 2006).

O contexto de efervescência cultural e desenvolvimento tecnológico dos anos 60 traz um novo modo de fazer cinema: “a faixa sonora adquire a mesma importância que a faixa visual” (*ibid*). E foi a partir daí que o documentário começou a se abrir ao encontro com o outro.

O advento do som direto foi um momento fundamental na trajetória do documentário. “Pela primeira vez era possível deixar de falar ‘pelo’ outro, através de uma narração over, e falar ‘com’ o outro” (YAKHNI, 2001, p.13).

Pela qualidade da relação entre personagem e equipe de filmagem que se estabelece durante as gravações, há várias formas de construção de personagem.

“Se nos referirmos às formas de cinema que recusam a ficção, constatamos que o ‘cinema da realidade’ quer ora fazer ver objetivamente os meios, as situações e personagens, ora mostrar subjetivamente maneiras de ver das próprias personagens, a maneira pela qual elas vêem a situação, seu meio, seus problemas”(AUGUSTO, s.d.).

Nesses dois casos, uma questão é fundamental: diante da câmera, ninguém é mais o mesmo, ocorre uma espécie de “metamorfose” (LINS, 1996) dos personagens. A espontaneidade e a fala verdadeira são relativas, a resposta é sempre construída para um interlocutor; o que muda são as técnicas e a ética que o realizador utiliza para lidar com

subjetividades múltiplas e torná-las objeto do documentário. E é isso que será analisado nas próximas páginas.

5.2 O modelo sociológico

Como é possível produzir as falas do entrevistado e apresentá-las como verdade? Bourdieu fala da violência simbólica que o entrevistador pode cometer contra seu interlocutor. Para o autor, o indivíduo reage a uma série de circunstâncias que vão além das perguntas; circunstâncias que remetem à maneira como o entrevistador se apresenta e conduz o momento do encontro.

“Tentar saber o que se faz quando se reinicia uma relação de entrevista é em primeiro lugar tentar conhecer os efeitos que se podem produzir sem o saber por uma espécie de ‘intrusão’ sempre um pouco arbitrária que está no princípio da troca (especialmente pela maneira de se apresentar a pesquisa, pelos estímulos dados ou recusados, etc.) é tentar esclarecer o sentido que o pesquisado faz da situação, da pesquisa em geral, da relação particular na qual ela se estabelece, dos fins e explicar as razões que o levam a aceitar a participar da troca”(BOURDIEU, 1997, p.695).

Em relação a essa construção da entrevista, Bernadet fala da criação do “tipo sociológico” (BERNADET, 1985), em que os entrevistados são colocados em categorias delimitadas numa perspectiva de generalização. Em filmes que partem desse princípio, os personagens, em detrimento de sua singularidade, traduzem uma “classe”, que abrange uma quantidade muito maior de indivíduos que agiria sempre da mesma forma. A fala dos entrevistados serve somente como reiteração da opinião pré-moldada do autor.

Certamente, é muito difícil neutralizar os efeitos de construção do documentário, mesmo quando a intenção do autor é que o filme seja o mais autêntico e espontâneo possível. Até um entrevistador disposto a ouvir e entender a vida do personagem pode induzir respostas e atitudes sem perceber.

“Isto quer dizer que ninguém está livre do efeito de imposição que as perguntas ingenuamente egocêntricas ou, simplesmente, desatentas podem exercer e sobretudo livre do efeito contrário que as respostas assim extorquidas correm o risco de produzir no analista, sempre disposto a levar a sério, na sua interpretação, um artefato que ele mesmo produziu sem o saber”. (BOURDIEU, 1997, P.696)

Quando fala em “modelo sociológico”, Bernadet fala de um sistema de relacionamento de vozes. Como exemplo, analisa o documentário Viramundo, que aborda o processo de adaptação de retirantes nordestinos que migraram rumo ao estado de São Paulo. O autor identifica quatro tipos de vozes diversificadas que conduzem a narrativa (BERNADET, 1985).

A narração em *off* tem um papel importante no “modelo sociológico”, pois é ela que carrega “a voz do saber”. Essa voz é representada pelo locutor, que conduz a narrativa de forma linear, elaborando uma estrutura de causa-efeito. O que se apresenta ao espectador é uma situação delimitada e resolvida que, sem deixar lacunas, expõe o ponto de vista do autor como verdade absoluta. O locutor nunca fala de si, mas fala sempre na terceira pessoa, ostentando um conhecimento generalizado sobre o outro. “Ele é a ‘voz do saber’, de um saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico; ele dissolve o indivíduo na estatística, e diz dos entrevistados coisas que eles não sabem a seu respeito” (*ibid*, p.13).

Todavia, é possível adotar o modelo sociológico no documentário mesmo sem o recurso da voz *off*. É um método mais complicado por se basear na fala dos personagens, no entanto, esta pode ser articulada na condução das entrevistas e na montagem. “O sistema (...) pode ter inclusive a chancela de ‘mais real’, justamente pela ausência de locução. Com ou sem locução, trata-se de criar uma imagem fechada dos personagens, afirmando indiretamente a inexistência de outras possibilidades de estar no mundo”. (LINS, 2004, p.71)

Os entrevistados não acrescentam muitas informações à narrativa; eles servem como reiteração da voz do locutor. Essa é uma consequência de se fazer uma pesquisa almejando a confirmação de uma idéia pré-elaborada. As falas dos personagens se limitam ao que é perguntado e, caso digam algo que não é esperado, provavelmente será cortado na montagem para que nada extravase o universo que o diretor pretende abordar. Os entrevistados falam sobre suas vivências, seu dia-a-dia. Eles são a “voz da experiência”. E, a partir desse conhecimento sobre quem vive a situação, o locutor elabora o “significado profundo”. Dessa forma, o que o entrevistado diz fica submisso ao que o diretor do filme pensa a seu respeito. Os personagens assumem uma função de “amostragem”, provando a fala do locutor, garantindo-lhe autenticidade por meio de substância concreta, como a presença física na imagem e o som direto (BERNADET, 1985).

Bernadet salienta ainda a existência do “locutor auxiliar” em *Viramundo*. No filme, ele é representado pela figura do empresário que, assim como o locutor, constrói um conhecimento sobre os operários. A diferença é que o empresário vive a situação, está junto dos operários; essa proximidade com o objeto de estudo e a posição de poder que o locutor auxiliar ocupa garante maior autenticidade às falas (*ibid*).

O autor de *Viramundo* não se incomoda em usar elementos narrativos exteriores ao momento da filmagem. Como exemplo, há a música cantada por um personagem vindo do mesmo universo social que os camponeses do filme. Assim como a locução, ela também afirma e generaliza, mas apresenta uma empatia maior com os personagens porque passa pelas mesmas experiências e, portanto, pode ser cantada na primeira pessoa. A canção funciona, assim, como uma conjugação do saber do locutor e da experiência dos camponeses (BERNADET, 1985).

É com todos esses recursos de generalização que ocorre a transformação do personagem em tipo sociológico.

“Os filmes analisados por Bernadet transmitem ‘uma informação que não diz respeito apenas àquele indivíduo que vemos na tela, nem a uma quantidade muito maior deles, mas a uma classe de indivíduos e a um fenômeno’. Para que isso ocorra, ‘é preciso que os casos particulares apresentados conttenham os elementos necessários para a generalização, e apenas eles’. (...) Esse processo de ‘limpeza do real’ transforma o personagem em um ‘tipo sociológico’ – o camponês, o operário qualificado, o favelado -, do qual estão excluídos os traços singulares de sua história” (LINS, 2004, p.71)⁴.

É essa “limpeza do real” que garante a construção dos significados próprios do modelo sociológico: a relação “particular/geral” (BERNADET, 1985). As singularidades dos indivíduos são abordadas como se elas formassem parte de um todo muito maior e não tivessem expressão por si só. Para que esse sistema funcione, é necessário que a narrativa contenha os elementos caracterizadores de uma determinada “classe” e que as informações no filme não ultrapassem essa fronteira. É nesse sentido que as entrevistas (particular) apenas confirmam a “voz do saber” (geral).

⁴ As citações foram extraídas do ensaio “O modelo sociológico ou a voz do dono”, BERNADET, 1985.

Há uma irregularidade de poderes uma vez que é o pesquisador que guia a entrevista, que determina como se dará o seu desenvolvimento. “Esta dissimetria é redobrada por uma dissimetria social todas as vezes que o pesquisador ocupa uma posição superior ao pesquisado na hierarquia das diferentes espécies de capital, especialmente do capital cultural” (BOURDIEU, 1997, p.695). A forma como o pesquisador se apresenta pode ser um tipo de violência contra o entrevistado, por isso, é preciso muito cuidado no momento do encontro. É na relação diretor/entrevistado que este poderá “compreender o que pode ser dito e o que não pode, as censuras que o impedem de dizer certas coisas e as incitações que encorajam a acentuar outras” (*ibid*).

Bourdieu fala do tipo de violência lingüística, em que o vocabulário utilizado e a maneira como se elaboram as perguntas influenciam no comportamento do entrevistado. O personagem se expressará espontaneamente se dominar a linguagem e conseguir se comunicar livremente com ela. Não se trata de se mostrar como igual, mas prestar atenção no que é dito e não usar palavras opressivas àquele personagem. Além disso, outro fator de influência é a maneira como se veste e como se apresenta naquele universo, a relação de poder que se estabelece.

Mostrar o “outro de classe” é menos complicado, uma vez tanto os espectadores quanto os cineastas tendem a ter mais simpatia por pessoas de um universo diferente do seu (BERNADET, 1985, p.60). Todavia, é preciso que haja um conhecimento mínimo do universo filmado para evitar um distanciamento radical. “É somente quando se apóia num conhecimento prévio das realidades que a pesquisa pode fazer surgir as realidades que ela deseja registrar” (BOURDIEU, 1997, p. 706).

Por outro lado, quando se entrevista alguém do mesmo meio social, há um grande risco de perda de informações. Questões básicas podem não ser esclarecidas por parecerem óbvias para o diretor.

“A passagem para a classe média dificulta a constituição do outro porque, mal ou bem, a ela pertencem o cineasta e seu público. Esse voltar-se sobre si mesmo faz oscilar o filme entre a postura científica, que institui o outro, e a identificação. Olhar no espelho perturba o método”(BERNADET, 1985, p.60).

Mas isso não significa que filmes sobre o mesmo universo social do diretor serão sempre superficiais. Edifício Master, de Eduardo Coutinho, foi feito com pessoas de classe média, mas que não tem a pretensão de exemplificar essa classe, por isso não generaliza. Há, nesse filme, uma mistura de vozes, cada uma apontando para uma perspectiva de vida diferente (LINS, 2003).

Além do tipo de aproximação com os entrevistados, há outra fase do processo de filmagem que pode ser usada para a construção unilateral do personagem: a montagem e finalização. Nessa etapa, as cenas são concatenadas de acordo com os significados que o autor deseja criar estabelecendo relações de causalidade. Além disso, só são incluídas na montagem as informações que reiteram a idéia inicial; há também a inclusão de elementos narrativos exteriores à gravação com o objetivo de enfatizar uma determinada informação (BERNADET, 1985).

5.3 Uma relação aberta com “o outro”

Ao longo desse trabalho, a realidade é considerada como algo inacabado, em permanente construção. Para que o documentário assuma essa condição, é necessário que o diretor se disponha a uma relação aberta com o outro. Essa abordagem requer uma mudança de comportamento frente ao outro, no sentido de se desfazer de estereótipos e idéias pré-moldadas a seu respeito. Mas como esse encontro “autêntico” é possível?

Primeiramente, o diretor deve se destituir de qualquer atitude de poder frente ao entrevistado. Ele precisa estar disposto a ouvir o outro e aprender com ele, ao invés de criar um conhecimento sobre ele, o que acontece na abordagem sociológica. Para que o entrevistado se revele, ele precisa se sentir à vontade diante do diretor. As barreiras sociais existem, mas elas devem ser colocadas em segundo plano. O entrevistado se abre quando percebe que o diretor está realmente interessado na sua singularidade, naquilo que ele tem a contar.

“O sociólogo pode obter do pesquisado mais distanciado de si socialmente que ele se sinta legitimado a ser o que é, se ele sabe se manifestar, pelo tom e especialmente pelo conteúdo de suas perguntas as quais, sem fingir, anular a distância social que o separa de si (diferente da visão populista que tem como ponto cego seu próprio ponto de vista), ele é capaz de se colocar em seu lugar em pensamento” (BOURDIEU, 1999, p.699).

A assimetria de poderes cede lugar ao diálogo, em que as subjetividades participantes se dão a conhecer. Segundo o conceito de “dialogismo” de Martin Buber, as pessoas só existem em interação com o mundo. Buber nos explica que, para que se instaure um verdadeiro diálogo, é necessária uma entrega recíproca para que cada um veja

o outro como um ser único, sem generalizações que o reduzam. (YAKHNI, 2001). É nessa medida que os personagens deixam de representar uma categoria social e passam a representar a si mesmos fazendo-se personagens autênticos. “O diálogo genuíno só se dá em clima de plena reciprocidade, quando o indivíduo experiencia a relação também do ‘lado do outro’, sem, contudo, abdicar a especificidade própria” (BUBBER apud TAVARES, 2006).

Nesse tipo de filme que supõe uma relação de abertura com o outro, o diretor não tem uma idéia fixa prévia à filmagem como no documentário clássico. Ele escolhe um universo e se dispõe a conhecê-lo a partir das informações adquiridas em campo. Por isso, nesses documentários não há roteiro, uma vez que é impossível saber o decorrer do filme. O diretor parte do pressuposto de que não há uma realidade pronta para ser filmada. O que vale, nesse caso, é como o entrevistado age diante da câmera. Daí surge um discurso não-linear e contraditório. E não importa se o que foi dito de fato aconteceu, o que conta é a verdade contingente, os sentidos que se construíram naquele momento. Não há perguntas certas a se fazer, essas aparecem no desenrolar da conversa.

Essencial é “instaurar uma relação de ‘escuta ativa e metódica’, tão afastada da pura não-intervenção da entrevista não dirigida, quanto do dirigismo do questionário” (BOURDIEU, 1999, p.695).

A linguagem é vital na construção do personagem. E o seu principal elemento é a palavra. É através dela que o indivíduo se expressa e toma consciência de si. Quando uma pessoa fala emocionada é muito mais revelador que qualquer conhecimento prévio que havia sobre ela. Nesse sentido, cabe ao diretor utilizar um nível de linguagem adequado ao entrevistado para que ele não se sinta inibido no ato de falar, momento em que o personagem vai se criando no contato com a equipe de filmagem e o aparato técnico. É

importante lembrar que linguagem não se refere apenas à palavra, mas a um conjunto de sinais não-verbais como silêncios, hesitações, o ritmo da fala, gestos, olhares, suspiros, etc.

Em cena, o personagem precisa de tempo para se expressar. Quando se enfatiza a duração da entrevista, abre oportunidade para que todo o conjunto de linguagens ganhe força e complemente ou negue aquilo que foi verbalizado. Essa possibilidade acontece no momento da filmagem pela escuta ativa do diretor. Ele deve estar sempre atento a tudo o que a pessoa diz, pois ela depende daquele olhar para manter a vontade de falar. Se o diretor se distrair, o entrevistado pode perceber e se desinteressar.

Outro momento importante para que se mantenha a integridade do tempo é a montagem. É nessa etapa que o diretor vai decidir se corta ou mantém os “vazios” e os sinais não-verbais essenciais à expressão autêntica do personagem.

Enfim, nesses filmes que se abrem ao outro, não há uma visão fechada sobre nada. O espectador percebe que ali consta apenas fragmentos de uma realidade que, ao invés de fazer teoria, instiga à reflexão, “é o indício de uma coisa que se estende para além do quadro, para o infinito: um indício de vida” (YAKHNI, 2001, p.39).

6 Fazer-se personagem – análise fílmica: Babilônia 2000

O documentário de Eduardo Coutinho é um grande exemplo de enfrentamento de questões relacionadas à experiência da ficção clássica no que se refere à construção do personagem. No cinema clássico, havia um compromisso com a linearidade da experiência. Conhecer “a verdade de um sujeito” exigiria uma concatenação lógica de todos os seus atos e funções psicológicas.

“O cinema moderno liberou a personagem dessa grade de ações e motivos, dessa lógica natural, psicológica, social. Recusou uma forma de representação que, pela sua natureza, criava a expectativa de que tanto a estória (ação, espaço, tempo) quanto seus agentes em conflito (as personagens) seriam organicamente compostos, coerentes e mais próximos do cinema de um tipo ideal do que de indivíduos, sendo tratados dentro de certa economia, regras de coerência interna e verossimilhança”(XAVIER, 2003).

A fim de elucidar todo o processo de construção do personagem, parte-se para a análise do documentário Babilônia 2000, filmado por Coutinho na passagem do ano de 1999 para 2000, nas favelas da Babilônia e do Chapéu Mangueira.

6.1 Aproximação com o universo filmado e a escolha de um dispositivo

“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 da Babilônia”.

É com um plano da praia de Copacabana seguido dessa narração que Coutinho inicia seu filme Babilônia 2000. A locução em *off* transcrita acima é sincrônica à imagem

da equipe carregando equipamentos subindo o morro para iniciar as filmagens. Alguém poderia dizer que Coutinho, ao utilizar a narração, iria de encontro aos seus princípios. Todavia, não há na voz *over* nenhuma interpretação; o diretor apenas situa o espectador. E nessa primeira cena já aparece a característica essencial de Coutinho: explicitar na imagem o processo de feitura do filme.

O projeto de Coutinho era filmar os dez últimos dias de 1999, incluindo a passagem de 31 de dezembro para 1º de janeiro de 2000. Devido à demora para conseguir financiamento, o tempo de filmagem que já era restrito (últimos dias do ano) tornou-se mais escasso ainda. Coutinho resolveu então que teria no máximo três dias de filmagem (LINS, 2004).

Mas por que as favelas do Chapéu Mangueira e da Babilônia? Porque era a “locação ideal” para um filme que mostraria a noite do Ano Novo: “uma comunidade com cerca de quatro mil habitantes praticamente à beira-mar, de onde se vê a multidão reunida na praia de Copacabana para assistir à mais célebre queima de fogos de artifício do Rio de Janeiro” (*ibid*, p.121). Se a passagem do ano é sempre algo marcante, repleto de novos projetos pra o ano que se inicia, o ano 2000 trazia o “peso” de mudança de milênio. Coutinho tentou, assim, incentivar falas que estabelecessem um “balanço de vidas” da população do morro e, em meio a essas questões, chegar à pergunta: “E o Brasil?”. No entanto, poucos personagens abordaram esse assunto por ser muito geral e inibi-los. De qualquer forma, as perguntas em relação às expectativas para o ano 2000 eram apenas um meio de aproximação dos moradores, que, ao falarem de suas histórias particulares, evocam uma “teoria popular” sobre o momento que o país vivenciava (*ibid*).

Coutinho nunca faz roteiros, pois estes propõem uma versão acabada, fechada do mundo. Comolli defende o “não-roteiro”. Segundo o autor, os roteiros não estão mais só na

televisão ou nos filmes, mas se instalaram no mundo. Ele diz que a mídia e as instituições criaram roteiros das relações sociais, os quais as pessoas seguem mesmo sem perceber. Assim, para realizar um filme documentário, é necessário se desprender desse roteiro, dessas reações pré-estabelecidas. É preciso contar com o imprevisível, pois nunca se sabe o que vai acontecer durante o processo de filmagem, os personagens com que o diretor vai se deparar e as transformações que esses personagens podem sofrer ao serem filmados. Como afirma Comolli, as pessoas existem “fora do nosso projeto de filme” e é só a partir do contato com esse projeto que se tornarão personagens do cinema.

“Isso demonstra o quão pouco, na entrada do jogo, estamos em condições de lhes dar ordens (podemos oferecer, no máximo, indicações), de chacoalhar sua própria *mise en scène* (ao contrário, se trata de deixá-la aparecer em primeiro plano), de interromper ou alterar o curso de suas ações (a não ser o tempo suspenso de uma filmagem)” (COMOLLI, 2001).

Eliminando o roteiro, Coutinho faz pesquisa, recolhe dados; em alguns filmes, mais, em outros, menos. Em Babilônia, menos. A pesquisa para a realização de Babilônia 2000 foi breve e começou em meados de dezembro. Quatro pesquisadores passaram dez dias no morro conversando com a população local. Apresentavam a Coutinho relatórios escritos e trechos de imagens, todavia, não conseguiram selecionar muitos personagens. Esse período de pesquisa serviu principalmente para que a equipe adquirisse familiaridade com os moradores e com a geografia das favelas, além de divulgar a filmagem do dia 31. Muitos personagens surgiram ao acaso, pessoas simples encontradas pelo morro (LINS, 2004).

Os diretores dos anos 60-70 trabalhavam com personagens que consideravam mais complexos, pois estes estariam direcionados à reflexão, a crises de personalidade e tratariam de questões mais densas. Ignoravam, portanto, personagens mais humildes,

segundo os cineastas, inclinados a uma simplificação do pensamento de acordo com os clichês de comportamento criados pela mídia.

“O ‘comum’ interessava? Sim, pelo que nele se manifestava o que havia de geral. Sabemos que o movimento de Coutinho é na direção contrária da massificação, uma forma de humanismo que se quer em estado prático no contato com quem é, em geral, visto como convencional, desinteressante, enquadrado em fórmulas (religiosas, ideológicas, consumistas, paroquiais), figuras que ele põe em situação para surpreender e quebrar tais pressupostos” (XAVIER, 2003).

Coutinho não busca o exótico, ao contrário, ele se interessa por pessoas comuns, com as quais todos podem se deparar no seu cotidiano. “Eu não filmo o índio porque não entendo o índio e ele não me entende, não pego monomotor pra chegar em lugares de difícil acesso” (COUTINHO apud VALENTE, 2001). Seu objetivo não é fazer teoria sobre uma determinada sociedade, mas aprender com o que o outro diz. O que ele quer é saber como pessoas comuns vivem no dia-a-dia.

Mas, dentre todas essas pessoas, como escolher os personagens do filme? 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. “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, 2004, p.103)

Afinal, um cinema que se baseia na palavra exige que ela seja clara e que tenha vigor. Uma decisão do diretor facilita essa relação. Ele só se encontra com os personagens no momento da filmagem. Para ele, é fundamental garantir o “frescor do primeiro

encontro” (LINS, 2004, p.103), já que é a partir do princípio de que o entrevistador não conhece nada sobre o entrevistado que este estará disposto a contar detalhadamente sua história.

Para Coutinho, o que importa não é o tema, mas o método com que vai abordar o universo filmado. Para designar seus procedimentos de filmagem, o diretor adotou o termo “dispositivo”. Como não escreve roteiros, a criação do dispositivo é o ponto de partida para a realização do documentário. Contudo, não é uma forma fixa nem dentro nem fora do filme. Cada documentário exige um dispositivo específico, que pode ser semelhante ou bastante diferente dos outros; e ainda, mesmo dentro do dispositivo, é preciso se abrir às surpresas que podem surgir. “Eis porque os dispositivos do documentário são antes de tudo precários, instáveis, frágeis. Eles são úteis apenas para permitir a exploração do que ainda não é de todo conhecido” (COMOLLI, 2001), são uma tentativa de se relacionar com a complexidade do mundo, uma forma de delimitar um pouco a realidade.

Na maioria de suas obras, Coutinho prefere utilizar como dispositivo a locação única, porque assim, foge de “pretensões à totalidade”. No caso de *Balilônia 2000*, esse método se uniu a dois outros. Havia a limitação temporal (gravar o essencial das filmagens em menos de 24 horas) e um princípio técnico-econômico (utilizar diferentes tecnologias digitais) (LINS, 2004, p. 124).

O uso do vídeo mudou essencialmente a forma de trabalhar com documentário. A diferença básica entre película e digital é o custo, o que acarreta conseqüências no conteúdo a ser filmado. O cineasta Jorge Furtado diz que não faria mais em película documentários que tivessem pessoas falando, “porque é uma situação muito angustiante: o cineasta diz: ‘Ação!’. E o sujeito filmado titubeia ‘Eu... Bem... Eu acho...’. E nós pensando: ‘Fala logo!’.

(...) (No vídeo) pode-se falar à vontade, e depois se usa o que quiser” (FURTADO, 2005, p.130).

Em relação à tecnologia digital, Coutinho acrescenta a questão da duração do material, muito maior que a da película. O diretor opta então pela utilização do vídeo para realização de seu “cinema de conversação”. Essa técnica é essencial para captar todo o processo de concepção do personagem, desde suas falas objetivas até as situações de fabulação, suas hesitações, seus silêncios. O momento de construção verbal e emocional do entrevistado não pode ser repetido caso a filmagem tenha que ser interrompida.

“Filmando em película, eu não poderia ter feito Santo Forte, nem Babilônia, nem Edifício Master. Se a fita dura 11 minutos, e o som, 15, não dá. É só imaginar o número de pessoas que, no meio de um raciocínio, de uma exposição, de uma emoção, iriam ser cortadas. É só imaginar as coisas fortes e que valem a pena em um filme, cortadas por causa da técnica. Como repetir? Não há como repetir um caminho emocional. Essa descoberta de que meu dispositivo só funciona com esse material que é o vídeo, foi essencial” (COUTINHO apud LINS, 2004, p. 101).

Em relação ao limite temporal para a realização de Babilônia 2000, Coutinho percebeu que precisaria descentralizar as filmagens, o que acarretou uma multiplicidade de olhares sobre “o outro” filmado, assunto desenvolvido em outro tópico. A tarefa foi dividida em cinco equipes, que subiram o morro no dia 31 de dezembro. As gravações foram realizadas da manhã do dia 31 até a madrugada do dia 1º e na manhã do dia 3 de janeiro.

6.2 O encontro – a conversa ao invés da entrevista

“O que me interessa aqui é o caso extremo em que a entrevista (ou a conversa, como prefere Coutinho) é a forma dramática exclusiva, e a presença das personagens não está acoplada a um antes e um depois, nem a uma interação continuada com outras figuras de seu entorno. Aí se define uma identidade radical entre construção do personagem e conversa, outros recursos sendo descartados, como é o caso de Coutinho. No centro de seu método, está a fala de alguém sobre sua própria experiência, alguém escolhido porque se espera que não se prenda ao óbvio, aos clichês relativos à sua condição social. O que se quer é a expressão original, uma maneira de fazer-se personagem, narrar (...)” (XAVIER, 2003).

No cinema de Coutinho, essencial é a palavra. Mas ela não é uma fala pronta, que pré-existe à filmagem, assim como o mundo não está pronto para ser filmado. Não se trata, aqui, de aprender uma verdade absoluta; o diretor tem uma noção do que vai filmar, mas a trajetória do filme não está traçada, há uma multiplicidade de caminhos. E, nesse conjunto de acasos, o que importa são os sentidos que se constroem no momento do encontro, uma verdade contingente que só existe naquela situação.

Tudo o que acontece deriva da ação de personagem e cineasta diante da câmera. O diretor sabe que é inevitável intervir na filmagem, que a sua presença basta para uma mudança na realidade filmada, mas tenta interferir o mínimo que pode. Ele procura deixar o entrevistado à vontade, para que ele seja o mais espontâneo possível, fugindo dos estereótipos que podem ser criados a seu respeito.

Isso não significa que extrai do personagem uma “fala pura”, espelho da realidade como o senso comum tende a acreditar. E é por isso que evidencia em seus filmes que todo documentário é produzido. Uma característica marcante de Coutinho é a presença da equipe e do aparato de filmagem na imagem. É uma oportunidade dizer ao espectador que aquilo é um documentário, uma construção.

Extremamente importante no cinema de Coutinho é a transformação dos personagens durante a conversa com o cineasta.

“Mas creio que aqui a noção de personagem muda. Todo mundo se acostumou a chamar aquelas pessoas do documentário de personagens. Enquanto personagens, elas são pessoas, cujo aspecto decisivo diante de nós não é produzido por uma narrativa dentro da qual elas vão agir, com critérios de coerência interna. O momento agonístico delas não é o conflito com outras personagens. É o momento do **confronto com o cineasta**” (FURTADO, 2005, p.116).

Coutinho fala que não faz filmes “sobre os outros”, mas “com os outros”. Face a face, entrevistado e cineasta vão construindo uma história a dois. De acordo com o diretor, para que essa relação de reciprocidade aconteça, é necessário “livrar-se de si”, ou seja, “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, 2005, p.132).

Trata-se de lançar um olhar desejoso ao entrevistado, de forma que ele se sinta estimulado a falar e compartilhar sua experiência de vida; dessa relação, todos os envolvidos saem mudados. Essa nova postura que o diretor assume diante do outro, no sentido de se desfazer de noções pré-concebidas a seu respeito, estabelece um vínculo que tem como base a confiança mútua e uma abertura para a entrega. Nada se explica, mas se ouve, fala e aprende.

Um exemplo notável de como isso acontece em Babilônia 2000 é a fala de Dona Djanira: “Pra mim, foi gratificante vocês aparecerem na minha casa no final do ano, final de 1999, levando de mim o que eu tenho e dando de vocês o que vocês têm. Felicidade, paz

e alegria dentro de nós. Falei bonito?”. A personagem expressa como a troca de experiências foi enriquecedora para ela e para a equipe e como se sente feliz em ter colaborado com o filme.

De acordo com Coutinho, documentário é uma “negociação de desejos” que ocorre antes, durante e depois da filmagem (COUTINHO, 2005). Primeiramente, é preciso que a pessoa aceite ser filmada, aceite ceder uma parte do seu tempo ao projeto. O diretor consegue esse tempo pela atitude respeitosa e interessada com que se apresenta a seus personagens. Coutinho não se mostra superior a eles; isso não quer dizer que anule a diferença dos dois lados da câmera. O diretor tenta se colocar no lugar do outro, aprender como ele vive para, assim, compreender as **suas razões** (do outro).

“É somente à medida que ele (o sociólogo) é capaz de se objetivar a si mesmo que pode, ficando no lugar que lhe é inexoravelmente destinado no mundo social, transportar-se em pensamento ao lugar onde se encontra seu objeto (que é também, ao mesmo em uma certa medida, um ‘alter ego’) e tomar assim seu ponto de vista, isto é, compreender que se estivesse, como se diz, no seu lugar, ele seria e pensaria, sem dúvida, como ele” (BOURDIEU, 1997, p.713).

O fato de o cineasta ser socialmente superior e portar o aparato técnico já o coloca em um nível diferente do de seu entrevistado. Além disso, é o diretor que decide o procedimento de filmagem, a disposição da cena, o que lhe é interessante ou não. E tudo isso vai influenciar na fala do outro. A relação desigual de forças tende a aumentar a possibilidade de que aquele que fala procure assumir um papel que ele pensa que se espera dele.

A negociação de desejos ocorre durante a filmagem à medida em que o entrevistado pode querer contar histórias que não interessam ao diretor. Cabe a este último, por meio de

pequenas intervenções, guiar o entrevistado, fazer perguntas que o incitem a falar mais, interagir com ele numa entrega recíproca.

“Tudo isso é um jogo e, na verdade, resulta em personagens que são o **nosso encontro**, meu e daquela pessoa, porque não é ela, nem sou eu. Ela existe porque está numa narração, ela fala tal coisa porque está diante de uma câmera, isto é, está numa situação que eu lhe proporcionei, e tento fazer minha visão a dela e, sem dúvida, espero conseguir passar bem a minha visão dela para ela quando o filme estiver pronto. Pode-se dizer que esse jogo não tem limites. ‘Eu’ não é ‘eu’ puramente” (COUTINHO, 2005, p. 132).

Um momento em que se pode ressaltar a influência do diretor para incentivar o personagem a falar é na entrevista com Dona Conceição. Sua presença no filme é curta, mas revela a instauração do diálogo. Inicialmente, ela aparece sentada no sofá, olhando um álbum de fotos. Não está muito disposta a falar, parece não dar muita atenção à equipe. Porém, Coutinho insiste em criar uma relação aberta e pergunta sobre uma fotografia em um porta-retrato atrás dela. Ao sentir um interesse verdadeiro por parte do diretor, seus olhos deixam o álbum de fotos e passam a encarar Coutinho. Ela começa então a conversar mais entusiasmada, contar histórias de sua vida.

Nessa personagem, há uma demonstração também da ambigüidade presente nas falas dos filmes de Coutinho. Perguntada sobre sua profissão, ela fala que trabalhava em casa de exploração e, instantes depois, diz que a patroa era muito boa, que a arrumava “toda bonitinha” para ir dançar. Coutinho faz questão de manter essa contradição no filme, uma vez que a ambigüidade existe, está ali, e Coutinho parte do princípio de “filmar o que existe”, de deixar questões em aberto para o espectador.

E a negociação ocorre também depois da filmagem quando Coutinho decide o que deve permanecer na montagem sem desrespeitar seu entrevistado, o que será explicitado em outro tópico. E acontece também quando há pagamento de cachês.

Coutinho utiliza diversas estratégias para evidenciar o caráter de discurso do documentário. Como já foi dito, mostra a imagem da equipe no filme, a câmera, o microfone. Ouvem-se o tempo todo as vozes dos integrantes da equipe e do diretor fazendo perguntas aos moradores do morro. Há também várias perguntas dos personagens dirigidas à equipe, o que evidencia a experiência dialógica no documentário. Em Babilônia 2000, a aproximação com os moradores é tranqüila, eles são bastante receptivos. Em muitos momentos, oferecem bebida e comida à equipe.

Em muitas entrevistas, o diretor mantém na montagem o momento exato em que equipe e personagem se encontram. Mostra os cumprimentos, às vezes a escolha do local da conversa, perguntas como “o que você estava fazendo agora?”; tudo para enfatizar que o documentário é fruto de um encontro que constrói e reorganiza quem é filmado. Não se conhece plenamente um personagem pelo que dele se vê na tela. Sua imagem junta alguns fragmentos de subjetividade que não o identificam, apesar de dizer muito sobre ele.

Em Babilônia 2000, um menino pede para interromper a entrevista porque está com fome: “Só isso. Valeu, galera! Eu ‘tô’ morrendo de fome, tenho que sair fora”. Essa fala no filme é mais uma oportunidade de indicar o caráter fragmentário do que é filmado, ou seja, o depoimento está ali, mas delimitado por uma série de circunstâncias concretas e, depois do filme, a vida continua.

E essa postura metalingüística está presente também quando a equipe explica, no filme, o que está fazendo ali no morro, quais são seus objetivos: “Isso é um documentário que estamos fazendo sobre a passagem do milênio e queríamos saber de vocês o que vocês

acham que vai mudar, que não vai mudar”. Não interessa a Coutinho obter informações rápidas e precisas; ele espera que o personagem entenda o que está acontecendo, que se aproprie do discurso e que possa, a partir daí, contribuir com o que acha que deve, se construir para um determinado tipo de imagem.

A subjetividade do autor está sempre presente na obra, desde a primeira idéia, quando se decide o que e como fazer. Nos documentários de Coutinho, ele também é personagem, à medida em que aparece na imagem, define a composição da cena e, principalmente, conversa com os entrevistados.

“Com relação à questão de que a câmera muda as pessoas, creio que quando se vai a um meio social que não é o seu, você muda tanto ou mais que uma câmera. Imagine um sociólogo, um antropólogo ou alguém que trabalha com história oral numa favela. Sua presença vai causar mudanças nesse local, as coisas que lhe serão ditas não seriam as mesmas se ele não estivesse lá e se não fosse alguém de fora daquele ambiente”(COUTINHO, 2005, p. 119).

A presença do diretor modifica o universo filmado, e o documentário oferece o seu ponto de vista sobre tal universo. O filme não espelha as pessoas filmadas, ele apenas aponta fragmentos de uma subjetividade capturada pelo diretor. Mostra o que o cineasta quer que o espectador conheça a respeito do entrevistado. No documentário, o personagem é o que ele diz numa ocasião criada pelo diretor e supervisionada pela visão de mundo deste, por mais que ele tente se abster dela (como é o caso de Coutinho). “É o realizador que atua como mediação explícita entre o real e o espectador” (QUEIROZ, 2005, p.88).

Nesse aspecto, Babilônia 2000 assume um caso particular. Em decorrência do pouco tempo disponível para filmar, Coutinho descentralizou a direção e dividiu a gravação entre cinco equipes. Aqui, o fio condutor não é mais o ponto de vista de um diretor, mas de

várias pessoas que ligavam a câmera. “(...) um processo produtivo que já trazia em si um caráter polifônico, calcado na multiplicidade de vozes que dividiam a posse do discurso” (TAVARES, 2006).

Há, nesse caso, uma multiplicidade de olhares sobre e para o outro, uma variedade de visões de mundo e bagagem cultural que se misturaram no encontro.

“Multiplicar as equipes, os pontos de vista sobre o mundo a ser captado, interagir com os personagens de vários modos, mesmo que nada disso tenha sido pensado a priori, tudo intensificou o movimento de sair de si, atingindo dessa vez a própria figura do diretor-autor, que se fragmentou, descentralizando uma onipresença até então natural” (LINS, 2004, p.125).

Apesar da divisão da filmagem e da conseqüente diversidade de olhares em Babilônia 2000, é de Coutinho toda a criação de um dispositivo fílmico que orientou as equipes nas entrevistas no morro. Os entrevistados estavam em contato com o material de filmagem, com entrevistadores diferentes e com uma certa “inspiração ética e estética” de Coutinho. E foi a partir desse emaranhado de concepções que eles se construíram e trocaram experiências, proporcionando uma modificação dos dois lados da câmera.

6.3 Oralidade e fabulação – personagens em “metamorfose”

Diferente do que ocorre na ficção, no filme documental o personagem é construído no ato da fala. Como já foi dito, há maneiras distintas de lidar com esse testemunho; pode-se guiá-lo a seguir a direção almejada pelo autor do filme ou entregar-se numa conversa que o estimule a agir espontaneamente.

O depoimento ao vivo ganha uma dimensão ao mesmo tempo de veracidade e falseamento. O entrevistado fala o que pensa, mas fala para um interlocutor. O diretor e a câmara fazem com que a palavra oscile entre o real e o ficcional de uma forma tão sutil que pode ser imperceptível até mesmo para quem fala. Os limites entre verdade e fabulação são tênues.

Na realidade, alcançar uma verdade absoluta, que seja sempre a mesma, é impossível. O mundo é contraditório e o que Coutinho faz é captar esse caos do mundo. Para o cineasta, o que importa não é uma verdade dos fatos, mas a maneira como o entrevistado se apropria da sua realidade e traduz isso para a câmara. E é por isso que Coutinho escolhe personagens que se narram bem, que saibam usar a palavra dentro dos códigos que aprendeu em sociedade. O que ocorre no momento da filmagem é uma espécie de “fabulação” dos personagens, o que se denuncia principalmente na palavra.

“Algo acontece entre a palavra e a escuta que não pertence nem ao entrevistado nem ao entrevistador. É um contar em que o real se transforma num componente de uma espécie de **fabulação**. Os personagens formulam algumas idéias, fabulam, se inventam. Nós aprendemos sobre eles, e ao mesmo tempo eles aprendem algo sobre suas próprias vidas” (LINS, 2000).

Muitas vezes, parece que o entrevistado está pensando sobre determinado assunto pela primeira vez; no encontro com o cineasta, ele se constrói, se conhece e se permite conhecer. Segundo Bourdieu, para o personagem, a condição da entrevista é uma oportunidade de “se explicar”, de construir uma teoria sobre si mesmo, de entender o que acontece com ele em relação com o mundo (BOURDIEU, 1997, p.704). E para que esse depoimento possa emergir com força, é preciso que o entrevistado se sinta à vontade, que

ele queria falar. Espera-se, portanto, um interesse intenso e contínuo do cineasta, uma escuta disposta.

A primeira pessoa a ser entrevistada é Fátima. Ela aparece de sutiã, com tinta no cabelo, em meio a microfone, tripé e câmera. Sorridente, oferece bebida à equipe. Logo uma pessoa da produção escolhe um banco para ela se sentar e começar a entrevista. Coutinho se aproxima já demonstrando interesse pela personagem. De início, pergunta: “O que você estava fazendo agora?” Fátima responde que estava pintando o cabelo e, com propriedade, emenda o clichê “a aparência é fundamental na vida do ser humano (...) não é porque a gente é pobre que tem que ser relaxada”. Certamente a personagem já ouviu essa frase em variadas situações e colocou em prática quando achou que cabia.

E aos poucos, o espectador vai conhecendo sua vida, suas expectativas. Conhecida no morro como Janis Joplin, ela conta que foi educada em colégio interno, ouvia Jovem Guarda e “Beatle”, como a juventude da sua época. Ex-hippie, lia Herman Hesse, perdeu o filho Sidarta e o marido no tráfico de drogas. “Mas por que Sidarta?”, pergunta Coutinho. “Porque eu lia”.

São tantas misturas, tantos conceitos diferentes incapazes de formular uma síntese, de definir a personagem. Muitas referências que provavelmente nunca seriam relacionadas a uma moradora de favela, fragmentos de universos variados que se unem e formam uma personalidade marcante pela sua imprevisibilidade. Lins fala sobre como os personagens de Coutinho articulam essas relações truncadas à língua portuguesa. Pela reinvenção da gramática, os personagens reagem a um conjunto de normas que a sociedade dominante, “cultura”, organiza para se expressar. Mostram que, em um ambiente de pobreza e violência, há espaço para muita criatividade.

“Diante de vidas precárias atravessadas por uma imensa violência, nos deparamos com uma palavra vigorosa que inventa sentidos, cria vocábulos, mistura termos de diferentes origens, uma palavra que tenta escrever, enfim, sua própria gramática. Um português personalizado, cada um com o seu, que é como os personagens se expressam em um mundo que se manifesta na linguagem dominante (regras de gramática, comportamentos sociais, conveniências, boa educação, cultura geral) e que revela, ao mesmo tempo, opressões a que são submetidos e micro-resistências a esse estado de coisas” (LINS, 1996).

O depoimento de Fátima desarticula qualquer pré-conceito que se pode ter de uma “favelada”. Ela fala ainda de um apocalipse tecnológico. Conta detalhes de como, em sete anos, “o satanáas vai vir por meio da internet e vai marcar as pessoas com um ‘chips’ na testa”. Verdade? No cinema de Coutinho essa pergunta não faz sentido; como ele mesmo diz, o imaginário é o que importa. Através de um testemunho confuso, mas cheio de vigor, entendemos como uma pessoa se apropria de códigos que lhe chegam de várias direções e consegue, assim, organizar seu pensamento e sua vida.

A postura de Fátima é bastante descontraída. Fala com desenvoltura de temas que poderiam tornar-se motivo de chacota ou pelo menos caricato, se o entrevistador assim o pretendesse. Não é o caso de Coutinho. Ele se mostra intrigado, interessado em suas teorias, pergunta, ouve, quer saber como acontece. Esse posicionamento provoca em Fátima o desejo de contar mais, explicar melhor o que pensa; ela não se intimida, o diálogo se instaura.

Como já foi explicitado, em toda conversa em documentários há um caráter de ficção, de concepção de cena. Em Babilônia 2000, é Fátima que protagoniza o que talvez seja o auge da dramatização no filme. Depois da entrevista, ela e a equipe vão até uma pedra, onde Fátima canta, com um inglês improvisado durante toda a música, a sua versão do sucesso de Janis Joplin nos anos 60, “Me and Bobby McGee”. Ela sabe que não conhece

o idioma, mas não se intimida. Cria a sua língua e canta como se soubesse cada estrofe da música.

Aqui há claramente um jogo de cena. Xavier fala desse tom ficcional do cinema de Coutinho. “Dentro de diferentes tons e estilos, cada conversa se dá dentro daquela moldura que produz a mistura de espontaneidade e teatro, de autenticidade e exibicionismo, de um fazer-se imagem e ser verdadeiro (...)” (XAVIER, 2003). Quando perguntado sobre o que é o momento da filmagem, Coutinho diz: “É um jogo teatral, né? A pessoa está lá, eu estou aqui e tem uma câmera” (COUTINHO, s.d.)

Olhando rapidamente a cena de Fátima, tem-se a impressão de um filme de ficção. Ela está no alto de uma pedra, com a paisagem de Copacabana e do Pão de Açúcar ao fundo, há um movimento de câmera que acompanha seu desempenho. Ela canta, interpreta, faz gestos, inventa uma língua com base no inglês que já ouviu. É um momento claro de construção do personagem para um interlocutor.

Ao longo de todo o filme, os personagens imprimem variações e reapropriações à língua portuguesa. Isso ocorre no contato com o cineasta, mas carrega um arsenal de significações próprios ao contexto social por onde os personagens circulam, é o “caráter social da fala”. São essas adaptações do idioma que apontam a diversidade de discursos a que os indivíduos têm acesso e as forças que formam sua concepção de vida e os estruturam em sociedade (LINS, 2004).

“Há sem dúvida um campo social comum a todos eles e tudo o que dizem está encharcado das condições sociais e do contexto histórico em que se encontram. É efetivamente um português personalizado, mas não fruto de um ato criativo individual. Não pode ser explicado por condições específicas e exclusivas daquele que se expressa” (*ibid*, p.131)

É, portanto, no ato da fala que se pode prever um pouco da vida do personagem de forma abrangente, relativa ao ambiente em que se encontra, e ao mesmo tempo de forma íntima, conhecendo sinais de sua subjetividade. Ouve-se uma rica articulação de um termo sociológico na fala de Roseli, uma moradora do morro. “Nós não somos mais produto do meio, mas fomos criadas no meio e não esquecemos o meio. A gente não vive mais no meio, eu e ela, a gente não vive mais”. É a entonação que Roseli imprime ao termo que o faz ganhar novas vibrações bem distantes do usual da linguagem acadêmica. É uma palavra que ela ouviu em alguma vez na vida e que, pelas condições da entrevista, voltou à memória para criar uma teoria sobre o lugar onde mora. O que importa é o fato de a personagem ter essa referência e conseguir se apropriar dela do seu jeito (LINS, 2004).

As palavras de Dona Djanira apontam os universos que ela conheceu e remetem a outras épocas. Mineira, chegou no Rio de Janeiro aos quatorze anos. Conta que começou “praticando cozinheira”, trabalhou em boate e em casa de família. Seus patrões eram amigos de Juscelino Kubitschek. Fala das visitas que o então presidente fazia à casa e insinuava que era “muito mulherengo”, “é doença do homem”. Há uma contradição na sua fala quando parece aceitar essa condição machista, dizendo que a mãe “engomava” o pai para sair com outras mulheres, porque “o homem é da rua e a mulher de dentro de casa”. Porém, fala com segurança que, com ela “nananinanão, tem que haver respeito”.

Ao contrário do que ocorre com os outros personagens, Luiz Carlos não consegue se comunicar com clareza. É um discurso desconexo, utiliza referências da prisão para construir uma linguagem com a qual é incapaz de se articular. “Um jovem que exprime na própria fala boa parte da opressão que sofre no mundo” (*ibid*, p. 133).

Muitas vezes é o próprio personagem que nos aponta o caráter reflexivo de Babilônia 2000. No meio da conversa, Dona Djanira pergunta: “Estou falando muito alto?”,

ou então “Falei bonito?”. Ao reencontrar a equipe pelo morro, Fátima pergunta “O que o coroa falou?”, “O coroa gostou?”. E ainda fala sobre o que estava fazendo, sobre o que comprou na farmácia, lembrando o seu dia-a-dia fora do filme. Essa reação lembra ao espectador que ele está no cinema e também remete à construção dos personagens. Sem a câmera e sem a equipe, certas reações e fabulações estariam condenadas a nunca serem expressas.

Criar condições para a realização de um diálogo espontâneo exige um talento raro, o que, segundo Xavier, Coutinho consegue fazer como poucos. “O conhecido efeito catalisador do cinema na gestação da fala inesperada deve chegar a sua potência máxima, de modo a compensar a assimetria de poderes” (XAVIER, 2003). Coutinho consegue essa aproximação por meio de uma postura honesta, de quem quer conhecer o outro, e não constatar uma teoria sobre ele. Faz sempre perguntas simples, que, primeiramente, parecem banais, mas que criam empatia com o entrevistado. Pergunta: “Como é isso?”, “Conta pra mim!”, “O que você estava fazendo?”. Quer saber sobre o que acontece ao redor, sobre os objetos da casa, sobre particularidades da vida de cada um, sobre como as pessoas se viram no dia-a-dia.

E assim, mesmo quando a relação é inicialmente complicada, ela acaba acontecendo, como é o caso de Dona Conceição, que só começou a falar com vontade quando Coutinho perguntou sobre o retrato na estante. Outro exemplo é Jorge. Apesar da simpatia, ele se sente envergonhado no início. Começa contando como conheceu a esposa, gagueja, hesita, parece até que vai terminar a conversa quando, desajeitado, interrompe a narração e diz “Um feliz Ano Novo”. Mas a tranquilidade que a equipe transmite é tão grande, que, mesmo sem graça, ele retoma a conversa com o que vem na cabeça. Olha para uma planta, e diz: “Essa ‘arvinha’ eu plantei pra ela”, e continua a falar sobre a mulher e

sobre sua vida. Começa a se sentir à vontade, oferece guaraná à equipe, pede que o leve para ver o filme no cinema.

6.4 O papel da montagem – uma arte minimalista

O decorrer do dia 31 de dezembro e a espera pela virada do ano: é isso que estrutura Babilônia 2000. O filme começa com um plano fixo da Praia de Copacabana. Esse plano se repete algumas vezes ao longo da narrativa, apenas com a mudança de luz de vários momentos do dia, imprimindo a passagem do tempo. A montagem foi linear, começando com as cenas gravadas pela manhã e terminando à noite, durante a queima de fogos. Há quase quarenta personagens em cena, montados em tempos muito diferentes.

Até agora, foi abordada a construção do personagem na relação dialógica com o diretor e a equipe de filmagem. Mas como passar para a tela esse encontro? No processo de edição, Coutinho tenta preservar ao máximo o presente da filmagem. Não lhe interessam imagens que sirvam como evidência das falas. Ele adota como fio condutor a expressão dos personagens, a narração. “Eu trabalho com a palavra, eu edito a palavra primeiro, na verdade a palavra me gera a vontade de imagem” (COUTINHO, 2000, p.34). É ao se lançar nas expressões verbalizadas e na gestualidade de seus personagens que Coutinho os faz únicos.

E, nesse caso, a qualidade de imagem fica em segundo plano. Em Babilônia 2000, há uma certa variedade de captações devido à descentralização das filmagens. Por contar com a experiência de um fotógrafo profissional, as imagens da câmera de Coutinho são melhores tecnicamente e, por isso, estruturam o filme. As imagens captadas pelas outras equipes são instáveis, várias vezes perdem o foco e os planos se movimentam, mas foram

mantidas na montagem apesar disso (LINS, 2004). Para Coutinho, essa é a vantagem do documentário, não há necessidade de perfeição, mas de vigor. “(...) se fizermos um plano com problemas técnicos, foco doce, que tem uma mancha ou um risco, no documentário, se isso for bom, vai permanecer, se tiver força suficiente o documentário agüenta” (COUTINHO, 2005, p.137). A variedade de vozes que estava presente na filmagem, interage também na montagem. É esse diálogo entre o material das cinco equipes que possibilita, mais uma vez, múltiplos olhares sobre os personagens, construindo-os de uma maneira bastante particular.

As atitudes dos personagens contribuem imensamente para a visão que se constrói deles, mas a subjetividade do autor também está muito presente. No cinema, a pessoa deixa sua identidade e se transforma em personagem. No documentário, essa relação é complicada, pois a imagem normalmente é tomada como sinônimo de realidade. A respeito dessa relação entre pessoa e personagem, Coutinho diz que:

“(...) na montagem, durante meses, lido com ela (pessoa) como se fosse um personagem. Ela é, de certa forma, uma ficção, por isso a chamo de personagem, já que ela ‘inventou’, numa hora de encontro, uma vida que nunca conheci. (...) Faço dela um concentrado daquilo que eu acho que é o melhor que ela possa ter. E ela só é vista como pessoa por problemas éticos e jurídicos” (COUTINHO, 2005, p. 121).

Assim como na filmagem, na edição, o personagem também é construído. O diretor lida com uma grande quantidade material e pode suprimi-lo, transportá-lo de um lugar a outro, somá-lo a elementos externos, influenciando decisivamente no que o autor quer que as pessoas saibam do personagem.

Calcado na sua experiência prática, Furtado fala sobre essa questão da autoria na montagem. “Aí está a subjetividade. Essa não é uma questão técnica, e sim moral: eu

assumo um roteiro de determinado jeito e decido registrar e usar o plano de um tal momento” (FURTADO, 2005, p. 125).

No processo de montagem, é preciso estar atento ao uso que se faz do tempo. Em Babilônia 2000, a duração dos planos é bastante desigual, há depoimentos que duram poucos segundos e outros que levam quase sete minutos. Coutinho não se preocupou com uma padronização da montagem, mas com o fluxo das palavras.

É preciso preservar o tempo numa linha de tensão para senti-lo transcorrer. A duração do plano, quando mantida na sua integridade, revela a expressão sendo formulada, a carga emocional gerada pelo encontro. Ao contrário do que acontece no jornalismo, que só admite planos muito breves, Coutinho preserva o silêncio e as pausas, pois uma hesitação sempre diz algo sobre quem fala. “Ouvir o silêncio é fundamental para se compreender a totalidade da fala” (YAKHNI, 2001 p. 39).

Em Babilônia 2000, Coutinho prioriza a passagem do tempo, portanto organiza a maioria dos personagens pela seqüência de gravação. Há vários elementos que nos fazem acompanhar a chegada do Ano Novo. Durante o filme, ouve-se barulho dos fogos de artifício, característico de comemorações em toda virada de ano. Coutinho inseriu nas imagens o horário em que as conversas aconteciam ou então comunicava o horário ao entrevistado no momento da gravação. Há quase sempre perguntas em relação às expectativas para o ano 2000 e à preparação para a festa.

É importante lembrar que a virada do ano foi o dispositivo criado por Coutinho para guiar as filmagens, mas o filme não se restringe a essa questão. Ela foi uma forma de aproximação dos moradores, mas há depoimentos em Babilônia que não abordam o tema. Na verdade, Coutinho não faz filmes sobre um tema geral, mas sobre vozes dissonantes que fogem a r generalizações.

Os planos da praia de Copacabana, além de marcarem a passagem do tempo, substituem as imagens ilustrativas da favela. É um ponto de vista do morro, afirmando a decisão de Coutinho de só usar imagens captadas no local e, assim, evitar uma posição de superioridade, de quem vê o universo de fora (LINS, 2004). Coutinho não utiliza elementos exteriores à filmagem. Não há imagem ou som que não tenham sido captados na entrevista. O diretor não usa músicas, voz off, elementos de videografismo, imagens “de cobertura” nem planos que afirmem o estereótipo que o senso comum tem da favela. A habilidade narrativa e as respirações dos personagens são suficientes para se sustentar.

“(...) essas imagens puramente ‘visuais’ são mais adjetivas e menos substantivas, e acabam saindo. Geralmente, não uso a imagem como prova jurídica, como prova de que é verdade, como ilustração, como ênfase ideológica ou maneirismo. (...) A tendência é montar um filme com mais respirações e, no final, tudo que é perfumaria acaba sendo eliminado” (COUTINHO, 2005, p. 138).

Em Babilônia, a única exceção é a narração no início do filme que acompanha a saída das equipes para filmar. Contudo, constitui um processo metalingüístico desde o início. Além disso, a locução está no tempo passado, deslocando o espectador para um tempo anterior ao documentário finalizado. Nesse caso, se a narração explica alguma coisa, é o processo de filmagem, e nada é feito para criar um conhecimento sobre o outro.

É importante salientar que Coutinho não é radicalmente contra a narração. Apesar de quase não utilizá-la, afirma que em alguns filmes ela é necessária como complementação da informação. Cinema não é uma regra; cada filme exige ética e estética própria e, portanto, organiza de forma diferente seus elementos narrativos.

Para o diretor, o problema é quando a narração incorpora um caráter autoritário, “a voz de deus” utilizada pelos clássicos até os anos 60 para falar pelo outro, construí-lo sem

sua intervenção. Há diversas maneiras de utilizar a voz *off*, segundo o diretor, “é necessário tornar a narração complexa e poética, salvo nos filmes puramente informativos. Cada filme exige o que exige. Eu procuro fazer filmes que dispensem a narração” (COUTINHO, 2005, p.134).

Os créditos finais também diferem da cinematografia tradicional. Esquivando-se da música que costuma fechar os filmes em geral, *Babilônia 2000* encerra com depoimentos diferentes daqueles incluídos no filme, apontando a existência de uma produção e seleção de imagens. Fica evidente que houveram cortes e que os personagens não se reduzem à sua imagem do documentário.

A edição é fundamental na visão que o documentário transmite do personagem. Quando escolhe o plano, a sua duração e a adição ou minimização de efeitos, o diretor indica ao espectador em que ele deve prestar atenção. É assim que o autor assume sua subjetividade, fortalece a construção dos personagens e os direciona ao espectador.

6.5 Um cinema ético – uma outra imagem da favela

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 ouve 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.

Segundo Bentes, essa abordagem já se transformou quase em “gênero jornalístico”, o que poderia ser útil se esse tipo de imagem não viesse descontextualizado. A autora

aponta que a violência e a pobreza são tratadas como “geração espontânea” sem relação com outras estruturas da sociedade; são apresentadas para a população de forma sensacionalista para consumo de uma realidade “espetacular”. “(...) (As imagens da pobreza) criam um temor e insegurança difusos que ao invés de produzir um discurso de mudança e integração, reforçam, de modo conformista, a distância social entre os grupos” (BENTES, 2002).

A grande circulação de informações descontextualizadas da favela acaba reforçando os estereótipos em torno desse território. O Cinema Novo assumiu a missão de abordar a pobreza sem torná-la um “produto de consumo imediato, mero entretenimento ou folclore”. Politizou o cinema e abriu uma possibilidade de discutir a miséria sem piedade e fugir dos clichês em constante circulação. Glauber Rocha cria uma “estética da fome” que propõe uma nova escala de valores para a sociedade e se compromete a mostrar a verdadeira situação do país, por meio de um “apocalipse estético que tirasse o espectador de sua imobilidade” (BENTES, 2002).

Por outro lado, o Cinema Novo, de certa forma, assumia essa visão paternalista que tanto criticava. Lutava para conscientizar a população “alienada”, adotando uma posição de superioridade cultural. Dias acrescenta que, no Cinema Novo, “era sempre o outro, que vinha de fora, com o olhar-câmera, que subia o morro para comprovar uma tese” (DIAS, s.d.). A questão ética proposta por Glauber ganhou proporções internacionais por propor um novo tipo de ação do cinema, mas ainda não foi superada. Imagens sensacionalistas da pobreza ainda são maioria na mídia.

No documentário de Eduardo Coutinho, vemos uma nova relação com o outro. Ele geralmente lida com classes sociais baixas, como é o caso de Babilônia 2000, mas apresenta um outro tipo de abordagem. Coutinho, sem nivelar a desigualdade social, se

coloca no mesmo plano que seus entrevistados. Parte do pressuposto de que não conhece a vida deles e, portanto, não fala por eles, deixa que se construam. “O cinema ético de Eduardo Coutinho (Santo Forte, Babilônia 2000) apontou um outro caminho ao colocar na tela personagens que fabulam sobre sua própria existência, sem demonizar ou glamourizar os personagens e territórios da pobreza” (BENTES, 2002). Não assume uma posição paternalista, pois, ao contrário do Cinema Novo, sabe que não vai mudar o mundo com seus filmes.

Em Babilônia 2000, a pobreza aparece de diferentes maneiras. Ela existe, é comum aos moradores, mas cada um a encara de forma individual. Em suas falas sobre a miséria, os moradores do morro são ambíguos, se contradizem e falam também sobre muitas outras coisas. A pobreza é uma falta a mais que se mistura e contextualiza a história de vida dos personagens. Ali, ninguém se resume a favelado, marginal ou “pobre coitado”, são pessoas conscientes de si que merecem ser ouvidas.

No filme, quase todo mundo tem uma história de violência na família. Não fosse obra de Coutinho, provavelmente esse seria o tema do documentário e mais uma vez, teríamos uma visão homogeneizada da pobreza. São questões integrantes do dia-a-dia dos personagens, mas eles não vivem em função delas e mostram que suas vidas são muito mais complexas.

Cida, uma moradora do morro, fala de sua vida, de sua família e conta como seu irmão, que era policial, morreu assassinado. Pára, se emociona, reconstitui, reflete... 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. “Só que eu não queria fechar assim. Ta bom? Eu tenho uma origem

familiar muito bonita (...). Continua a contar sobre sua família e fala com firmeza o que pensa sobre educação das crianças, construindo um retrato mais justo de seu imaginário.

Na favela, as pessoas estão acostumadas com a câmera; é o que mostram personagens de Babilônia 2000. Alguns já participaram de filmes de diretores brasileiros conhecidos, além de programas de televisão como “Você Decide”, reportagens jornalísticas e “gravações de equipes estrangeiras”. Na maioria das coberturas midiáticas, a representação do “outro de classe” é reativa ou vitimizada, e Coutinho vem problematizar essa questão. Todavia, não se trata de “dar voz ao outro”.

“Porque essa idéia, entre outras coisas, pressupunha uma verdade do outro a ser revelada no filme, pronta para ser extraída pelo documentarista – sempre a mesma, antes e depois da filmagem. (...) Não há como dar ‘dar voz ao outro’, porque a palavra não é essencialmente do ‘outro’. O documentário é um ato no mínimo bilateral, em que a palavra é determinada por quem a emite, mas também por aquele a quem é destinada, ou seja, o cineasta, sua equipe, quem estiver em cena” (LINS, 2004, p. 108).

A população não precisa ganhar voz, ela sempre teve voz. O que ela precisa é ser ouvida. Os moradores do morro são conscientes e conhecem o tipo de imagem que circula sobre eles, é o que fica claro no comportamento de Roseli. Com a chegada da equipe à sua casa, ela pergunta: “Vai aparecer aonde? ‘Péra’ aí, tenho que arrumar!” Quando o entrevistador responde que não precisa, ela diz, com uma certa ironia: “Você quer pobreza mesmo? Você quer comunidade, né?” Roseli demonstra conhecimento sobre o teor das imagens da mídia e, por isso, pergunta várias vezes sobre o que é aquela filmagem. A equipe explica que não é televisão, é documentário. E é a partir dessa desarticulação do tipo de abordagem midiática com que está acostumada que ela começa a se inventar e fabular sobre sua própria condição.

Bem diferente das reportagens jornalísticas, Coutinho não generaliza, não trata a favela de maneira homogênea. A pobreza e a violência estão no cotidiano dos personagens, mas rodeada por muitos outros acontecimentos e sentimentos. Elas estão na fala das pessoas, nos buracos de bala na parede, nas lágrimas por parentes mortos e até nos sorrisos por conseguirem lidar as dificuldades do dia-a-dia.

Há uma ambigüidade em como lidam com essa condição, são uma aceitação e uma renúncia simultâneas. Enquanto alguns dizem que amam a vida na favela e não saem de lá por nada, outros, ou esses mesmos, reclamam das condições. “Aqui é ótimo”. “Se ganhasse dinheiro, comprava um apartamento lá na Vieira Souto, alugava e vivia de renda com a casa dele aqui no morro mesmo. Aqui a gente paga 2 reais de água, luz é 5 reais. Vivia de renda. Nunca ia lá pra baixo. Pra ser assaltado?”. “É bom morar aqui no morro? Não, é ruim, porque falta água todo dia (...) Mas é bom morar aqui.” “Se der seis tiros pro alto, a comunidade entra em desespero, porque as pessoas estão acostumadas com um ou dois tiros só”. Em meio à violência que a sociedade já vive, um morador diz que “o Brasil precisa de guerra, precisa derramar sangue para ser alguém”. É por esses depoimentos entrecortados que se apóiam ao mesmo tempo em que se contradizem, que Coutinho mostra que a vida na favela não é um pesadelo, apesar de conter uma “dimensão intolerável”.

“Compor um estilo, um modo de estar e de se comunicar. O espaço é demarcado, mas se abre para um campo de falas possíveis muito peculiar, pois a entrevista é fala pública. É um falar de si, da intimidade, que torna quem fala uma ‘personagem’ no sentido etimológico do termo” (XAVIER, 2003). O documentarista tem como objeto de seu filme fragmentos da fala de uma outra pessoa, que confiou nele ao dar seu depoimento que, com o filme pronto, será público.

É preciso então, respeito com o entrevistado, sendo que, às vezes, é necessário protegê-lo dele mesmo, pois suas falas podem prejudicá-lo, mesmo que ele não tenha consciência disso. Segundo Furtado, o fato de filmar uma pessoa não quer dizer que se possa incluir no filme tudo o que ela disse. “Preciso preservá-la de se expor; pois tenho consciência de todo o processo de realização, sei onde o filme vai passar e quando” (FURTADO, 2005, 118).

Coutinho se preocupa essencialmente em proteger seus personagens. Ele pode cortar cenas ótimas na montagem se achar que ela pode prejudicá-los ou produzir uma imagem caricatural. Como o diretor costuma dizer, “o que o outro diz é sagrado”. Ele quer que o personagem seja aceito por ele próprio, e não por instituições externas. Coutinho não mantém contato com seus personagens depois da filmagem, a não ser para mostrar como o filme ficou, para mostrar o uso que fez da imagem alheia.

E fala-se em proteção também por se tratar do efêmero, de histórias frágeis ditas por pessoas desconhecidas e que não costumam ser vistas publicamente na sua espontaneidade.

“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. Nada mais frágil do que palavras ditas por quem não costuma ser escutado. Elas são bem perecíveis por definição, coisas sem luz de eternidade, na expressão de Simone Weil. O cinema de Coutinho pode ser percebido como uma tentativa bem-sucedida de não permitir que elas desapareçam.”(SALLES 2004, p.7).

São depoimentos singulares que expressam muito sobre a história e cultura do povo brasileiro e que, não fosse Coutinho, correriam o risco de nunca serem compartilhados. São pequenas alegrias, medos, tristezas, aspirações que se constroem e criam uma espécie de

teoria popular sobre o imaginário brasileiro bem diferente do folclore e das discussões acadêmicas e, por isso, criam um novo caráter documental.

“(Babilônia 2000) não é panfletário em um discurso pronto – Coutinho faz seu filme junto com seus personagens, Coutinho faz política no processo de seu filme, faz política na criação de um espaço de um país que se escute, que se queira no cotidiano... Cultura popular não é folclore (...) – cultura popular é o que se fala nas ruas, é o que se pensa entre um momento de trabalho e outro, é o que se vive nas entrelinhas da cidade” (BRAGANÇA, s.d.).

Avesso às generalizações, Coutinho mostra que a favela engloba, sim, um pouco do que a mídia apresenta, mas, dentro de um contexto que a sociedade desconhece, e que, nesse universo, há também uma variedade de outras coisas que merecem vir à tona.

6.6 Espectador - repercussão

Além dos realizadores e dos entrevistados, há, no documentário, um outro vértice essencial na construção dos personagens: o espectador. O cinema se destina ao espectador, “é com ele que o filme dialoga, é nele que as imagens e sons ecoam numa relação reveladora de significados, sensações e sentimentos” (YAKHNI, 2001, p.15). O filme na tela do cinema promove o encontro com uma outra subjetividade, a do espectador, que é o elo do cinema com o mundo. O público não participa do filme na prática, mas se identifica com ele, se projeta na tela, se envolve afetivamente interiorizando emoções.

Coutinho conta como, durante a filmagem e a montagem, lida com o olhar do espectador. Segundo o diretor, uma complicação quando se grava em som direto é quando as pessoas narram utilizando muitos pronomes. O espectador pode se confundir quando não

sabe mais a quem se referem “ele” e “ela”. Durante toda a conversa, é necessário estar muito atento a esses detalhes para intervir e perguntar “ele quem?”, auxiliando o entrevistado a construir uma narrativa clara para o espectador (COUTINHO, 2005).

Para Coutinho, o segundo efeito da repercussão dos personagens no espectador é o “dilema” do diretor quando edita o documentário. Como já foi dito, Coutinho é extremamente cuidadoso para não expor qualquer imagem da pessoa que possa prejudicá-la, contudo, nunca se sabe qual reação o *take* escolhido causará no espectador e na mídia. Para o diretor, não faz sentido pegar autorização para a exibição da imagem alheia, porque ao assinar esse documento, a pessoa não sabe como seu depoimento será usado (COUTINHO, 2005).

“Legitimidade é uma questão puramente moral e ética, que se deve ter para com a outra pessoa, o compromisso de poder dizer ‘esse é o melhor retrato que eu pude fazer desta pessoa, é um belo retrato e eu amo esse retrato.’ E isso pode não corresponder ao sentimento do público (...)” (*ibid*, p. 126).

A subjetividade do autor e do espectador é determinante nesse processo de apropriação da imagem do personagem. O cineasta edita aquilo que considera interessante e o público, de acordo com a sua visão de mundo, vai interpretar essa seleção de imagens. Através do seu olhar, cada espectador constrói um personagem levemente diferente e o julga ou o aceita com base em conceitos variados.

No final de *Babilônia 2000*, estabelece-se um novo diálogo, agora a equipe de Coutinho é incitada a falar e a dicotomia entre a favela e “a cidade” é explicitada. Tomás, personagem do filme, pede licença a Geraldo Pereira, diretor de filmagem para “falar uma palavrinha”. “Eu convido a sociedade lá embaixo pra curtir um Ano Novo tão maravilhoso como a gente tá passando aqui. Aqui, o morro tá aberto pra eles fazerem uma ceia de Natal

junto com a gente. Eles fazem mau juízo da gente, não é nada disso que eles pensam lá embaixo.”

Nessa fala, Tomás se dirige ao espectador, “eles”, exemplificando como a presença deste interlocutor é importante no filme. Muitos personagens, ao longo do filme, se preocupam em desconstruir a imagem que a sociedade “lá de baixo” tem deles (DIAS,s.d.). Em um processo metalingüístico, Tomás evidencia a presença do espectador e mostra em que sentido ele é importante na construção dos moradores do morro para o filme. Além de mudar a visão da pobreza e da violência na favela, há uma preocupação em mostrar uma boa imagem de si mesmo.

Quando um personagem fala que não sairia da favela mesmo que ganhasse dinheiro, Tomás, pergunta a Geraldo: “Você trocava sua casa lá embaixo por aqui em cima?” O diretor de filmagem é identificado com “eles”, com os moradores “lá de baixo”, com o espectador. “‘Você’ e ‘eles’ tornam-se uma só entidade discursiva. A dicotomia morro-asfalto é explicitada” (DIAS, s.d.) Geraldo responde “Depende”. A resposta é ambígua. Geraldo não mora no morro, ele está ali, mas pertence a um outro universo muito diferente. Coutinho não camufla essa ambigüidade, não coloca os personagens em um mesmo nível social, mas mostra a diferença sem sentimento de piedade.

O final é extremamente importante nos filmes de Coutinho, “avesso que ele é a qualquer conclusão que cristalize um determinado sentido ou apazigüe o espectador” (LINS, 2004, p.137). Babilônia 2000 termina com esse diálogo entre moradores do morro e Geraldo Pereira, culminando com uma questão intrínseca a todo o filme: “o estigma da favela”. Por mais que se entenda que os moradores da favela são felizes e que suas vidas podem ser boas, a pobreza e a violência possuem um lado inconcebível. É uma questão incômoda que deve ser pensada e o final do filme induz a essa reflexão.

No fim da conversa, um dos personagens diz “Parou a reportagem! Desliga, corta!”. E assim o filme acaba. É um exemplo da espontaneidade e da liberdade dos personagens nos documentários de Coutinho, além de ser “uma finalização arbitrária que evoca a impossibilidade de ‘concluir’ uma obra, de definir o que acabamos de ver” (LINS, 2004, p.138). Não há um significado pronto, um final “costurado”, uma solução para o problema que tranqüilize o espectador. O mundo é ambíguo, é cruel e acolhedor ao mesmo tempo, e é com essa situação que o público deve se deparar.

7 Conclusão

Uma quantidade enorme de imagens e sons se propagam pela sociedade, e a maneira como lidar com essas informações e mediar esses discursos levanta questionamentos. São tênues os limites entre realidade e sua representação; muito já foi discutido, mas até hoje essa problemática não foi superada.

O documentário trabalha com a credibilidade da imagem desde o seu surgimento. Diversas linguagens e técnicas foram criadas com o objetivo de captar fielmente a realidade, todavia, o que se defende hoje é que não existe um meio propício para tal. Qualquer filmagem provoca mudanças no universo filmado e, em relação ao documentário, a questão é como se assume ou dissimula esse fato.

Na maioria dos filmes documentais, à imagem é creditada capacidade de reproduzir o real. Em nome da suposta objetividade, a construção do discurso cinematográfico é escamoteada. Todavia, na contracorrente da grande mídia, o cineasta Eduardo Coutinho apresenta uma nova forma de lidar com a realidade. Coutinho aceita que o ato de filmar interfere no ambiente abordado. Propõe-se, então, a captar uma **verdade contingente**, aquela que só existe no momento exato da filmagem, fruto do encontro entre personagem e diretor, e que pode desafiar uma rede de saberes pré-estabelecidos.

No cinema de Coutinho, não se trata de buscar a verdade, até porque essa é uma questão muito mais complexa, que sempre foi discutida, mas nunca se chegou a um consenso sobre “o que é verdade”. O mundo é ambíguo, as culturas são diferentes, o que é considerado verdadeiro hoje pode ser falso amanhã; diante disso, não faz muito sentido o desejo de captar uma verdade absoluta. Para Coutinho, o ponto decisivo do documentário é o fazer-se sujeito diante da câmera, é o imaginário popular que se mostra vivo, avesso aos

preconceitos criados pela sociedade. Os personagens são lançados em um confronto do qual sobressai uma multiplicidade de opiniões, visões de mundo, linguagens, formas expressivas. É uma produção de sentido que não emana exclusivamente dos personagens, mas de todo um processo de construção que se desenrola na relação com o cineasta.

Coutinho não faz seus filmes com uma idéia pré-concebida, os conceitos são construídos no seu encontro com o personagem. O diretor conta, sim, com o acaso, mas nada que faz é aleatório, tudo é muito bem pensado. É a postura do realizador que implica uma abordagem dialógica e determina os acontecimentos dentro do filme. A principal atitude para que o personagem se sinta à vontade e se abra para a conversa é uma relação de entrega mútua, em que o diretor se mostra interessado em saber o que o entrevistado pensa, e não confirmar um conhecimento pré-moldado sobre ele.

É na troca, na conversa, que o “eu” passa a se constituir. A identidade é construída na relação de alteridade, quando a pessoa se depara com alguém diferente e não tenta explicá-lo com base na sua visão de mundo, mas tenta compreendê-lo, colocando-se em seu lugar. É na relação com o outro que a pessoa passa a se entender como indivíduo e como ser social. É conhecendo pessoas e universos simbólicos diversos que se pode compreender como se desenrolam as relações em sociedade e qual o seu papel dentro dela. Coutinho, então, não tenta extrair uma definição objetiva do personagem. O ser humano é subjetivo, existe como ser social e é isso que o seu cinema mostra.

Em Babilônia 2000, Coutinho apresenta pessoas que moram ao lado, influenciam na estrutura da sociedade, e esta, por preconceito/ignorância, geralmente as classifica como uma comunidade à parte e não faz questão de conhecer. O diretor evidencia que os personagens retratados nos seus filmes não são caricaturas, são pessoas comuns. É uma

constatação simples, óbvia, mas a sociedade costuma fechar os olhos para ela. E os filmes de Coutinho estão aí para mostrar: **Preste atenção nisso!**

REFERÊNCIAS

AUGUSTO, Maria de Fátima. Cinema e realidade: A personagem real e a potência do falso. In **Cinemais** n° 14.

BARTOLOMEU, Anna Karina C., Crônica de um Verão. In **O Documentário e o filme de ficção: relativizando as fronteiras**. 1997. Dissertação de Mestrado, Belo Horizonte, 1997.

BENTES, I. O Copyright da miséria e os discursos da exclusão. In **Lugar Comum** - Estudos de mídia, cultura e democracia n.15-16, Rio de Janeiro, 2002.

BERNARDET, J.C. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOURDIEU, Pierre. Compreender. In. BOURDIEU, Pierre. (Coord.). **A miséria do mundo**. Rio de Janeiro: Editora Vozes,1997.

BRAGANÇA, Felipe. Eu não vou falar sobre documentário brasileiro. In **Contracampo**. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/60/naoendumdocumentariobrasileiro.htm>. Acessado em 06 de setembro de 2006.

_____.Edifício Master. In **Contracampo**. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/criticas/edificiomaster.htm>. Acessado em 06 de setembro de 2006.

_____. Babilônia 2000. In **Contracampo**. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/criticas/babilonia1.htm>. Acessado em 06 de setembro de 2006.

COMOLLI, Jean-Louis, Sob o risco do real. In **Catálogo forumdoc.bh.2001**. Belo Horizonte, 2001.

CORDEIRO, Paula. **A definição do sujeito no cinema**, Lisboa, Universidade do Algarve, 2001. Disponível em <http://bocc.ubi.pt/pag/cordeiro-paula-sujeito-cinema.html>. Acessado em 06 de setembro de 2006.

COUTINHO, Eduardo. FURTADO, Jorge. XAVIER, Ismail. O sujeito (extra) ordinário. In MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir. (orgs.), **O cinema do real**, São Paulo: Cosac Naify, 2005.

COUTINHO, Eduardo. Un cinema de dialogue rejeté par la télévision. In **Catalogue du cinéma de réel**, Paris, Centre Georges Pompidou, 1992.

_____. A palavra que provoca a imagem e o vazio no quintal. Entrevista a José Carlos Avellar. In **Cinemais** n° 22, 2000.

_____. A fala do filme. Entrevista a Rodrigo Campanella. In **Pílula Pop**. Disponível em <http://www.pilulapop.com.br/ressonancia.php?id=15>. Acessado em 06 de setembro de 2006.

D' ALMEIDA, Alfredo Dias. O processo de construção de personagens em documentários de entrevista. In **NP de Comunicação Visual, do VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, Anais...** Brasília, 2006.

DA-RIN, Silvio Pirôpo. **Espelho Partido: Tradição e Transformação do Documentário Cinematográfico**. 1995. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

DIAS, Verônica Ferreira. Babilônia 2000: quando o cinema encontra o morro e o asfalto. In Olho Crítico, **Revista Sinopse**, publicada pelo Cinusp Paulo Emílio, da USP.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

LINS, C. L. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

_____. Documentário: uma ficção diferente das outras? In **O Tempo, Belo Horizonte**, 23 nov. 1997.

_____. Opinião Pública, Retrato de classe e Edifício Master: a classe média vai ao paraíso. In **Interseções** - Revista de estudos Interdisciplinares, Rio de Janeiro, 2003.

_____. Imagens Em Metamorfose. In **Cinemais**, Rio de Janeiro, 1996.

_____. O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente. In **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, 2002.

MOURA, Hudson. Oralidade e fabulação no cinema documentário. In **Oralidade em Tempo e Espaço**. Coloquio Internacional Paul Zumthor, ed. Jerusa Pires Ferreira. Educ/Fapesp, São Paulo, 1999. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/moura-hudson-oralidade-e-fabulacao.pdf>. Acessado em 06 de setembro de 2006.

PENAFRIA, Manuela. O documentarismo do cinema. In **Revista Ícone**, Ano 6, nº 7, Universidade Federal de Pernambuco, 2004.

QUEIROZ, Anne Lee Fares de. **Cabra Marcado Para Morrer: da história do cabra à história do filme**. 2005. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Instituto de Artes, UNICAMP, 2005.

SALLES, João Moreira. Prefácio. In LINS, **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

SPULDAR, Rafael. Incertas figuras do real: a construção do personagem no documentário. In **NP de Comunicação Audiovisual, do VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, Anais...** Brasília, 2006.

TAVARES, Camila Amara. A dialogia e o filme documentário. In **Revista Brasileira de Inovação Científica em Comunicação**, ano 1, nº 1, maio/2006.

VALENTE, Angélica. Eduardo Coutinho fala de seu novo trabalho. In **Mnemocine**. Disponível em <http://www.mnemocine.com.br/aruanda/coutinhoav.htm>. Acessado em 09 de outubro de 2006.

VALENTE, Eduardo. Babilônia 2000. In **Contracampo**, 2001. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/criticas/babilonia2.htm>. Acessado em 06 de setembro de 2006.

XAVIER, I. N., Indagações em torno de Eduardo Coutinho. In **Cinemais**, Rio de Janeiro, nº 36, outubro/dezembro de 2003.

WERNECK, Alexandre. Peões. In **Contracampo**, 2004. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/64/peoes.htm>. Acessado em 06 de setembro de 2006.

YAKHNI, Sarah. **O eu e o outro no filme documentário: uma possibilidade de encontro**. 2001. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Instituto de Artes - UNICAMP, 2001.