

## A “POÉTICA DO INVISÍVEL” EM BABILÔNIA 2000, DE EDUARDO COUTINHO: UMA ANÁLISE DAS PERSONAGENS CIDA, DJANIRA E CONCEIÇÃO

Rafael de Almeida Moreira  
Cilene Margarete Pereira

Submetido em 24 de maio de 2018.

Aceito para publicação em 04 de novembro de 2018.

*Cadernos do IL*, Porto Alegre, n.º 57, novembro de 2018. p. 232- 246

---

### POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

(a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.

(b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.

(c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.

(d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os *Cadernos do IL*.

---

### POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>

Quinta-feira, 22 de novembro de 2018.

# A “POÉTICA DO INVISÍVEL” EM BABILÔNIA 2000, DE EDUARDO COUTINHO: UMA ANÁLISE DAS PERSONAGENS CIDA, DJANIRA E CONCEIÇÃO

## THE “POETICS OF THE INVISIBLE” IN BABILÔNIA 2000, BY EDUARDO COUTINHO: AN ANALYSIS OF CHARACTERS CIDA, DJANIRA E CONCEIÇÃO

Rafael de Almeida Moreira\*

Cilene Margarete Pereira\*\*

**RESUMO:** O objetivo deste artigo<sup>75</sup> é apresentar uma análise do documentário *Babilônia 2000* (2000), de Eduardo Coutinho, a partir do que chamamos de “poética do invisível”, alicerçada na trajetória estético-política do diretor, que sempre privilegiou, em seus filmes, a reflexão sobre os excluídos sociais, ouvindo-lhes e dando-lhes visibilidade através de seu dispositivo fílmico. A expressão se refere a uma forma de tornar visível (pelo cinema documental) o que é invisível socialmente, evidenciando a arte como lugar de problematização e reflexão sobre a existência, assegurando-lhe uma função de fundamental importância no mundo. Para tanto, selecionamos quatro personagens, entendendo que o modo como são concebidas revelam melhor o que chamamos de sua “poética do invisível”.

**PALAVRAS-CHAVE:** cinema documental; Eduardo Coutinho; “poética do invisível”.

**ABSTRACT:** The objective of this article is to present an analysis of the documentary *Babilônia 2000* (2000) by Eduardo Coutinho, from what we call the “poetics of the invisible”, based on the director’s aesthetic-political trajectory, which he privileged in his films, reflecting on the socially excluded by listening to them and giving them visibility through their filmic device. The expression refers to a way of making visible (through documentary film) what is invisible socially, showing art as a place of problematization and reflection on existence, assuring it a function of fundamental importance in the world. To that end, we selected four characters, understanding that the way they are conceived, as characters, by the filmic structure of Coutinho, better reveal what we call his “poetics of the invisible”.

**KEYWORDS:** cinema documentary; Eduardo Coutinho; “poetics of the invisible”.

### 1. Introdução

Este artigo reflete sobre os elementos que evidenciam o que chamamos de “poética do invisível”<sup>76</sup> na obra do diretor Eduardo Coutinho,<sup>77</sup> alicerçada em sua

\* Docente no Centro Universitário do Sul de Minas (UNIS-MG), Mestre em Letras pela Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR) com bolsa parcial da CAPES. E-mail: [almeidamoreira@hotmail.com](mailto:almeidamoreira@hotmail.com)

\*\* Docente no Programa de Mestrado em Letras da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), Doutora em Teoria e História Literária pela UNICAMP. E-mail: [prof.cilene.pereira@unincor.edu.br](mailto:prof.cilene.pereira@unincor.edu.br)

<sup>75</sup> Este artigo é produto derivado da dissertação de mestrado “Babilônia 2000: a ‘poética do invisível’ no cinema documental de Eduardo Coutinho” Disponível em:

<[http://www.unincor.br/imagens/imagens/2018/mestrado\\_letras/dissertacao\\_rafael\\_de\\_almeida.pdf](http://www.unincor.br/imagens/imagens/2018/mestrado_letras/dissertacao_rafael_de_almeida.pdf)>.

<sup>76</sup> A mesma expressão foi empregada como título de um texto jornalístico, redigido por Dominik Giusti, em 2014, para a *Revista Amazônia Viva*. A matéria descreve a participação de jovens artistas plásticos paraenses na 31.ª Bienal Internacional de São Paulo.

<sup>77</sup> Dentro da vasta filmografia de Coutinho, é importante destacar a divisão de fases proposta por Cláudio Bezerra (2014). A primeira fase estaria associada, segundo o ensaísta, à produção documental feita para o programa Globo Repórter. A segunda fase do documentário de Eduardo Coutinho é marcada pela ruptura

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

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

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

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

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

---

com a televisão e a entrada efetiva na produção de um cinema independente. Já a terceira fase é caracterizada pela descoberta de uma maneira própria de fazer documentários. A partir de *Santo Forte* (1999), Coutinho inaugura “[...] um estilo de documentário cuja finalidade é fazer as pessoas narrarem as experiências de suas vidas com criatividade e improviso” (BEZERRA, 2014, p. 30).

Apesar da reunião de diversas personagens, algumas se destacam em *Babilônia 2000*, tanto pelo valor de seus depoimentos, tempo de duração e número de aparições, quanto pela forma como estas são organizados por Coutinho, na montagem final do filme. Neste artigo, deter-nos-emos na análise de Maria Aparecida Alves (Cida), Djanira Santos Alves (Djanira) e Conceição Ferreira da Silva (Conceição), entendendo que o modo como são concebidas como personagens, revelam sua “poética do invisível”.

## 2. A atuação de Cida

Assim como ocorre com a personagem Fátima<sup>78</sup>, Cida tem várias participações. A primeira é bastante breve,<sup>79</sup> e acontece quando a equipe de Coutinho chega à casa da moça, onde reside também sua mãe, Dona Djanira. A personagem diz por que está em casa naquele momento: “Graças a Deus, eu dispensei meus alunos cedo porque a professora não veio.” Inicialmente a personagem já se apresenta na cena demonstrando certo nível de intimidade com os integrantes da equipe. Dias aponta que “em *Babilônia 2000*, assim como nos outros filmes de Coutinho, também é possível identificar a existência de uma pesquisa feita previamente” (DIAS, 2003, p. 26-27). Nesse sentido, podemos atribuir a relação próxima entre Cida e a equipe de produção do filme devido à condição da pesquisa antecipada, feita com os moradores dos dois morros.

Bem no início do plano o diretor de fotografia realiza uma panorâmica da esquerda para direita e capta o momento em que Cida conversa com a equipe.<sup>80</sup> Ao escolher, no processo de montagem, essa imagem com um tom relativamente informal, Coutinho nos apresenta seu documentário como uma espécie de revelação do natural da vida cotidiana, da rotina das moradoras, sem manipulações ou roteiros preestabelecidos, desde a abertura do portão e o abrandamento dos cães da casa até a acomodação de Cida no sofá.

Fonte: *Babilônia 2000*



Figura 1 - Panorâmica se inicia na personagem Dona Djanira e finaliza em Cida

A segunda participação de Cida no filme já ocorre em outro lugar. A personagem está na janela de sua casa, emoldurando o enquadramento da câmera. A personagem inicia seu relato falando do seu gosto pelo teatro: “fiz um trabalho bonito durante cinco anos com o pessoal do Teatro do Oprimido, eu curto muito teatro, quero

<sup>78</sup> Para uma análise aprofundada da personagem Fátima acesse o artigo: <  
<http://revistas.fw.uri.br/index.php/revistalinguaeliteratura/article/view/2525/2520>>

<sup>79</sup> O plano inicia em 14min09s e finaliza em 14min21s.

<sup>80</sup> Para a elucidação de algumas considerações a respeito do cinema documentário por meio de um panorama histórico do gênero e a apresentação de um conjunto de elementos formais e narrativos que caracterizam este tipo específico de filme é interessante acessar o artigo “Cinema documentário: algumas considerações” do mesmo autor desta análise. Cf. <  
[http://periodicos.unincor.br/index.php/memento/article/view/4949/pdf\\_121](http://periodicos.unincor.br/index.php/memento/article/view/4949/pdf_121)>

ver se eu me aperfeiçoou um pouco”. Junto à captação da fala da personagem, é possível ouvir vários latidos; entretanto, não há intervenção do diretor ou da equipe para uma possível captação mais silenciosa. Isso sugere, portanto, que o filme registra imagens e sons captados no momento da gravação, sem tratamento acústico ou de imagem na edição.

Cida começa a falar de seu irmão. Além de evidenciar a desenvoltura artística do irmão, a personagem o descreve como um homem de uma beleza notável: “na verdade eu vou te dizer, meu irmão, modéstia a parte era um Sidney Poitier do Brasil, do Rio de Janeiro, muito bonito, negro muito bonito”.

Com uma fala mais pausada, mais pensativa e visivelmente emocionada, Cida se refere à entrada de seu irmão na Polícia Militar

Meu irmão, ele... Virou Polícia Militar, não era, ele virou Polícia Militar. Ele se casou, e... Se incorporou pra PM. [...] Tem 22 anos que eu perdi o meu irmão, foi dali que ele começou a observar, que ele pensava, ele relatou para minha mãe e para o meu pai, que a Polícia Militar ele pensava que era algo para poder, é, proteger e cuidar da sociedade.

Ao escolher essa cena na montagem final do filme, Coutinho estabelece uma ligação com o filme *Santa Marta: Duas Semanas no Morro*, no qual a relação de violência e tensão existente entre a polícia e a comunidade, decorrente do tráfico de drogas, é um dos pontos de partida. O tema da violência policial emerge novamente, revelado pelo dispositivo fílmico do diretor, através do relato dos moradores de comunidades; neste caso, um morador que se tornou policial militar, mas que acabou punido por um sistema.

Fonte: *Babilônia 2000*



Figura 2 - Cida se emociona ao falar do irmão

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

Fonte: *Babilônia 2000*



Figura 3 - Cida pede para fechar sua participação de outra maneira

A personagem pede para não encerrar sua fala daquela maneira: “Só que eu não queria fechar assim, queria fechar, tá bom?”. Coutinho, assim como havia feito com a “sugestão/pedido” de Fátima (na introjeção da canção “Mercedes Benz” no filme), atende ao desejo de Cida, que revela para o filme sua família e a forma como foi educada pelos pais. Só temos acesso ao pedido de Cida por que o diretor o preserva em sua montagem. A montagem estabelece, novamente, um papel muito importante na construção da narrativa da personagem. Para Tupinambá, essa cena “seria um belo final de entrevista jornalística a personagem chorando por motivos da violência do morro, mas ela deixa claro que não quer terminar dessa forma, afinal, a vida na favela vai muito além da tristeza” (TUPINAMBÁ, 2006, p.64).

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

Podemos observar que num primeiro momento, o depoimento de Cida centra-se na figura elogiosa do irmão para depois falar de sua morte. Depois de reestabelecida emocionalmente, tece considerações a respeito das crianças de hoje.<sup>81</sup>

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

Este segundo momento da fala, na segunda aparição de Cida, nos remete ao que Bezerra apresenta como “performance educativa”.<sup>82</sup> A partir do conceito de narrador, conforme desenvolvido por Benjamin, Bezerra observa que relatos como este “[...] apresentam um sentido moral e uma ‘dimensão utilitária’”, expondo um modo de aconselhamento para a vida e um tipo de “ensinamento, uma sugestão prática, um provérbio ou uma norma de vida” (BEZERRA, 2014, p. 116).

Já terceira aparição de Cida evidencia um papel fundamental no filme de Coutinho, o de articuladora de novas conversas, feitas estas em uma creche da

<sup>81</sup> O plano inicia em 25min25s e finaliza em 25min38s.

<sup>82</sup> Além das performances melodramática e educativa evidenciadas em nossa análise, Bezerra propõe que: “A atuação bem-humorada e/ou irônica, com gestos e expressões engraçadas marca a *performance divertida* [...] de Djanira e a filha, de *Babilônia 2000* [...]” (BEZERRA, 2014, p. 136).

comunidade do Morro. A personagem aparece em um local pequeno, onde é hospedada a rádio comunitária. Como o local é muito apertado, o operador de áudio direto<sup>83</sup> divide a cena com Cida, evidenciando novamente o tipo de documentário participativo proposto por Coutinho.

Fonte: *Babilônia 2000*



Figura 4 - Sequência no qual Cida comanda a Rádio Comunitária.

Cida notifica os moradores sobre a presença de uma equipe de filmagem na comunidade e convida todos a gravarem seus depoimentos, lembrando que a equipe ficará à disposição dos moradores na creche. Nesse sentido, podemos entender que somente em sua terceira aparição, em função da escolha do diretor em gravá-la atuando na rádio como locutora e responsável pelos informes, a personagem ganha o *status* de líder comunitária.

Ainda há uma quarta e última participação da personagem no filme. Dessa vez, apenas ouvimos sua voz. No momento em que os créditos finais aparecem, dois trechos retirados de suas conversas com Coutinho (que não entraram no filme) são inseridos em formato de *off*. No primeiro momento,<sup>84</sup> a personagem sintetiza sua relação com a comunidade: “São quarenta anos de comunidade, né. Meu umbigo está enterrado no Chapéu Mangueira como diz o outro, e eu amo essa comunidade, gosto muito”.

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

### 3. Djanira e Conceição: vozes discordantes

<sup>83</sup> Profissional responsável pela captação do áudio através de microfone direcional ligado a um gravador digital.

<sup>84</sup> O plano inicia em 76min55s e finaliza em 77min04s.

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

Dona Djanira inicia sua participação de maneira bem expansiva.<sup>86</sup> A personagem aparece abrindo com cuidado o portão se referindo de maneira carinhosa aos membros da equipe. O diretor de fotografia inicia a entrada na casa após a negociação entre a equipe e a personagem. Há um corte, e a equipe já aparece dentro da casa.<sup>87</sup>

Fonte: *Babilônia 2000*



Figura 5 - Dona Djanira recebe a equipe de Coutinho

Dona Djanira aponta para uma amabilidade normalmente associada aos idosos, na medida em que exerce um papel quase maternal. Um breve quadro é realizado, no qual a poltrona, que a personagem utilizará na conversa, aparece vazia. Dona Djanira surge e pede licença para se sentar. Observamos, na cena, a relação respeitosa entre a personagem e diretor, visto que esta pede licença para sentar na poltrona da sua própria casa, evidenciando, com isso, que reconhece a posição de Coutinho como diretor das ações que ela empreenderá. De certa maneira, a conduta dúctil de Dona Djanira se difere de algumas personagens de *O Fim e o Princípio*, se pensarmos que existe um confronto maior (não no sentido de falta de reciprocidade) com a “[...] recusa deles [personagens] de se manterem na função de ‘entrevistados’, [há] uma interação efetiva, uma conversa de fato, em que o cineasta é convocado a responder muitas vezes às mesmas questões que ele coloca [...]” (MESQUITA; LINS, 2014, p 51).

Fonte: *Babilônia 2000*

<sup>85</sup> Benjamin observa que a narrativa tradicional, aquela ancorada na oralidade, é uma produção artesanal, apresentando a fala do indivíduo como uma marca identitária, assim como o artesão imprime sua identidade em sua obra. (Cf. BENJAMIN, 1985, p. 205).

<sup>86</sup> O plano inicia em 13min47s e finaliza em 14min08s.

<sup>87</sup> Essa cena já foi descrita anteriormente, no tópico de análise da personagem Cida.



Figura 6 - Sequência com a cadeira vazia e posteriormente com Dona Djanira assentada

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

Já na participação de Dona Conceição,<sup>88</sup> não há todo um preparativo para o início da conversa (pelo menos aparente na montagem do filme). Observamos uma concisão (se comparada à extensão inicial de Dona Djanira) até o ponto de início da fala da personagem. O diretor de fotografia utiliza (assim como fez na casa das personagens Cida e Dona Djanira) o recurso do movimento panorâmico da direita para esquerda, apresentando-nos uma visão geral do local da conversa, aparentemente a sala ou quarto da personagem. Essa espacialidade no filme (que é construída pela câmera) nos remete à relação entre um espaço físico contraído/reduzido, no caso da casa de Dona Conceição, em contrapartida à ampla sala de Dona Djanira, levando-nos a crer na existência de uma espécie de repercussão na própria personalidade das personagens, criando, no efeito narrativo do filme, mais um ponto divergente entre elas. É como se os espaços nos quais ocorrem as conversas refletissem a própria conversa e a personalidade das personagens: no caso de Dona Djanira, expansiva e aberta; no de Dona Conceição, fechada e sucinta.

Fonte: *Babilônia 2000*



Figura 7 - Após movimento panorâmico, Dona Conceição inicia seu relato

<sup>88</sup> O plano inicia em 66min54s e finaliza em 67min01s.

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

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

Dona Djanira inicia sua fala<sup>89</sup> relatando ao diretor como foi seu processo de mudança para o Rio de Janeiro. Ao ser questionada como e por que veio parar na capital fluminense, a personagem justifica que, aos 14 anos de idade, diante da pobreza em sua cidade natal, Itajubá, sul de Minas Gerais, recebeu um convite e sua mãe escolheu seu destino. A condição da vinda para a capital, por escolha da mãe, não aparenta ser um fator que aborrece a personagem. Após um corte de cena,<sup>90</sup> a senhora começa a detalhar com certo entusiasmo: “Eu trabalhei na casa do Dr. Vinícius Valadares, eles eram muito amigos do Juscelino Kubitschek.” Coutinho fica curioso e questiona: “Quer dizer que a senhora conheceu o presidente?”. “Muito”, ela responde. Neste momento, a câmera se aproxima do rosto da personagem, gerando a sensação de uma ampliação e de importância da história.

Fonte: *Babilônia 2000*



Figura 8 - Momento em que a imagem de Dona Djanira é ampliada pela câmera

Coutinho quer saber detalhes, e a personagem conta episódios, até com certo nível de intimidade, envolvendo o então Presidente. Mantendo o tom brioso, Dona

<sup>89</sup> O plano inicia em 14min27s e finaliza em 15min00s.

<sup>90</sup> O plano inicia em 15min00s e finaliza em 16min00s.

Djanira recorda uma passagem na qual o presidente estava: “O Juscelino quando ia lá, quem colocava ele dentro do apartamento era eu, porque ninguém tinha, todo mundo com vergonha de buscar, eu ia lá na Av. Atlântica, assoviava ele, ele vinha, todo vestidinho, ‘presidentinho’, eu botava ele pra dentro.” Neste relato, observamos uma espécie de “performance exibicionista” se levarmos em consideração que “Seus feitos, atributos ou ‘qualidades’ pessoais são exaltados com certa veemência [...]”, conforme aponta Bezerra (2014, p. 105).

No caso de Dona Conceição, a conversa começa com uma fala da personagem:<sup>91</sup> “A reza da gente vem de avó, bisavó, tudo assim, sabe? De família”. Coutinho quer saber se as pessoas ainda a procuram e se ela cobra pelas orações. A personagem responde: “Eu não, cobrar para quê? Deus não cobrou nada de ninguém”. Sem que haja um corte de cena, Coutinho muda o tom (aparentemente mais carinhoso) e pergunta: “Dona Conceição, esse retrato bonito aí atrás da senhora, quem é?”, tentando trazer à tona memórias da personagem. Diferente de Dona Djanira, Dona Conceição não esboça grande entusiasmo e ao ser questionada, responde: “É meu, sou eu quando era nova”. “Quantos anos a senhora tinha naquele retrato?”, pergunta Coutinho. A personagem responde: “Eu tirei esse retrato aqui, acho que eu estava com 19 anos.”. Apesar da concisão das respostas de Dona Conceição, o relato dela é dotado de expressividade, justamente por pontuar outro tipo de narrativa e de personagem, que se distancia da espontaneidade de Dona Djanira.

Os relatos envolvendo relações de trabalho também se diferem da narrativa de Dona Djanira. Apropriando-se da expressão que ouvira da primeira senhora, Coutinho questiona Dona Conceição: “A senhora trabalhava em casa de madame, como é que era?” A personagem afirma: “Casa de família”. Coutinho questiona: “Casa de família?”, sugerindo uma ampliação, extensão da fala da personagem, que responde de maneira categórica: “É, casa de exploração né? Pessoal só explorava a gente, fazia todo o serviço pra ganhar mixaria”. É interessante como há, aqui, uma reorganização semântica do vocábulo empregada doméstica, evidenciando um tipo de saber que se constrói por meio do diálogo. A variação vai de “doméstica” (termo usado por Coutinho) a “trabalhar em casa de madame” (expressão de Dona Djanira), passando por “casa de família” e “casa de exploração” (termos de Dona Conceição), repercutindo, nessas duas escolhas finais, uma gradação que denuncia a situação (mascarada) de abuso vivida por mulheres negras e pobres, ainda quando crianças ou adolescentes, funcionando inclusive como uma espécie de desmascaramento da família tradicional burguesa.

Coutinho quer saber se ela trabalhou a vida inteira assim: “Trabalhei”. Diferente da relação saudosa que Dona Djanira tem com um passado, rodeado de personalidades e lugares importantes, mesmo na condição de trabalhos domésticos; Dona Conceição, aparentemente, não tem boas recordações ao se lembrar de suas atividades laborais. De algum modo, a insatisfação de Dona Conceição faz com que a personagem apresente uma consciência política na expressão de um discurso de protesto no que diz respeito às relações de poder e de trabalho. Talvez resida aí um dos pontos de importância do relato de Dona Conceição que, sutilmente, pontua um aspecto social e de classe fundamental no entendimento do universo humano organizado por Coutinho em *Babilônia 2000*.

Fonte: *Babilônia 2000*

<sup>91</sup> O plano inicia em 67min08s e finaliza em 67min48s.



Figura 9 - Expressão das personagens ao falarem da relação com o passado e o trabalho

No que tange ao tema casamento, Dona Conceição é bem enfática.<sup>92</sup> Ao ser indagada por Coutinho “A senhora casou?”, Conceição responde: “Graças a Deus não, casar pra quê? (risos)”. Ao relembrar seu passado, Dona Conceição demonstra que teve certo nível de liberdade por ter feito a escolha de não se casar. Coutinho pergunta:<sup>93</sup> “Quando a senhora era moça, a senhora gostava de uma gafeira ou não?”. “Eu gostava muito. Eu dançava quinta, dançava sábado, domingo e quinta-feira, dançava direto”, conta a senhora.

Quando trata deste tema, Dona Djanira tem duas posições ao discutir o tema. Quando diz que Juscelino era um homem “mulherengo” “bonitão” e “simpático” deixa subentendido para Coutinho o que ela entende como “doença do homem”, ou seja, uma espécie de justificativa para as atitudes “instintivas” masculinas. A personagem alega que sua mãe “engomava” seu pai para sair na noite para “namorar”. Ao mesmo tempo que admite não aceitar essa condição, inclusive afirmando “se meu marido fosse mulherengo, ele ia ficar a vida toda mulherengo, por que comigo nunca mais”, a personagem carrega discursos que de certa maneira evidenciam uma construção da imagem baseada no lugar central ocupado pelo homem na sociedade, com afirmações como “O homem é da rua e a mulher é de dentro de casa” e “ele era mulherengo o que vai se fazer”. Na perspectiva de Lins, a personagem, ao relatar os acontecimentos relacionados a seu contexto familiar, está em um estado de “[...] aparente aceitação desse machismo à brasileira” (LINS, 2007, p. 133). Coutinho lembra, no documentário *7 de Outubro*, que o relato de Dona Djanira a respeito da relação de seus pais remetia ao poema “Caso do Vestido”, de Carlos Drummond de Andrade:

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

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

<sup>92</sup> O plano inicia em 68min15s e finaliza em 68min21s.

<sup>93</sup> O plano inicia em 68min21s e finaliza em 68min42s.

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

#### 4. Considerações finais

Conforme observado nas análises apresentadas neste artigo, em *Babilônia 2000*, Coutinho estabelece uma relação muito humana com suas personagens, que são colocadas em destaque, por meio de suas vozes, gestuais e histórias. Essa relação de proximidade com suas personagens pode ser pensada por meio da rejeição do diretor ao termo “entrevista”, ao qual o cineasta atribuir um significado de impessoalidade. Para Coutinho, trata-se uma “conversa” entre personagens, da qual ele é também uma.

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

**E eu trabalho com pessoas comuns.** A pessoa conta um fato histórico e, se ele é verdadeiro ou não, deixa de ter importância. **As conversas são conversas porque falo com pessoas anônimas – ninguém é anônimo, mas enfim... - relativamente comuns, ordinárias no sentido antigo do termo.** Têm pouco a perder e por isso são interessadas. Um intelectual ou um político de esquerda ou direita têm muito a perder. Então eles se defendem. E as pessoas mais comuns têm pouco a perder. Talvez na vizinhança. Essa é a primeira razão pela qual **as pessoas ditas comuns são mais interessantes.** (COUTINHO apud FROCHTENGARTEN, 2009, p. 128, grifos nossos)

O termo “conversa”, na perspectiva de Coutinho, aponta o universo humano de seu interesse, as pessoas comuns que, além de terem muito a dizer e mostrar, fazem isso de maneira não defensiva, mais abertas ao outro que as ouvem. Por isso, o cineasta destaca o fato de que é preciso ter abertura para o outro: “[...] o fundamental do documentário ou acontece no instante do encontro ou não acontece. E se não acontece, não tem filme. E como você depende inteiramente do outro para que algo aconteça, é preciso se entregar para ver se acontece” (COUTINHO apud MOURÃO; LABAKI, 2005, p. 121)

Podemos observar que a análise das personagens destacadas neste artigo aponta para o que chamamos de “poética do invisível”, centrada em um projeto estético-político de Coutinho, que, com o despojamento da forma, põe em relevo uma maneira de fazer cinema documental que tem como intuito maior dar visibilidade ao que normalmente não é visível, capturando e amplificando as vozes dos que não são vistos socialmente. Eduardo Valente caracteriza bem a função do diretor em seu projeto estético-político:

Diz-se muito que Coutinho “dá voz ao povo”. Isso é uma ignorância, em primeiro lugar, do funcionamento do fazer cinema, pois pode-se “dar voz ao povo” e só fazê-lo falar o que lhe interessa. Em segundo lugar, é de uma grandíssima prepotência, porque imagina que alguém tem esse poder de “dar” (um presente...) voz ao povo. O povo sempre teve voz, sempre falou. O

que Coutinho faz, e a diferença é de 100%, é ouvir o que o povo tem a dizer (VALENTE, 2013, p. 552)

Levando em conta essa perspectiva, é possível notar, desde as primeiras obras do diretor brasileiro, uma consciência ética e um respeito com suas personagens. O saber ouvir e a forma de abordar são elementos que evidenciam sua generosidade no momento da filmagem e da montagem de seus filmes. Não só preocupado com as questões sociais, de uma maneira geral, o diretor tem a preocupação maior em respeitar e não prejudicar, através do seu dispositivo fílmico, quem a ele dedicou sua história.

## REFERÊNCIAS

- ARRIGUCCI JR., Davi. Poema desentranhado. *A poesia de Manuel Bandeira: humildade, paixão e morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Magia e Técnica, Arte e Política*. 1. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 197-221.
- BEZERRA, Claudio. *A personagem no documentário de Eduardo Coutinho*. São Paulo: Papyrus, 2014.
- BOSI, Ecléa. Lembrança; Tempo de Lembrar. In: BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade - lembranças de velhos*. 3. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994, p. 95-401.
- COUTINHO, Eduardo [entrevista]. In: *7 de Outubro*. Direção: Carlos Nader. São Paulo: Já Filmes, 2013. 72 min, color.
- COUTINHO, Eduardo; XAVIER, Ismail; FURTADO, Jorge. O sujeito (extra)ordinário. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 96-141.
- DIAS, Verônica Ferreira. *O Espaço do Real: A Metalinguagem nos Documentários de Eduardo Coutinho*. 107 f. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica) - PUC-SP, São Paulo, 2003. Disponível em: <<https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/4929/1/Veronica%20Ferreira%20Dias.pdf>> Acesso em: 10 out. 2017.
- FROCHTENGARTEN, Fernando. A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho. *Psicologia USP*, v. 20, n. 1, p. 125-138, 2009. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/psicousp/article/download/41992/45660>> Acesso em: 20 nov. 2016.
- GIUSTI, Dominik. A “poética do invisível”. *Amazônia Viva*, Belém, n.37, p. 58-59, set. 2014. Disponível em: <[https://issuu.com/amazoniaviva/docs/37\\_av\\_setembro\\_2014\\_web/58](https://issuu.com/amazoniaviva/docs/37_av_setembro_2014_web/58)> Acesso em: 02 ago. 2016.
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- MESQUITA, Cláudia; LINS, Consuelo. O fim e o princípio: Entre o mundo e a cena. *Novos Estudos-CEBRAP*, n. 99, p. 49-63, 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n99/0101-3300-nec-99-00049.pdf>> Acesso em 15 jul. 2017.
- MOREIRA, Rafael de Almeida. *Babilônia 2000: a “poética do invisível” no cinema documentário de Eduardo Coutinho*. 2018. 119 f. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Letras) – Universidade Vale do Rio Verde, Três Corações, 2018. Disponível em:

<[http://unincor.br/images/imagens/2018/mestrado\\_letras/dissertacao\\_rafael\\_de\\_almeida.pdf](http://unincor.br/images/imagens/2018/mestrado_letras/dissertacao_rafael_de_almeida.pdf)> Acesso em: 24 out. 2018.

MOREIRA, Rafael de Almeida. CINEMA DOCUMENTÁRIO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES. *Revista Memento*, v. 9, n. 1, 2018. Disponível em: <<http://periodicos.unincor.br/index.php/memento/article/view/4949>> Acesso em: 24 out. 2018.

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

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

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

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

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

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

YOUTUBE. *Agora eu sou uma estrela*. 2011. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=PGuvVZaZK7w>> Acesso em: 26 fev. 2017.