

A Dialogia e o Filme Documentário
Camila Amara Tavares
Universidade Metodista de Piracicaba

Resumo

O presente trabalho tem como tema de estudo a potencialidade dialógica do cinema documentário de Eduardo Coutinho. Sob a referência fundamentadora da filosofia do teólogo Martin Buber e do educador Paulo Freire analisamos o filme *Babilônia 2000*, para compreender a possibilidade da instauração do diálogo entre entrevistado-entrevistador no filme documentário.

Palavras-chave

Cinema; Documentário; Dialogismo.

Dialogism and Documentaries

Abstract

The theme of this paper is the dialogical potentiality on Eduardo Coutinho's documentaries. Under solid references from the philosophy of the theologian Martin Buber and the educator Paulo Freire, we will analyse the film *Babilônia 2000*, in order to comprehend the possibility of dialogue between interviewer and interviewed in the documentary.

Key-words

Cinema; Documentary; Dialogism.

El Dialogismo y la Película Documentaria

Resumen

Este estudio tiene como tema la potencialidad del proceso del dialogismo del cine documentario del cineasta Eduardo Coutinho. Tal estudio fue desarrollado bajo la filosofía del teólogo Martin Buber y del educador Paulo Freire. Para ello, analizamos la película "Babilonia 2000" como forma de llegar a la comprensión de la posibilidad de la instauración del diálogo entre entrevistado-entrevistador en las películas del género documentario.

Palabras-clave

Cine; Documentario; Dialogismo

Introdução

O documentário é um produto audiovisual que aborda um tema, um lugar, um animal, uma questão social ou cultural, uma pessoa - famosa ou anônima - uma doença, uma descoberta. Esta característica plural abre para o documentário uma enorme potencialidade a ser explorada no campo da informação e da educação.

O filme documentário é um gênero livre que permite ao realizador a escolha de seus passos. Por não estar preso a regras jornalísticas, o documentário possibilita ao diretor o desenvolvimento de interpretações e criações filmicas mais elaboradas do que as reportagens suportariam. Ele também não é obrigado a sujeitar-se aos aspectos mínimos da narrativa como normalmente acontece em filmes de ficção e, ainda que deva obedecer alguns aspectos técnicos comuns - como a captação das imagens *in loco* - diversos documentários que tratem do mesmo tema serão sempre filmes completamente diferentes entre si, já que um documentário mostra um determinado, e exclusivo, ponto de vista: ele expõe ao espectador o olhar e as escolhas do documentarista.

Porém, quando o documentário trata do mundo dos homens e busca nas pessoas a informação, quando utiliza da entrevista para saber de seu objeto, o documentarista pode seguir dois caminhos. Um, em que continuará só, os entrevistados e todos aqueles com os quais cruzar servirão apenas para comprovar uma teoria da qual o realizador já havia se agarrado antes mesmo das filmagens; e outro, em que o diretor se apoiará verdadeiramente nestas pessoas, em suas palavras e seus olhares para então construir seu filme, marcando-o desta forma pelas sinuosidades da dialogia.

O diálogo não é apenas uma simples conversa. Martin Bubber explica-nos que para sua verdadeira instauração é essencial que as partes envolvidas realmente voltem-se uma-para-a-outra, experiência capaz de transformar seus interlocutores. Paulo Freire defende o diálogo como a arte de comunicar o mundo.

Desta forma, propomo-nos a tratar, neste estudo, da construção do diálogo na relação entrevistado-entrevistador no filme documentário. Discutiremos as características da dialogia, aspectos e particularidades do gênero documental, sua história e potencialidades. Através da análise da obra de Eduardo Coutinho, em especial do filme Babilônia 2000 levantaremos a questão: é possível a instauração do verdadeiro diálogo entre entrevistado-entrevistador em um filme documentário?

Descrição da Pesquisa

A presente pesquisa propõem-se a discutir a possibilidade da construção do diálogo no documentário, segundo as acepções de dialogia de Paulo Freire e de Martin Bubber. Para tanto, realizamos amplo levantamento de textos a respeito do cinema documental e da linguagem audiovisual, e considerável pesquisa de documentários antigos e atuais. Dentre os assistidos, debruçamo-nos sobre Babilônia 2000, de Eduardo Coutinho, a fim de observarmos nele os conceitos dialógicos estudados.

Metodologia

Para a realização da pesquisa A Dialogia e o Filme Documentário utilizamos a seguinte metodologia:

- 1 - Levantamento de bibliografia, leitura e fichamento de textos relacionados à linguagem audiovisual, ao documentário, aos conceitos de dialogia em Paulo Freire e Martin Bubber;
- 2 - Levantamento e seleção de filmes e vídeos documentários que trouxessem em seu processo de trabalho a preocupação com o diálogo;
- 3 - Observação e análise da obra selecionada empregando os conceitos estudados;

- 4 - Produção de texto acadêmico;
- 5 - Revisão do texto.

Análise dos Resultados

O Diálogo

"Tudo se reduz ao diálogo, à contraposição dialógica enquanto centro. Tudo é meio, o diálogo é o fim. Uma só voz nada termina, nada resolve. Duas vozes são o mínimo de vida".

Mikhail Bakhtin

Seguindo o senso-comum, e referenciado pelo popular Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa¹, podemos definir o diálogo como uma simples troca de idéias entre pessoas na busca por um entendimento. No entanto, aqui o trataremos sob uma perspectiva mais abrangente.

Segundo grande parte do antigo pensamento filosófico até Aristóteles, o diálogo não é apenas uma forma do pensar filosoficamente, mas sua forma típica e privilegiada, pois assume um caráter de construção do pensamento, de tolerância entre os diferentes, de cooperação entre as partes “isso porque não se trata de discurso feito pelo filósofo para si mesmo, que o isole em si mesmo, mas uma conversa, uma discussão, um perguntar e responder entre pessoas unidas pelo interesse comum da busca”².

Paulo Freire explica o diálogo como sendo um pronunciar o mundo. Para o educador, por ser somente através de atitudes dialógicas que o homem pode transformar a si, e conseqüentemente ao mundo, o diálogo não pode ser simplesmente definido da forma como o fazem os dicionários. Ao mesmo tempo, o diálogo não é a “discussão guerreira” que se dá entre homens que desejam não construir idéias, mas impor a suas aos outros.

Porque encontro de homens que pronunciam o mundo, não deve ser doação do pronunciar de uns a outros. É um ato de criação. [...] A conquista implícita no diálogo, é a do mundo pelos sujeitos dialógicos, não a de um pelo outro. Conquista do mundo para a libertação do homem.³

Para Martin Buber, o elemento definidor do diálogo é a atitude de um homem perante seu interlocutor:

¹ BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio. Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, p. 375

² ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia, p. 274

³ FREIRE, Paulo. Pedagogia do Oprimido, p. 93.

O diálogo não se limita ao tráfego dos homens entre si; ele é – é assim que demonstrou ser para nós – um comportamento dos homens um-para-com-o-outro, que é apenas representado no seu tráfego. Assim sendo, mesmo que se possa prescindir da fala, da comunicação, há contudo um elemento que parece pertencer indissolúvelmente à constituição mínima do dialógico, de acordo com seu próprio sentido: a reciprocidade da ação interior. Dois homens que estão dialogicamente ligados devem estar obviamente voltados um-para-o-outro; devem, portanto, - e não importa com que medida de atividade ou mesmo consciência de atividade – ter-se voltado um-para-o-outro.⁴

Para que surja o verdadeiro diálogo, é necessária a total doação de si ao próximo, é necessário voltar-se-para-o-outro. Pela sua natureza gregária, o diálogo eleva o homem, pois só ao homem que se permite o encontro com o outro é possibilitado o encontro consigo mesmo. Toda a vida é encontro

O Eu e o Tu

Segundo Buber, o EU só existe a partir do momento em que aceito e posso dizer TU ao outro. O EU sem o TU é pura abstração, o homem só se realiza quando se encontra em relação dialógica com mundo. Neste EU-TU, o homem se descobre pleno, e a partir de então o diálogo pode verdadeiramente estabelecer-se:

O mundo é duplo para o homem, segundo a dualidade de seu mundo.

A atitude do homem é dupla de acordo com a dualidade das palavras-princípios que ele pode proferir.

As palavras princípios não são vocábulos isolados, mas pares de vocábulos. Uma palavra-princípio é o par EU-TU. A outra é o par EU-ISSO na qual, sem que seja alterada a palavra-princípio, pode-se substituir ISSO por ELE ou ELA.

Deste modo, o EU do homem também é duplo.

Pois, o EU da palavra-princípio EU-TU é diferente daquele da palavra EU-ISSO.⁵

As palavras princípios são sempre ditas em par. Se é dito TU, também é dito EU. Não há um EU em si, sempre referimo-nos a um dos dois Eus das palavras princípios. Os fazeres, as coisas do dia-a-dia, os quereres, referem-se sempre ao mundo do ISSO. O mundo do TU tem outro fundamento. O mundo do ISSO é o da experiência, em que o homem vivencia as coisas; a palavra princípio EU-TU fundamenta o mundo das relações. “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”⁶. Sendo assim, é impossível o surgimento de uma relação dialógica entre dois lados que se percebem de forma desigual. O diálogo parte do princípio de igualdade entre os pólos, de uma atitude de comunhão: “Como posso dialogar, se me fecho a contribuição dos outros, que jamais reconheço e até me sinto ofendido com ela? ⁷” No diálogo, não há espaço para a auto-suficiência e para a intolerância.

⁴ BUBBER, Martin. Do Diálogo e do Dialógico, p. 41.

⁵ IDEM, Eu e Tu, p. 03

⁶ BUBBER, Martin. Do Diálogo e do Dialógico, p. 08

⁷ FREIRE, Paulo. Pedagogia do Oprimido, p. 95

Em seu livro *Do Diálogo e do Dialógico*, Bubber diferencia três formas de relacionamento que adotamos perante o outro, sem ser de importância a atitude que ele tem para conosco - se existe ou não um relacionamento ou uma ação relativa à percepção. Segundo o teólogo, aquele que assume uma posição de observador está completamente “concentrado em gravar na sua mente o homem que observa”⁸. Ele busca decorar aquele que está diante de si. Já o contemplador não está concentrado, não busca anotar o homem. Simplesmente o observa, a fim de tirar dele impressões. Espera. “[...] Não dá atenção a traços. (‘Traços’, diz, ‘enganam’.) Valoriza no objeto o que não é ‘caráter’ e nem ‘expressão’. (‘O interessante’, diz ele, ‘não é importante’)”⁹.

Ao contemplador e ao observador existe uma característica comum: para ambos, o homem é apenas um objeto de percepção, distante de suas vidas e experiências pessoais. O que existe é um distanciamento que, por isso mesmo, permite que se veja de uma “maneira correta”. Diferentemente de quando, em um momento de receptividade, encontramos alguém que de algum modo nos “diz algo”. De objeto de observação o OUTRO passa agora a ser também agente. Ele interage conosco “dizendo-nos” algo que não pode ser racionalizado, nem pensado objetivamente. Precisamente, não é o homem que diz, mas “alguma coisa”, é “através” dele - este homem é um canal para algo que nos é necessário. Bubber descreve:

O efeito de ter sido o receptor deste dizer é totalmente diferente do efeito de observar e de contemplar. Não posso retratar, nem descrever o homem no qual, pelo qual, algo me foi dito (...) este homem não é meu objeto; cheguei a ter algo a ver com ele. Talvez tenha que realizar algo nele; mas talvez tenha que aprender algo e só se trata do meu ‘aceitar’.¹⁰

Bubber chama esta forma de percepção de tomada de conhecimento íntimo, e para ele, o diálogo só acontece quando esta relação se instala. “Não é uma experiência que possa ser recordada independentemente da situação em que se tenha dado; é algo que permanece a palavra pronunciada, a palavra daquele instante, que não pode ser isolada”¹¹

Características do Diálogo

Ainda que normalmente se faça através deles, o diálogo pode surgir fora dos signos - sejam eles sons ou gestos. Existe também a partir do silêncio: de forma subjetiva, em momentos de maior elevação, há um entender entre os homens que “transcende” os limites impostos pelas formas físicas da comunicação. No entanto, como defende Bubber, embora se complete “fora dos conteúdos comunicados ou comunicáveis, mesmo os mais pessoais; não se completa, no entanto, num acontecimento místico, mas sim num acontecimento que é concreto (...) totalmente inserido no mundo comum aos homens”¹². O diálogo se dá, em essência, no contato humano, na troca de olhares, no respeitar a presença de fato do outro.

Paulo Freire trata o diálogo como uma ação essencialmente humana, uma atitude de amor, humildade, coragem, liberdade e confiança no homem e que, somente através dele, é possível a construção de um pensamento crítico. Em *Educação como Prática da Liberdade*, Freire define o diálogo como “uma relação horizontal de A com B. Nasce de uma matriz crítica e gera criticidade (...) Instala-se, então, uma relação de simpatia entre

⁸ BUBBER, Martin. *Do Diálogo e do Dialógico*, p. 39

⁹ *Ibid*, p. 41

¹⁰ *Ibid*, p. 42

¹¹ BUBBER, Martin. *Do Diálogo e do Dialógico*, p. 45

¹² *Ibid*, p.37

ambos. Só aí há comunicação”¹³. De maneira inversa, encontramos o “antidiálogo”, caracterizado por uma relação vertical de A com B, quebrando a “relação de simpatia” entre os pólos. O antidiálogo não comunica, faz comunicados, mas a ele voltaremos em breve. Não há também o diálogo se não há uma intensa fé nos homens. A fé nos homens é, segundo Freire, um dado *a priori* do diálogo. Por isso, manifesta-se antes mesmo de o diálogo instalar-se. O homem dialógico acredita no potencial criador e transformador do ser humano: “Sem esta fé nos homens, o diálogo é uma farsa. Transforma-se, na melhor das hipóteses, em manipulação¹⁴ adocicadamente paternalista”. E, se a fé é um dado anterior ao diálogo, a confiança surge através dele, tornando aqueles que dialogam cada vez mais parceiros em suas “pronúncias ao mundo”.

A Antidialogia

Nem toda “conversa” constitui-se essencialmente como um diálogo, muitas vezes nos deparamos com monólogos caracterizados de diálogo. Segundo Martin Buber, existem três diferentes formas de diálogo: o autêntico – onde duas ou mais pessoas tem de fato em sua mente e em sua atenção o outro a quem falam - não importando aqui, se os interlocutores utilizam ou não a comunicação oral; o diálogo técnico, que é a simples busca por um entendimento comum; e o monólogo disfarçado de diálogo.

A primeira forma de diálogo citada, sua forma real, onde as pessoas de fato se encontram e com isto alimentam transformam-se é rara. Já o diálogo técnico é o mais comum, embora algumas vezes encontremos nele - perdido no meio de tantos falares - um “dizer” real, escondido em um sorriso, em um olhar, em um tom de voz inesperado. No entanto, em diversas vezes, é o monólogo disfarçado de diálogo que as pessoas escolhem para relacionar-se:

um debate, no qual os pensamentos não são expressos da forma em que existiam na mente mas que, no ato de falar, são tão aguçados que podem acertar o ponto mais sensível e isto sem se considerar os indivíduos com quem se fala como pessoas presentes; uma conversação, que não é determinada nem pela necessidade de comunicar algo, nem por aquela de aprender algo, nem de influenciar alguém, nem de entrar em contato com alguém, mas é determinada unicamente pelo desejo de ver confirmada a própria autoconfiança, decifrando no outro a impressão deixada, ou de tê-la reforçada quando vacilante; uma conversa amistosa, na qual cada um vê a si próprio como absoluto e legítimo e ao outro como relativizado e questionável¹⁵

Dessa forma, entendemos como antidialógico o homem que nega experienciar o Outro. Buber chama de “movimento básico” a ação interior, uma ação essencial que virá a tornar-se uma atitude essencial, dada pela essência do ser. O movimento básico do diálogo é o voltar-se-para-o-outro. Mas isso, que pode ser entendido como um simples olhar para o outro, deve ser feito com toda a alma. O movimento básico monológico é o “dobrar-se-em-si-mesmo”. Este conceito é diferente do egoísmo, está ligado ao negar o outro enquanto presença, é não aceitar em essência a singularidade do outro. O voltar-se para o outro muitas vezes vira o “viver-no-outro” quando as situações comuns passam a ser experienciadas ao lado do outro, do lado do Outro. “O diálogo entre meros indivíduos é apenas um esboço, é somente entre pessoas que ele se realiza”.¹⁶

¹³ FREIRE, Paulo. Educação como Prática de Liberdade, p. 115

¹⁴ Como em muitos documentários, nos quais o cineasta “coloca na boca” dos entrevistados palavras e pensamentos que não o pertencem (seja através da forma como conduz a entrevista, seja através das artimanhas da montagem)

¹⁵ BUBBER, Martin. Do Diálogo e do Dialógico, p. 54

¹⁶ *Ibid*, p. 55

A Entrevista Dialógica

Segundo Cremilda Medina, a entrevista, em suas diferentes aplicações, é uma “técnica de interação social, de interpenetração informativa, quebrando assim isolamentos grupais, individuais, sociais; pode servir a pluralização de vozes e a distribuição democrática da informação¹⁷.” Porém, quando levada às últimas consequências, a entrevista pode assumir um caráter muito mais ousado, transformando-se em um diálogo, onde tanto o entrevistador quanto o entrevistado vivenciam uma experiência transformadora, interagindo, modificando-se, crescendo em seu conhecimento de mundo e de si mesmo.

Desta forma, a relação entre entrevistado-intervistador deve primar pela humanização. Realizar uma entrevista não é apenas seguir regras e técnicas. Se amigável, ou mais ainda, “humana”, a entrevista pode chegar a alcançar os caminhos da dialogia.

Enquanto insistirmos na competência do fazer (das técnicas), despojada do significado humano, pouco se avançará no diálogo possível numa sociedade que impera a divisão, a grupalidade, a solidão. Se os meios são de comunicação, que se encare o que é comunicar, interligar¹⁸.

¹⁷ MEDINA, Cremilda. Entrevista, o Diálogo Possível, p. 08

¹⁸ *Ibid*, p. 23

O Gênero Documental

A palavra documentário data do séc. XX e tem origem no vocábulo latino *documentum*, que significa “título ou diploma que serve de prova, declaração escrita para servir de prova”¹⁹, demonstrando assim, em sua própria etimologia, o compromisso assumido com a realidade, seu caráter de testemunho de verdades.

Usualmente, denomina-se filme documentário todos os produtos filmicos²⁰ de caráter documental. Nesta perspectiva, é considerado como documento qualquer vestígio do passado que possa ajudar um estudioso a acessar ou compreender algum fato histórico, podendo ser classificados em documentos visuais, sonoros, impressos, filatélicos, etc. Um filme documentário seria então um documento visual e/ou sonoro que constituiria um registro do então presente que é, agora, passado. Porém, consideramos esta classificação como incapaz de dar conta das especificidades de um documentário, uma vez que todos os filmes possuem características documentais. Um filme, mesmo de ficção, é sempre um retrato de sua época – da tecnologia usada às formas de atuação, podemos sempre encontrar nele características do tempo em que foi produzido. Para a doutora em comunicação social Manuela Penafria

a noção histórica de documento visual abarca todas as imagens em movimento, incluindo as apresentadas num filme de ficção que, eventualmente, poderá ser tão útil ao historiador, ou a qualquer outro investigador, quanto um documentário. Os filmes de ficção são, de igual modo, vestígios de: alguém, algo, algum tempo e/ou algum lugar; contêm neles a marca da época em que foram realizados e traduzem algo de historicamente verdadeiro dessa época.²¹

Outra generalização comum é classificar o documentário como um “filme de não-ficção”. Todavia, da mesma forma que os filmes de ficção possuem diversos gêneros (romance, comédia, terror), a não-ficção não abarca somente os diferentes tipos de documentários (o documentário científico, o etnográfico, o histórico, o performático), como também as reportagens jornalísticas especiais e as produções institucionais que, ainda que mantenham o “compromisso com a realidade”, o fazem de forma diferenciada a do documentário.

Os institucionais têm como objetivo promover empresas, idéias ou pessoas, e por isso mesmo não costumam destacar suas negatividades, comportando-se muito mais como uma publicidade. Já as reportagens especiais, mais freqüentemente confundidas com os documentários, carregam em si toda a rigorosidade da tradição jornalística, terminando, em sua maioria, engessadas pelos padrões técnicos específicos dos “manuais” das empresas de comunicação. Suas características básicas representadas pelo *lead* (as “famosas” perguntas - O quê? Quem? Como? Quando? Onde? Porquê?), as formas consagradas do uso da imagem (ela serve para ilustrar e dar uma prova da “realidade” do que o texto *off* narra), a objetividade do jornalista e sua tentativa de elaboração de um retrato completo do acontecimento impossibilitam à reportagem uma das características mais marcantes do gênero documental: a liberdade de criação dos seus realizadores.

O documentário é um gênero livre, cujo único compromisso é com a realidade retratada, ainda que esta realidade seja apenas o recorte da realidade escolhido pelo diretor²². Ao documentário não existem regras nem padrões a serem seguidos, a não ser aqueles

¹⁹ CUNHA, Antônio Geraldo. Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa, p. 274

²⁰ Chamaremos aqui de filme, todos os produtos audiovisuais que utilizem uma sucessão de imagens e sons organizados de modo a transmitir uma (ou várias) mensagens, indiferentemente de seu suporte (vídeo, película) e meio de transmissão (televisão, cinema, internet)

²¹ PENAFRIA, Manuela. Unidade e Diversidade do Filme Documentário, p. 07

próprios das técnicas de produção mínimas referentes ao meio (televisão, cinema, vídeo, internet e até rádio, no caso de um documentário sonoro). Conceitos como enquadramento, posicionamento de câmera, presença ou não do entrevistador, técnicas de iluminação, escolha do microfone, montagem, ritmo de edição: tudo fica a escolha do realizador ou de sua equipe. A criatividade do diretor e a forma com que trabalhará todas as possibilidades técnicas irão imprimir seu ponto de vista e “estilo pessoal” ao filme que guiarão os olhos e pensamentos do espectador durante a projeção.

Outra diferenciação entre documentários e reportagens que se faz necessária é quanto à abordagem dos temas. Diferentemente do jornalismo, o documentário pode abordar quaisquer aspectos da vida humana, da natureza, da história, dos acontecimentos do mundo sem se preocupar com sua “relevância”, ou se o assunto escolhido pode ser realmente classificado como “notícia”. No entanto, sua relação com o tema ultrapassa o limite do noticioso, do explicativo ou do meramente descritivo/informativo: o documentário deve olhar seu objeto com profundidade. Um documentário não precisa, e nem deve pretender, esgotar um assunto. Ele deve propor-se a discutir, mostrar ou responder não toda uma situação, mas aspectos dela, um olhar único sobre aquele tema. Quanto a sua diferenciação em relação à ficção, encontramos as mais diferentes opiniões. O professor Roger Odin²³ defende que o estatuto de documentário é dado pelo receptor à medida que este faz uma leitura documentarizante da obra, ou seja, a partir do momento que o espectador entende que naquele filme há um enunciador real. Para Odin, ao compararmos o documentário com a ficção, o único nível estável que encontramos é o da construção deste enunciador real, a quem podemos dirigir questionamentos uma vez que “vivemos no mesmo mundo”. Ao contrário do enunciador ficcional, que está no “mundo do imaginário, da ficção”, podemos questionar o documentarista a respeito dos processos e até da veracidade dos fatos narrados. E, ainda que cheguemos à conclusão de que o cineasta mente, não podemos dizer que seu filme seja uma ficção: só por podermos questionar a verdade já adentramos na matriz documentarizante. Por sua vez, Penafria²⁴ enumera diversos e diferenciados conceitos acerca deste tema, chegando até a apresentar algumas teses que defendem que não existir uma oposição real entre o que é documentário e o que é ficção. Tanta profusão e confusão de definições surgem porque, para se diferenciar os gêneros, temos primeiro que definir quais são seus limites e fronteiras, tarefa nem sempre simples, uma vez que facilmente percebemos uma fusão de elementos em ambos os gêneros.

Entre a ficção e o documentário, encontramos filmes situados em uma zona fronteiriça bastante nebulosa, onde as linguagens se fundem reinventando a toda hora os gêneros e as possibilidades do se fazer audiovisual: enquanto diretores de ficção utilizam elementos documentais como imagens reais para enriquecer sua obra, documentaristas recorrem a atores a fim de reconstruir determinadas situações. Não é somente o uso de imagens e sons históricos em uma produção ficcional que bastam para caracterizá-la como documental. Muitos filmes utilizam essa técnica para expressar autenticidade, mas a criação de um mundo com cenários, atores e todos os componentes de uma obra ficcional se mantêm, conservando-se então sua caracterização enquanto ficção. Um

²² O documentário apresenta um argumento a respeito da realidade, uma vez que a apresenta através de um determinado ponto de vista. Desta forma, entendemos o documentário como uma representação (entre as muitas possíveis) de uma realidade específica.

²³ Seminário “Do Documentário a Leitura Documentarista: uma Abordagem Semio-pragmática”, com o prof. Roger Odin (Universidade *Sorbonne Nouvelle/Paris III*) organizado pelo Programa de Pós-graduação em Multimeios da UNICAMP, ocorrido entre dias 02 e 17 de março de 2004.

²⁴ PENAFRIA, Manuela. Unidade e Diversidade do Filme Documentário, p. 11

exemplo bastante conhecido é o filme JFK (1991) de Oliver Stone, que mistura, graças à tecnologia, personagens da ficção com imagens históricas reais.

A mesma inversão acontece no filme documental, quando são montadas cenas para retransmitir um aspecto da “realidade”. As reconstruções, também chamadas reconstituições, são uma das várias possibilidades para se aumentar as temáticas passíveis de serem documentadas através de filmes, uma vez que sem estes recursos o fazer documental estaria fadado a tratar somente do tempo do hoje e dos momentos em que a câmera esteve presente. Este tipo de filme que recorre à encenação costuma ser chamado de docudrama (documentário dramatizado), e considerado um gênero menor²⁵ “um infeliz desenvolvimento do documentário, pois ficam no meio do caminho do que é um documentário e um filme de ficção.”²⁶

No que se refere à produção, é mais fácil encontrarmos uma oposição entre documentário e ficção: ao contrário desta, o documentário relaciona-se de forma inteira com a realidade, com o mundo ou com homens e situações do espaço real e material. Ao assisti-lo, sabemos que aquilo que vemos não foi criado, não é resultado da imaginação de um produtor ou diretor, ainda que, por ser narrativa, carregue em si aspectos semelhantes aos dos filmes ficcionais, podendo mesmo manter em sua estrutura elementos como enredo, personagens, tramas e, como qualquer outro, construir situações e conflitos. Penafria explica que:

na ficção os atores movem-se em cenários construídos para o efeito e atuam de acordo com o perfil da personagem que representam. A *mise en scène* ficcional exige a encenação dos diferentes elementos que compõem a imagem de acordo com um certo critério visual. Constrói-se o ambiente que se entende adequado para apresentar no filme. Pelo contrário, no documentário os atores são atores naturais que atuam para o filme, do mesmo modo que atuariam se não estivesse lá uma câmara a filmar as suas ações. Por seu lado, o cenário é o ambiente natural do mundo que nos rodeia.²⁷

Ainda assim, acreditamos ser impossível, para nós, delimitar de forma última o que vem a ser um documentário. Os filmes assistidos e os referenciais teóricos usados para este estudo nos provam que ele é um gênero de difícil definição, exatamente por sua versatilidade. Desta forma, entendemos poder apenas enumerar algumas características gerais do documentário: a importância da captação das imagens *in loco*, a relação que ele mantém com a realidade, a defesa de um ponto de vista tratando aprofundadamente de um aspecto de determinado acontecimento e/ou personalidade. O filme documental baseia-se principalmente nas imagens e sons recolhidos no local – seus fios condutores – e os demais componentes (sonorização, elementos gráficos, legendas, trilha sonora) devem servir como complemento. Sua montagem demonstra o argumento do diretor. Mais do que isso não poderíamos afirmar, uma vez que um documentário é muito mais um reflexo de seu criador e de seu contexto histórico-social do que a definição de um gênero.

No entanto, podemos recorrer história e tradição documental para encontrarmos nela aquilo que realmente diferencia o objeto de nosso trabalho, o documentário, das demais

²⁵ Vale ressaltar que ainda que desconsiderada por parte da crítica, a dramatização em documentários já nos trouxe bons resultados, como no curta metragem brasileiro *Carolina* (2003) de Jeferson De, premiado no 9º *Festival Internacional de Documentário É Tudo Verdade*. O filme trata da vida da escritora Carolina Maria de Jesus, representada por Zezé Motta. Dos catorze minutos do filme, são poucos, mas cheios de força, os de imagens de arquivo de Carolina.

²⁶ PENAFRIA, Manuela. Unidade e Diversidade do Filme Documentário, p. 16

²⁷ PENAFRIA, Manuela. Unidade e Diversidade do Filme Documentário, p.16

produções filmicas, além de entendermos como a evolução da tecnologia influenciou seu desenvolvimento e os seus caminhos até o documentário atual, onde encontraremos a obra de Eduardo Coutinho.

Um Breve Histórico

No dia 28 de dezembro de 1895 teve lugar, no *Grand Café do Boulevard des Capucines*, em Paris, a primeira apresentação pública e paga do Cinematógrafo *Lumière* - os filmes projetados foram *La Sortie des ouvriers de l'usine Lumière* (A saída dos operários da fábrica *Lumière*) e *L'Arrivée d'un train en gare* (Chegada de um trem à estação).

As imagens na tela apresentavam aos franceses aquilo que eles facilmente poderiam ver nas ruas: operárias saindo da fábrica, homens deixando o trabalho em suas bicicletas, os patrões sentados confortavelmente em uma carruagem, um trem chegando na estação. Após estes filmes, muitos outros foram apresentados, retratando o cotidiano das pessoas ou lugares e civilizações exóticas. No entanto, embora o senso comum assim entenda, não podemos considerar estes filmes como o princípio do gênero documental. Ainda que estas filmagens tratem do “mundo real”, elas não apresentam uma reflexão acerca do conteúdo ou da forma daquilo que registram, ou um questionamento do porque fazê-lo: estes filmes são, no mais, os precursores de todo os trabalhos de não-ficção.

Com o desenvolvimento da ficção e o surgimento das primeiras técnicas de montagem, o público perde o interesse pelos chamados *documentaires* e encanta-se com a mágica do cinema, trocando a reprodução de sua vida comum pela impressionante viagem à Lua!²⁸ É somente nos anos vinte que o filme documentário se consolida enquanto uma prática, através dos trabalhos do americano Robert Flaherty (1884-1951) e de Dziga Vertov (1895-1954) na União Soviética. Seus filmes, respectivamente *Nanook of the North*²⁹ (1922) e *O Homem com a Câmera*³⁰ (1929), são considerados marcos daquilo que entendemos hoje como prática documentarista.

Com eles, filmes e autores, ficou definido que, no documentário, é absolutamente essencial que as imagens do filme digam respeito ao que tem existência fora dele. Esta é a principal e primeira característica do documentário. A segunda, já em estúdio, é a organização desse material³¹ eventualmente com outros elementos (por exemplo, legendas) segundo uma determinada forma; o resultado final dessa forma é um filme. A organização força o filme a não se pautar por uma mera descrição, apresentação descaracterizada ou sucessão sem propósito aparente, das imagens obtidas *in loco*³².

A maior contribuição destes dois cineastas para o gênero documental foi a liberdade que eles se permitiram no trabalhar com o material filmado. A influência de ambos persistiu enormemente nos documentaristas posteriores. Vertov, mais tardiamente, pelas mãos de Jean Rouch (1917-2004) teria o seu manifesto *Kino-pravda* re-significado no conceito

²⁸ Georges Méliès (1861-1938) foi um dos primeiros cineastas a trabalhar com as possibilidades da montagem e dos efeitos visuais. Em *Le voyage dans la Lune* (1902 – 14 minutos), adaptação de uma novela de Julio Verne, um grupo de cinco cientistas consegue chegar a Lua. Lá, são atacados por seres alienígenas, mas escapam e voltam a salvo para a Terra.

²⁹ O filme *Nanook of the North*, filmado no norte do Canadá, tem como personagem central o esquimó Nanook e sua família, e mostra a vida do povo Inuit. Flaherty, um explorador, pediu a tribo para “encenar” os costumes de seus antepassados: como eles pescavam, construía iglus, se alimentavam. Desta forma, fez um “documentário do passado”, através da memória dos mais velhos.

³⁰ *O Homem com a Câmera* busca ser um dia na cidade de Odessa e de seus habitantes. É o exemplo maior do “Cinema-olho” (*Kino-eyes*) que buscava captar a verdadeira vida através da câmera, pois considerava seu olho mecânico superior ao olho humano. O movimento também dava grande destaque para o processo da montagem, sendo através desta etapa que seus entusiastas desejavam atingir a “verdade”.

³¹ Penafria, em outro trecho, nos lembra que a montagem não é simplesmente uma junção de quadros mas sim, como afirma aqui, a sua organização.

³² PENAFRIA, Manuela. Unidade e Diversidade do Filme Documentário, p. 25

de *cinema verité* (cinema verdade) nos anos 60. Já Flaherty marca fortemente influência no documentarismo britânico dos anos 30, cujo principal nome é o produtor e estudiosos escocês John Grierson (1898-1972).

A presença marcante de Grierson em instituições subsidiadas pelo governo, as chamadas *Film Units*³³, foi decisiva para o desenvolvimento do documentário nos moldes que ainda conhecemos. Para ele, os documentários deveriam ter uma função social, servindo como instrumentos de educação das massas e formação da opinião pública. Foi ele quem, através de artigos, fundamentou o que chamamos de documentário clássico³⁴. Foi também o primeiro a usar o termo “documentário”, em 1926, ao referir-se ao filme *Moana* de Robert Flaherty. Utilizava este conceito para classificar um tipo de filme que considerava de categoria superior à restante produção que também usava material retirado da realidade.

Após os anos 30, foram as inovações tecnológicas que marcaram o desenvolvimento do gênero, uma vez que este já se encontrava consolidado através das experiências da escola britânica. Entre as décadas de 50 e 60, surgem os equipamentos portáteis e de som síncrono, que possibilitavam o registro da imagem e do som ao mesmo tempo. Com o equipamento portátil, “tornou-se possível e oportuno desafiar e apresentar alternativas à onipotente voz em *off* tão característica da escola griersonina, apostando, por exemplo, em dar ‘voz’ ao cidadão comum.”³⁵

Esta descoberta técnica ampliou enormemente as possibilidades de forma e também de conteúdo do gênero documental. Foi somente através dela que Jean Rouch e Edgar Morin puderam realizar, em 1960, *Chronique d'un Été* (Crônicas de um Verão) em que os realizadores saíram pelas ruas de Paris perguntando aos jovens: “você é feliz?”. Este filme é um representante do “cinema-verdade”, movimento iniciado na França que defendia a interação do autor do filme com o seu tema. A presença do documentarista é marcante e pode surgir de diferentes formas (podemos ouvi-lo, vê-lo ou apenas notar sua presença através das legendas) e seu ponto de vista é bastante claro.

Outra vertente do documentário a surgir neste mesmo momento foi o “cinema-direto”³⁶ norte americano, que procurava anular a presença da câmera, buscando a observação e não a interação/construção conjunta. A presença do documentarista é minimizada e as possibilidades técnicas e de linguagem (comentários, entrevistas, legendas, sonorização) não são utilizadas. Para tentar “anular” a presença da equipe, costumava-se passar o maior tempo possível com as pessoas retratadas, a ponto de estas esquecerem-se da câmera.

No Brasil, o filme documentário (em especial os curta-metragens) passam, a partir dos anos 50, a tecer críticas á realidade nacional, influenciados principalmente pelos curtas do Cinema Novo. É o início do que Jean-Claude Bernardet³⁷ chama de documentários de “modelo sociológico”. Nas décadas de 60 e 70, encontramos a maior parte da produção voltada ao “registro” de tradições, da cultura popular e das artes brasileiras devido, principalmente, a política cultural do governo e ao apoio dado por outras entidades para o curta-metragem.

³³ “É com o funcionamento das *Film Units*, durante os anos 30, que a escola de Grierson tem o seu grande desenvolvimento. (PENAFRIA Unidade de Diversidade no Filme Documentário, p. 31)

³⁴ As características mais marcantes deste tipo de documentário são o uso da voz *over* (normalmente bastante formal), montagem rítmica, fusão música e ruído e imagens rigorosamente compostas.

³⁵ PENAFRIA, Manuela. Perspectivas de Desenvolvimento para o Documentarismo, p. 07

³⁶ O cinema-direto era também denominado “*the fly-on-the-wall*” (a mosca na parede) e o cinema-verdade como “*the fly-on-the-soup*” (a mosca na sopa). Estas denominações deixam bastante claras as diferenças entre eles.

³⁷ BERNARDET, Jean Claude. Cineastas e Imagens do Povo, p. 12

Hoje, a produção do documentário continua a acompanhar o desenvolvimento tecnológico. As câmeras de vídeo nos anos 80 e agora os equipamentos digitais baratearam e (quase) democratizaram a produção documental. No Brasil, o mercado está em expansão. Nos últimos anos, tivemos uma série de ótimos filmes que fizeram sucesso nos cinemas (feito raro para o gênero), entre eles: *Janela da Alma* (2001), de João Jardim e Walter Carvalho, *Ônibus 174* (2002), de José Padilha, Nelson Freire (2003), de João Moreira Salles, *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (2003) de Paulo Sacramento, *Glauber - Labirinto do Brasil* (2004), de Silvio Tendler, além dos premiados e aclamados *Santo Forte* (1999), *Babilônia 2000* (2001) e *Edifício Master* (2002) de Eduardo Coutinho.

Eduardo Coutinho

Eduardo Coutinho é hoje um dos principais documentaristas atuantes no Brasil. Reconhecido por crítica e público³⁸ é considerado um mestre na arte da entrevista., sua presença ativa provoca momentos mágicos em seus filmes.

O cineasta iniciou sua carreira participando do CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE, dirigindo um dos episódios de *Cinco Vezes Favela*. Em 1964, ainda participando da equipe da UNE, iniciou o projeto de *Cabra Marcado para Morrer*, então uma ficção, mas foi interrompido pelos militares que invadiram a região e prenderam líderes camponeses, membros da equipe, o equipamento e o material gravado - apenas parte do original, que havia sido enviada dias antes para a revelação no Rio de Janeiro, se salvou. Com a interrupção de *Cabra*, Coutinho dedica-se a alguns trabalhos de ficção e em 1975 integra-se a equipe do *Globo Repórter* - na época, um programa onde se permitia a experimentação e reunia documentaristas hoje consagrados³⁹. Em 1981 retoma o projeto de *Cabra*, agora como documentário⁴⁰. Segue fazendo uma série de outros documentários de médias-metragens em vídeo⁴¹: *Santa Marta: Duas Semanas no Morro* (1987), *Volta Redonda - Memorial da Greve* (1989), *O Jogo da Dívida* (1989), *O Fio da Memória* (1991) - este, um longa feito em 35mm, *Boca de Lixo* (1992), *Os Romeiros do Padre Cícero* (1994), *Mulheres no Front* (1995), *Seis Histórias* (1996) e *Casa da Cidadania* (1997). Volta aos longas: lança *Santo Forte* (1999), *Babilônia 2000* (2001) e *Edifício Master* (2002); todos gravados em vídeo digital e transferidos para película. Estes longas marcaram a produção de documentários nos últimos anos, *Peões*, seu último trabalho, encontra-se em processo de finalização.

³⁸ Segundo site da BBC Brasil, seu filme *Edifício Master* (2002) fez mais de 85 mil espectadores.

³⁹ Faziam parte da equipe do *Globo Repórter* entre outros: Paulo Gil Soares, Washington Novaes e colaboradores como Hermano Pena, Jorge Bodansky e Alberto Salva.

⁴⁰ *Cabra Marcado para Morrer* é considerado um marco do documentário brasileiro, tendo recebido diversos prêmios no Brasil e no exterior.

⁴¹ Segundo Consuleo Lins, o uso da câmera de vídeo influenciou muito o trabalho de Coutinho. Com ela, o tempo ampliava-se. Um rolo de filme pode durar poucos minutos, como fazer uma entrevista se com um limite tão curto de tempo? O vídeo e suas longas fitas lhe davam tempo para explorar, e conhecer, o entrevistado. (LINS, O Documentário de Eduardo Coutinho)

A Dialogia e o Documentário

Não podemos negar que o cinema de Coutinho impressiona. Em seus últimos longas, a câmera está quase sempre no tripé, as únicas músicas que escutamos são as captadas no set, os enquadramentos são básicos, o tempo de exposição longo, a edição simples - sem refinamentos ou malabarismos tecnológicos - os cortes são secos e os temas aparentemente banais. Ainda assim, seu cinema nos impressiona.

Impressiona pela riqueza das entrevistas, pela qualidade dos depoimentos que o cineasta nos oferece. Seus personagens nos comovem, nos intrigam, nos surpreendem, nos incomodam. Seus filmes são feitos de pessoas, de particularidades e subjetividades que se abrem perante a câmera, na maioria das vezes, em uma atitude verdadeiramente dialógica.

Coutinho trata do cinema com uma ética que não lhe permite “reorganizar” o local ou pessoas retratadas, acrescentando “idéias, informações, ou elementos estéticos a cenas que já se bastam”. Referindo-se as gravações de Boca de Lixo, Consuelo Lins⁴² explica que, para diretor, “não querer transformar o lixo para filmar é tentar conhecer o que está sendo filmado, sem uma idéia preconcebida sobre aquele universo, nem sobre o que se quer passar para o espectador”. São atitudes como esta, de querer conhecer o outro sem formular conclusões ou planos anteriores, que possibilitam a construção do diálogo. Coutinho, ao entrar em contato com uma locação entra em contato com um universo novo, repleto de signos e significados próprios e sua atitude perante ele é de curiosidade e respeito. Mas não um falso respeito como aquele que os intelectuais, e muitos documentaristas, costumam despende ao tratar com os “miseráveis” - como diz Jean-Claude Bernardet ⁴³ “entrevistado pobre é um tanto sacralizado”. Coutinho não tenta apagar a diferença social existente entre eles, mas promover uma relação de “igualdade utópica e provisória”. O cineasta sabe que sua postura é fundamental para que o depoimento cresça. Ao perceber seu interesse, o entrevistado se esforça, procura palavras e histórias que possam, ou que ele imagina poder, agradar seu interlocutor

⁴² LINS, Consuelo. O Documentário de Eduardo Coutinho, p. 94

⁴³ BERNARDET, Jean Claude. Cineastas e Imagens do Povo, p. 295

a entrevista é fala pública (...) há um que de confessional (...) É um falar de si, da intimidade, que torna quem fala um “personagem” no sentido etimológico do termo (ou seja, uma figura pública). Embora um estranho, ele (o cineasta) é uma visita esperada – elegeu o sujeito e porta uma indagação. Visita que traz consigo a premissa da confiança, o senso partilhado de um “nós” que dê lastro ao movimento da troca.⁴⁴

Acaso e Polifonia

Babilônia 2000 é um trabalho diferente na carreira de Eduardo Coutinho. Ao contrário de seus outros filmes, neste, sobre o último dia do século XX e as expectativas da população das favelas Babilônia e Chapéu Mangueira sobre o ano 2000, o diretor contou com o apoio de outras quatro equipes, num processo produtivo que já trazia em si um caráter polifônico, calcado na multiplicidade de vozes que dividiam a posse do discurso.

Em seu projeto, Coutinho pretendia filmar o dia 31 de dezembro, a manhã do dia 03 de janeiro, primeiro dia útil do ano 2000 e, caso julgasse necessário, um dia em abril, sob o pretexto da comemoração dos quinhentos anos do Brasil. No entanto, percebeu que para conseguir produzir um filme com tão pouco tempo de filmagem precisaria de ajuda, aí a incorporação das outras equipes. Elas foram coordenadas pelos responsáveis pela pesquisa, que já havia tido início em meados de dezembro, e registradas por fotógrafos amadores que utilizaram câmeras digitais emprestadas. Dessa forma, Coutinho acabou por trabalhar não só com um dispositivo⁴⁵ de locação única, como já havia feito, mas a ele somaram-se outros dois:

um princípio temporal (realizar o essencial das filmagens em menos de 24 horas) e um princípio técnico-econômico (utilizar diferentes tecnologias digitais). Para Coutinho, se houvesse filme, ele teria de surgir dessa limitação espaço-temporal-tecnológica, desse dispositivo, o que implicou tensão e risco⁴⁶.

Além dos dispositivos, percebemos que o caráter de polifonia da produção repercutiu de forma bastante clara no filme. Na edição final, as entrevistas feitas por Coutinho dão a unidade básica ao filme⁴⁷ mas as outras, captadas por câmeras sempre na mão, com qualidade técnica inferior (por diversas vezes as imagens desfocam ou perdem o enquadramento) e acompanhadas por vozes e rostos que não sabemos ao certo de quem são, dão vitalidade e agilidade ao trabalho, um movimento raro nos filmes do documentarista. As muitas vozes que costumavam estar presente apenas nas conversas entre entrevistado e entrevistador agora se mostram também na montagem, através do “diálogo” entre o material das cinco equipes.

Em relação ao tema, Coutinho desejava, depois de Santo Forte, provocar nos entrevistados uma espécie de “balanço de vida” ao mesmo tempo em que descobrir uma

⁴⁴ XAVIER, Ismail. Indagações em Torno de Eduardo Coutinho, p. 230

⁴⁵ Coutinho chama de dispositivo sua metodologia de trabalho. Para ele, o essencial em um projeto de documentário é a criação de um dispositivo - pensado antes da filmagem e que não pode, de maneira alguma ser abandonado. No caso de Babilônia 2000, Coutinho deveria obedecer aos dias que havia se proposto filmar, a localidade e a presença das outras equipes.

⁴⁶ LINS, Consuelo. O Documentário de Eduardo Coutinho, p. 124

⁴⁷ Além das entrevistas de Coutinho, cinco imagens da praia de Copacabana, vistas pelo morro, e a presença da hora em GC dão sentido a montagem. Ela segue a cronologia do dia, criando também no espectador a ansiedade pela chegada da meia-noite. Na montagem final, as imagens captadas na manhã do dia 03 de janeiro foram descartadas, Coutinho usou apenas as imagens do dia 31 de dezembro e as primeiras horas do dia 1º de janeiro. As filmagens em abril nem chegaram a acontecer.

“teoria popular” sobre o Brasil. Buscava, depois das perguntas pessoais, saber o que se pensava sobre o país, com o pretexto da virada do ano. Porém, esta idéia não foi colocada em prática. Os entrevistadores perceberam que a pergunta: “- E o Brasil?” era por demais vaga e inibia os entrevistados. Em poucas entrevistas, como a de Dona Djanira, encontramos-la colocada tão claramente, mas em quase todos os depoimentos podemos perceber uma forma bastante particular de se ver e entender o país.

A maioria das entrevistas, com exceção das realizadas por Coutinho, não foram marcadas, aconteceram por conta dos encontros e do acaso. Homens e mulheres, velhas e crianças⁴⁸, em todos, a possibilidade do diálogo. São cerca de 40 entrevistados com participações bastante desiguais (na montagem encontramos depoimentos de até sete minutos e outros de menos de dez segundos). Para este estudo, escolhemos observar quatro personagens/momentos do filme que consideramos especiais no que se refere à construção do diálogo entre entrevistado-entrevistador.

Vozes da Babilônia

O filme Babilônia 2000 inicia-se com uma vista de cima da praia de Copacabana: prédios e um pedaço do mar. O som ambiente é de puro silêncio. Na cena seguinte, equipes de gravação e o GC que nos informa: são 10 horas 35 minutos. Aos poucos, ficamos sabendo pelo *off* do próprio Coutinho quem são e onde estão aquelas pessoas:

⁴⁸ Um dos depoimentos mais “verdadeiro” e espontâneo do filme se dá em segundo plano, através da intervenção de duas pequenas meninas, de cerca de seis e oito anos. Quando ao pai é perguntado se é bom viver no morro, enquanto ele diz sim, suas filhas dizem não, pois ali falta água todo dia. “É só ver na torneira”, diz a outra.

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

Uma mulher de sutiã com tinta nos cabelos passa pela câmera em meio a microfones e tripés. Logo depois conhecemos Fátima que, sorridente e brincalhona oferece uma bebida a equipe. Ouvimos alguém da produção pedindo para que ela se sente em um banco e a avisa que irão conversar “só um pouquinho”. É a primeira moradora a ser entrevistada.

Coutinho inicia a conversa com uma pergunta banal, sobre o que ela estava fazendo quando eles chegaram. Fátima conta que pintava o cabelo porque acha que a aparência é fundamental, e que “não é porque a gente é pobre que tem que ser relaxada”. Aos poucos, vamos sabendo da vida da entrevistada. Fala de sua juventude e da vida nos anos 60, da semelhança que tinha com Janis Joplin, de sua família. Coutinho intriga-se com o nome de um de seus filhos: “Mas por que Sidarta?”, e Fátima, moradora de favela, nos surpreende revelando com simplicidade e altivez: “Porque eu lia”.

Mãe, ex-hippie, viúva de traficante e evangélica, Fátima nos oferta um depoimento bastante particular, cheio de referências a um apocalipse tecnológico: “O satanás vai vir por meio da internet e vai marcar as pessoas com um chips na testa”. Sua postura 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. Com Coutinho não. Ele se mostra intrigado, interessado em suas teorias, pergunta, quer saber como será. Este posicionamento do entrevistador provoca em Fátima o desejo de contar mais, explicar melhor o que pensa; ela não se intimida, o diálogo se instala. No final, Coutinho agradece, e Fátima pergunta, animada, se não iria cantar. O diretor diz que sim, na pedra. São onze horas e vinte e cinco minutos.

Fátima tem mais duas participações no documentário: em seguida, em uma das cenas mais marcantes do filme, quando canta em um inglês improvisado *Me and Bobby McGuee* (sucesso de Janis Joplin nos anos 60) e quando a equipe a encontra voltando da farmácia. Neste momento, Fátima, referindo-se a Coutinho pergunta “E o coroa, gostou?”.

Consuelo Lins⁴⁹ ressalta que o importante nas entrevistas de Coutinho é a forma como este se coloca, desejoso de ouvir o outro. Este ouvir não é, e nem pode ser, um ouvir passivo, é uma presença interessada, que estimula o falar. Os interlocutores encontram-se. Coutinho não está lá para “dar voz ao outro”, seu cinema é feito “com o outro”, e não somente “sobre o outro”. É o entrevistado quem tem o poder da fala, mas esta só surge na interação com a equipe, com o entrevistador.

Dona Djanira é personagem marcante no filme. Mineira, chegou ao Rio de Janeiro aos catorze anos para ser empregada doméstica. Senhora amável, diz que não abandona o morro e fala de seus empregos como cozinheira. A entrevistada esmera-se para contar sobre como se relacionava com Jucelino Kubitschek (amigo de seus patrões) “[...] assobiava para ele e ele vinha todo de vistidinho presidentinho”, e teoriza sobre as diferenças entre os homens e as mulheres “homem é da rua, e a mulher, de dentro de casa”. É meio-dia.

Com Djanira, temos acesso a uma série de informações não verbalizadas, sua postura e gestos nos revelam uma mulher extremamente forte. “O Brasil? Em que sentido o senhor quer saber? O Brasil é isso aí que o senhor tá vendo, essa desordem que não tem

⁴⁹ LINS, Consuelo. O Documentário de Eduardo Coutinho

jeito para nada e não vai melhorar nunca”. Sua presença física na tela é tão marcante que é difícil notarmos quando um cachorrinho pula em seu colo logo no início da entrevista. Conversa com Coutinho sem cerimônias, desejosa de contar-lhe coisas, quase em tom de confidências diz: “o Dr. Jucelino era mulherengo. Mas era bonito... Oh, que homem bonito”.

De certa forma, uma técnica utilizada pelo entrevistador facilita esta relação que cria com seus personagens:

Coutinho só entra em contato com os entrevistados no momento da filmagem, com a equipe técnica completa, e isso para ele é fundamental. O frescor do primeiro encontro é que garante pelo menos a possibilidade de ouvir uma boa história. Além disso, o entrevistado deve partir do princípio de que é a primeira vez que Coutinho está escutando o que ele diz.⁵⁰

Outro momento de Babilônia em que podemos ressaltar aspectos dialógicos, e dessa vez de forma mais “interiorizada”, é na entrevista com Dona Conceição. A rezadeira tem uma participação curta no documentário (cerca de três minutos), mas sua fala e presença revelam a instauração do diálogo. Em um plano aberto vemos o quarto da entrevistada e uma mulher da equipe de filmagem sentada ao lado de Dona Conceição, que segura um álbum de fotos. No primeiro momento, a entrevistada parece não dar muita atenção para Coutinho, absorva em seu próprio passado. Perguntada a respeito de sua profissão, responde com certo desdém que trabalhava em casa de família, casa “de exploração”, e continua a olhar para o álbum.

Porém, Coutinho insiste em criar uma relação; ele lhe pergunta a respeito de um quadro atrás dela: “Sou eu quando era nova,, Bonitinha”, e ri envergonhada. Coutinho pergunta “A senhora gostava de uma gafeira, muito?”, e ela muda seu jeito, entusiasmando-se a falar. Diz, numa aparente contradição, que sua patroa era muito boa, que a colocava “toda bonitinha” para ir dançar. Fala de seus pais que morreram ao seu lado, que agora era sozinha e que esperava que alguém viesse lhe buscar. Mas o mais revelador é seu olhar.

No início, Dona Conceição não encarava a câmera ou Coutinho; seus olhos estavam voltados para suas fotos. Ao perceber o real interesse do cineasta, a entrevistada vai soltando-se, permitindo um contato diferente com ele, até o momento em que sorri para a câmera.

O final do filme também nos é revelador. Geraldo Pereira, diretor de uma das equipes, conversa com um grupo de moradores a respeito da imagem que as pessoas “lá de baixo” tem dos moradores da favela. Este é um assunto recorrente no filme, a todo momento alguém cita a cisão entre a cidade e os morros. Tomás, um dos participantes da conversa, faz um convite aberto a todos para que fossem passar um *reveillon* na Babilônia, porque ali não era só lugar de bandido, era “uma casa de amigos”, e busca a confirmação de sua opinião em Pereira. De repente, Marcos, outro morador, “invade” o quadro e convida a equipe para um churrasco, vira para a câmera e diz “Corta”. *Fade out*, o filme acaba.

Este final marca mais uma vez a presença do diálogo em Babilônia 2000. Conta-nos Lins que a descoberta desta cena por Coutinho foi de responsabilidade do acaso, no momento da montagem. O diretor considerava “obsceno” terminar o filme com imagens dos fogos; na montagem anterior ainda estavam incluídas cenas do dia 03, mas Coutinho deparou-se com esta conversa e preferiu finalizar Babilônia com este

⁵⁰ LINS, Consuelo. O Documentário de Eduardo Coutinho, p. 103

encontro, um final aberto, onde não há a possibilidade de uma única leitura, permitindo também ao espectador participar do filme.

Conclusões

O filme documentário é um gênero do audiovisual extremamente rico e cheio de possibilidades ainda pouco exploradas. Por oferecer uma visão aprofundada a respeito de determinado assunto, é capaz de contribuir enormemente para a compreensão do mundo no qual vivemos. E, quando feito de “encontros de homens”, o documentário assume os contornos da dialogia.

O filme *Babilônia 2000* mostrou-nos isso. Ainda que mediado pela câmera, Eduardo Coutinho cria situações em que o entrevistado se sente à vontade a ponto de estabelecer um contato mais íntimo. O empenho de Coutinho para com o outro é tal que este percebe e retribui a atenção do entrevistador narrando suas histórias com tanta vida que juntos alcançam e constroem o diálogo.

O espectador também ocupa um espaço especial no filme. O caráter polifônico de *Babilônia* admite que ele seja também um agente ativo; no momento em que o documentarista abre um espaço e permite-se conhecer o outro, possibilita que o espectador entre também neste círculo e dialogue com o filme. Em uma obra aberta, sempre há espaço para mais um criador.

Sendo assim, acreditamos poder responder afirmativamente a pergunta anteriormente colocada, entendemos ser possível a instauração do diálogo em um filme documentário. Para tanto, é preciso que o respeito ao outro e a vontade de conhecê-lo sem verdades pré-concebidas sejam o norte do documentarista que deseja basear seu trabalho no diálogo. Seu posicionamento ético é vital. Ao tratar da vida de pessoas, ao relacionar-se com o outro, deve ser cuidadoso. Como defende o cineasta Jorge Furtado, em artigo para o site da “Casa de Cinema de Porto Alegre”

o documentário (...) sugere o registro da vida, como se ela acontecesse independentemente da presença da câmera, o que é falso. A presença da câmera sempre transforma a realidade. E esta transformação segue para além do filme. Registrar uma vida real é uma grande responsabilidade, compreende uma enorme quantidade de dilemas morais, éticos, em cada etapa da filmagem: no enquadramento, na iluminação, na edição de som e, principalmente, na montagem.⁵¹

Este cuidado, quando tomado, possibilita novas potencialidades ao filme documentário. O diálogo é possível mas, como afirmou Coutinho, acima de tudo o respeito: “o que o outro diz é sagrado.”⁵²

⁵¹ Da mesma forma que a ética, o documentarista deve atentar-se a sua formação e ao trabalho com a tecnologia, uma vez que o processo da montagem e da edição são, como já defendemos aqui, fundamentais a criação do sentido do filme.

⁵² Citado em *O Documentário* de Eduardo Coutinho, p. 113

Referências Bibliográficas

- ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia – 2º ed. – São Paulo : Martins Fontes, 1998. 1014 p.
- BAKHTIN, Mikhail. Problemas da Poética em Dostoiévski - 3º ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. 275 p.
- BERNARDET, Jean-Claude. Cineastas e Imagens do Povo. São Paulo : Companhia das Letras, 2003. 318 p.
- BUARQUE DE HOLANDA FERREIRA, Aurélio. Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa – 2º ed. ver. e ampl.– Rio de Janeiro : Ed. Nova Fronteira, 1986. 1838 p.
- BUBBER, Martin. Eu e Tu. São Paulo : Cortez & Moraes Ltda , 1977. 170 p.
- _____. Do Diálogo e do Dialógico. São Paulo : Perspectiva, 1982. 171 p.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa – 2º ed. rev. ampl. – Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1986. 1003 p.
- EISENSTEIN, Sergei. A Forma do Filme. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 2002.
- _____. O Sentido do Filme. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 2002.
- FREIRE, Paulo. Educação como Prática da Liberdade – 27º ed. – Rio de Janeiro : Paz e Terra, 2003. 158 p.
- _____. Pedagogia do Oprimido – 3º ed – Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1975. 218 p.
- FURTADO, Jorge. O Sujeito Extraordinário e a Mimesis Camuflada. Disponível em <<http://www.casacinepoa.com.br/port/conexoes/sujeito.htm>>. Acesso em maio de 2004
- LINS, Consuelo. O Documentário de Eduardo Coutinho. Televisão, Cinema e Vídeo. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 2004. 205 p.
- MEDINA, Cremilda de Araújo. Entrevista – O Diálogo Possível – 4º ed.- São Paulo:Ática, 2001. 96 p.
- PENAFRIA, Manuela. Perspectivas de Desenvolvimento para o Documentarismo. Universidade da Beira Interior, 1999. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/penafria-perspectivas-documentarismo.html>>. Acesso em: nov. 2003.
- _____. Unidade e Diversidade do Filme Documentário. Universidade da Beira Interior, 1998. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-filme-doc.html>> Acesso em: jan. 2004.
- XAVIER, Ismail. Indagações em Torno de Eduardo Coutinho. Cinemais – Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais, Rio de Janeiro, n. 36, p. 221-235, out/dez. 2003.