REVISTA Língua & Literatura
ISSN 1984-381X

A "poética do invisível" em Eduardo Coutinho: anotações iniciais sobre *Babilônia 2000*

The "poetics of the invisible" in Eduardo Coutinho: Initial Notes on *Babylon 2000*

Rafael de Almeida Moreira[1]
Cilene Margarete Pereira[2]

Resumo: Este artigo objetiva apresentar uma reflexão sobre o documentário *Babilônia 2000* (2001), de Eduardo Coutinho. As gravações aconteceram entre os dias 31 de janeiro de 1999 e primeiro de janeiro de 2000, em duas comunidades do Rio de Janeiro: Morro Chapéu Mangueira e Babilônia. No documentário, buscamos evidenciar a chamada "poética do invisível", alicerçada esta na trajetória estético-política do diretor, que sempre privilegiou, em sua obra documental, a reflexão sobre os excluídos sociais. Em seus documentários, Coutinho pratica a visibilidade do invisível a partir de uma poética específica, perfazendo um sentido estético-político maior, de inserção social e existencial desses indivíduos, que se transformam, por meio do dispositivo fílmico do diretor, em seres de existência plena, protagonistas de outra história. Para tanto, deter-nos-emos na análise da personagem Fátima, que tem, no documentário, três entradas, totalizando sete minutos de participação no filme.

Palavras-chaves: Eduardo Coutinho. Poética do invisível. *Babilônia 2000*.

Introdução

[1] Mestrando em Letras da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR). E-mail: almeidamoreira@hotmail.com
[2] Doutora em Teoria e História Literária; Docente do Programa de Mestrado em Letras da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR). E-mail: prof.cilene.pereira@unincor.edu.br

Recebido em: 07 mar. 2017
Aprovado em: 20 jun. 2017

No livro *A personagem no documentário de Eduardo Coutinho*, Claudio Bezerra apresenta a obra de Coutinho dividida em três fases bem marcadas, identificando os documentários *Cabra marcado para morrer* (1984) e *Santo Forte* (1999) como linhas divisórias entre o cinema documental mais tradicional e televisivo e aquele que daria origem ao documentário de personagem, centrado na atuação performática.

A primeira fase, segundo Bezerra, ocorre com a entrada de Coutinho no mundo do documentário televiso e corresponde aos anos de atuação no Programa *Globo Repórter*, entre 1975 e 1984. Ainda sem intimidade com a narrativa documental, Coutinho utilizava o "formato convencional do Globo Repórter, estruturado por um narrador-apresentador, locução *off* e depoimentos" (BEZERRA, 2014, p. 14), apesar de haver alguma liberdade na construção dos programas, já percebida no documentário *Theodorico, o imperador do sertão*, de 1978, "inteiramente sem locução e construído pelo protagonista ora falando direto para a câmera, ora atuando como entrevistador, ou ainda encenando situações cotidianas de sua vida pessoal, de político, fazendeiro e empresário." (BEZERRA, 2014, p. 14). Segundo Coutinho, "[...] nessa época, apesar da ditadura, nosso núcleo [na Rede Globo] constituía-se num nicho dentro da emissora, onde se permitia um trabalho mais autônomo, mais lento, mais aberto à controvérsia e a uma relativa experimentação" (COUTINHO, 2013, p. 18).

Cabra marcado para morrer assinala, para Bezerra, "o período de gestação de um estilo" (2014 p. 14), dando início à segunda fase da obra documentária de Coutinho, pois seria o primeiro longa-metragem para cinema e de maneira independente.

A terceira fase tem início com *Santo forte*, na qual Coutinho apresenta "um jeito próprio de pensar e fazer cinema documentário, cuja finalidade é promover um 'acontecimento fílmico'[3] capaz de estimular um processo de transformação criativa de pessoas comuns em personagens fabuladoras, de grande expressividade oral e gestual" (BEZERRA, 2014, p. 14). Nesse sentido, o documentário de Eduardo Coutinho não é a filmagem de "uma realidade pronta, que preexistiria à filmagem, mas [de] uma realidade sendo produzida no contato com a câmara" (LINS, 2013, p. 378).

[3] O termo "acontecimento fílmico" diz respeito à filmagem de um acontecimento único, ocorrido apenas no momento da gravação.

Recebido em: 07 mar. 2017
Aprovado em: 20 jun. 2017

Considerando as três fases apontadas por Bezerra e o universo narrativo de Coutinho, é possível observar que seu cinema documentário tem um projeto estético político bem demarcado. O próprio diretor aponta o direcionamento do seu trabalho:

> [...] **na verdade os filmes que eu faço estão preocupados com a história cotidiana, história com "h" pequeno, a história do povo miúdo,** entende? Eu não estou preocupado em fazer filme sobre o Golpe de 1964, a história do Brasil, a história dos presidentes, Tancredo Neves, não estou interessado em filme histórico deste tipo. **Me interessa a vida cotidiana das pessoas, as pessoas anônimas.**[4]

Preocupado com as questões sociais sem fazer uso de militância política explícita, Eduardo Coutinho busca, na maioria de seus filmes, evidenciar histórias cotidianas de pessoas comuns, muitas delas de um lugar social desprestigiado. A partir deste posicionamento do cineasta, este artigo reflete sobre o que chamamos aqui de uma "poética do invisível" em sua obra, tendo como ponto de partida a análise da personagem Fátima, de *Babilônia 2000* (2001).

1. Eduardo Coutinho e a "poética do invisível"

A expressão "poética do invisível", utilizada nesse artigo, foi empregada como título de um texto da jornalista Dominik Giusti, em 2014, para a *Revista Amazônia Viva*. A matéria assinada por Giusti era sobre a participação de jovens artistas plásticos paraenses na 31.ª Bienal Internacional de São Paulo.

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

[4] DOCUMENTÁRIO *Coutinho e o Outro (Parte 1).* Entrevista com Eduardo Coutinho. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VtTVSYwHiBU>. Acesso em: 02 set. 2016, grifos nossos.

Recebido em: 07 mar. 2017
Aprovado em: 20 jun. 2017

É possível observar que a expressão "poética do invisível", adotada para o contexto da obra desses artistas, expressa também a trajetória do cineasta Eduardo Coutinho e o modo como seus filmes praticam a visibilidade do invisível a partir de uma poética específica (dada pelo tipo de documentário praticado por ele e por recursos de estilo próprios), perfazendo um sentido estético-político maior, de inserção social e existencial desses indivíduos, que se transformam, por meio do dispositivo fílmico do diretor, em seres de existência plena, protagonistas de outra história. A proposta estético-política de Eduardo Coutinho transita, portanto, em torno do universo da arte politizada.

Marcos Napolitano, no artigo "A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica", apresenta duas formas de percebermos essa relação: a arte militante e a arte engajada. A primeira "procura mobilizar as consciências e paixões, incitando a ação dentro de lutas políticas específicas, com suas facções ideológicas bem delimitadas, veiculando um conjunto de críticas à ordem estabelecida, em todas as suas dimensões" (NAPOLITANO, 2011, p. 29). A outra, "de caráter mais amplo e difuso, define-se a partir do empenho do artista em prol de uma causa ampla, coletiva e ancorada em 'imperativo moral e ético' que acaba desembocando na política, mas não parte dela" (NAPOLITANO, 2011, p. 29). A partir das considerações de Napolitano, podemos entender que Coutinho transita no campo da arte engajada, já que seus filmes não estão relacionados a algum posicionamento partidário e, sim, a problemas sociais maiores e gerais que bifurcam na esfera política, como a ideia de igualdade entre as pessoas por meio de valorização de um espaço/lugar social. O trabalho do cineasta pode ser observado como um protesto político, que não nasce, no entanto, de uma militância política. Assim, a "poética do invisível" se refere a uma forma de dar visibilidade (pelo cinema documental) a algo que não tem visibilidade, ou seja, aquilo que é invisível socialmente (no caso do filme objeto deste estudo, *Babilônia 2000*, a vida dos moradores de comunidades do Rio de Janeiro).

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 grandessíssima prepotência, porque imagina que alguém tem esse poder de

Recebido em: 07 mar. 2017
Aprovado em: 20 jun. 2017

> "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)

A compreensão do projeto estético-político de Eduardo Coutinho também pode ser associada àquele identificado pelo crítico literário Davi Arriguci Jr. à poética de Manuel Bandeira, poeta modernista que constrói sua obra a partir do cotidiano. No texto "O humilde cotidiano de Manuel Bandeira", presente no livro *Os pobres na literatura brasileira,* organizado por Roberto Schwarz, ao analisar a obra do poeta, Arrigucci define sua poética como um paradoxo, centrado na "busca de uma simplicidade em que brilha oculto o sublime" (ARRIGUCCI, 1983, p. 107). Em *Libertinagem,* publicado por Bandeira em 1930, Arrigucci enfatiza que o poeta não quer

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

De certa maneira, Coutinho tentar evidenciar uma poeticidade no universo simples e corriqueiro de pessoas comuns e muitas vezes em situação de exclusão social, optando por "ouvir essas vozes" e não outras. É através dessa perspectiva que podemos observar, tanto na obra de Bandeira quanto na do cineasta, a existência do que Arrigucci denomina de "reconhecimento do outro, um resgate da dor na miséria alheia e comum, um sentimento fraterno de comunhão no trágico da existência cotidiana, permitindo o movimento de identificação e objetivação do Eu" (ARRIGUCCI, 1983, p. 115). Esse processo de identificação é assegurado, no caso de Coutinho, pela construção fílmica, seja no processo cuidadoso de filmagem, seja no de montagem. Em relação ao primeiro, chama a atenção o modo como Coutinho denomina suas entrevistas como "conversas", preferindo o termo por entender que haveria uma distinção entre um e outro, de acordo com os propósitos do documentarista:

Recebido em: 07 mar. 2017
Aprovado em: 20 jun. 2017

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

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.

> Você não pode fazer filmes contra a comunidade que você filma, seja de bandidos, de pobres, de ricos, você não pode fazer isso. E segundo, você não pode fazer filmes contra as pessoas que você filma, essa é **a minha lógica.** Porque eu não filmo nazista, etc. [...] a minha preocupação ética não é se eu vou mudar a vida deles ou não, eu não vou prejudica-los, não é que eu não vá prejudicar a classe camponesa a classe favelada, essa concepção não existe para mim. **Eu não posso é prejudicar aqueles seres humanos, aquelas pessoas, que deram para mim o tesouro deles que é falar e se entregar para a câmera.** O meu problema é o seguinte, que essas pessoas

Recebido em: 07 mar. 2017
Aprovado em: 20 jun. 2017

> se sintam lesadas, ou traídas no filme que eles forem ver. Isso é **minha regra de conduta.**[5]

A propósito do processo de montagem e da relação deste com a perspectiva estético-política de Coutinho, Eduardo Valente observa que

> [...] é [n]a montagem que o diretor dá voz a si mesmo, e não ao povo. E o que Coutinho faz é tornar sua a voz do povo, e vice-versa. O que ele faz é montar o seu discurso com o cuidado de se ater ao que ouviu e viu, e não baseado numa realidade preexistente em sua cabeça. Por isso o seu cinema é tão grandioso. (VALENTE, 2013, p.553)

Notamos, neste sentido, que mesmo na condição de "dar voz a si mesmo" e controlar todo o processo de captação e montagem do filme, Coutinho, ao final, faz o papel de interlocutor que propaga a voz de um povo imperceptível (pensando na ideia de um cineasta que detém uma voz relativamente mais amplificada na sociedade, se comparado às pessoas comuns).

O diretor afirma que não trabalha com roteiros pré-determinados e salienta a importância da montagem na concepção do tipo de documentário que faz:

> Nesse tipo de documentário, o roteiro é feito na etapa da edição, na montagem. É por isso que se filma em um dia e a montagem demora três ou quatro meses. É preciso apreender com o material que tipo de filme você fez, pois ainda não sabe. É o material que vai nos ensinar e vai fazer com que entendamos isso. É preciso ouvir o material. Podemos pensar que fizemos um determinado filme e na verdade pode ter sido feitor outro. E é este outro que vai ser feito. (COUTINHO apud MOURÃO; LABAKI, 2005, p. 137)

Para entender como a maneira de filmar e montar do diretor influencia na evidenciação da personagem, é preciso esclarecer que o tipo de documentário que Eduardo Coutinho faz é aquele que destaca a construção/produção de um filme a todo o tempo. Nesse caso, trata-se da forma documental utilizada por ele, associada ao cinema verdade e ao modo interativo, também conhecido como "modo participativo" que "enfatiza a interação de cineasta e

[5] DOCUMENTÁRIO *Coutinho e o Outro (Parte 1).* Entrevista com Eduardo Coutinho. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VtTVSYwHiBU>. Acesso em: 10 nov. 2016, grifos nossos.

Recebido em: 07 mar. 2017
Aprovado em: 20 jun. 2017

tema. A filmagem acontece em entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais direto" (NICHOLS, 2012, p. 62).[6]

Para Cláudio Bezerra, "em termos estéticos, o documentário de personagem de Coutinho [a chamada terceira fase] distancia-se ainda mais da estilística do documentário clássico e redimensiona certos procedimentos associados aos cinemas diretos e interativos" (BEZERRA, 2014, p.31). Um exemplo deste procedimento é o início de *Babilônia 2000*, no qual a equipe aparece carregando todos os equipamentos que serão utilizados na filmagem. Nesse momento, Coutinho, através de uma narração em *off,* diz:

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

Em *Babilônia 2000*, Coutinho potencializa planos cinematográficos relativamente fixos, apesar de utilizar dispositivos de captação mais modernos e compactos em relação a documentários já realizados. O filme foi gravado com câmeras digitais mais compactas em relação às que trabalham com películas 16mm ou 35mm, dando maior liberdade à equipe para transitar nas diversas locações dos dois morros. Apesar da captação em formato digital, foi feita *kinoscopagem* em Nova Iorque. (Cf. LINS, 2007, p. 140). É importante ressaltar que Coutinho não está preocupado, em *Babilônia 2000*, com a construção da cena baseada em complexas técnicas e recursos da linguagem cinematográfica, que estão normalmente ligados ao cinema de ficção e que são utilizados por alguns documentaristas; seu foco está na personagem que sabe contar bem sua história, o que Bezerra chama de "performance oral": "os elementos estéticos desse estilo de documentário [o de personagem] tinham por função adensar a atuação das pessoas. Por isso mesmo, Coutinho investiu numa imagem intensa do corpo" (BEZERRA, 2014, p.31).

A narrativa de *Babilônia 2000* é construída por meio das narrativas de moradores das comunidades do Chapéu Mangueira e Babilônia, situadas na cidade do Rio de Janeiro. As

[6] Nichols considera a existência de "modos de representação que funcionam como subgêneros do gênero documentário propriamente dito" (NICHOLS, 2012, p.135): poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático.

Recebido em: 07 mar. 2017
Aprovado em: 20 jun. 2017

gravações aconteceram entre os dias 31 de janeiro de 1999 e primeiro de janeiro de 2000, e o direcionamento que norteia as conversas são as expectativas dos moradores em relação ao novo milênio. O filme é construído, assim, por meio de depoimentos de pessoas simples, moradoras de dois morros cariocas, dos quais é possível ver uma das festas de final de ano mais importantes e aguardadas do mundo: a queima de fogos em Copacabana. Essa mudança de direcionamento do olhar, de cima para baixo, do morro para a "princesinha do mar" já imprime, ao filme, aspectos ligados ao tipo de cinema proposto por Coutinho, muito mais interessado na vida miúda de pessoas simples do que com o que acontece lá embaixo, no asfalto. Essa perspectiva pode ser vislumbrada pelas duas únicas tomadas feitas fora do morro (na praia de Copacabana), concentrada ainda na vida dos moradores dos morros da Babilônia e do Chapéu Mangueira, além de cenas estáticas da praia, captadas na perspectiva da comunidade.



Fig. 1: Sequências de planos feitos fora das comunidades em *Babilônia 2000*

A primeira sequência de planos[7] filmada fora da comunidade (inicia em 58'14" e finaliza em 61'17") mostra um grupo de moradores, vestido de mulheres, jogando futebol na areia da praia de Copacabana às 18h30min do dia 31 de dezembro. A segunda sequência é a queima de fogos vista na perspectiva da praia de Copacabana, gerando uma espécie de contraste com as cenas captadas na comunidade (inicia em 72'34" e finaliza em 75'09" e varia entre quadros captados na areia da Praia de Copacabana e na comunidade).

[7] Este trabalho entende sequência como a "combinação de planos que compõem uma unidade", enquanto plano como "parte do filme situada entre dois pontos de corte" (JULIER; MARIE, 2012, p. 19).

Recebido em: 07 mar. 2017
Aprovado em: 20 jun. 2017

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

De acordo com Lins, "*Babilônia 2000* reúne quase 40 personagens, a maioria registrada de forma imprevista ao longo de um dia de filmagem, e é montado em tempos bem desiguais. Há conversas que podem durar até sete minutos e inserções brevíssimas de dez segundos" (LINS, 2007, p. 127). Apesar da reunião de diversas personagens, algumas se destacam no filme, tanto pelo valor de seus depoimentos, tempo de duração e número de aparições, quanto pela forma como estes são organizados por Coutinho, na montagem final do documentário. Neste artigo, deter-nos-emos em Fátima, entendendo que o modo como ela é concebida, como personagem, pela estrutura fílmica de Coutinho, revela melhor o que chamamos de sua poética do invisível.

2. O palco de Fátima: "Agora, eu sou uma estrela"[8]

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

[8] Verso do poema de Fernando Faro, declamado por Elis Regina no disco *Trem Azul*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PGuvVZaZK7w. Acesso em 26 de fevereiro de 2017.

Recebido em: 07 mar. 2017
Aprovado em: 20 jun. 2017

canção “Me And Bobby Mcgee”, sucesso na voz de Joplin, Fátima está no alto do morro, em destaque, rodeada pela beleza do Rio de Janeiro.

Mas como é possível evidenciar essa voz da personagem através do dispositivo fílmico? Uma maneira é a partir da forma do filme, pensando, sobretudo, no tipo de documentário praticado por Eduardo Coutinho, que evidencia sua habilidade “para dialogar com pessoas”. (BEZERRA, 2014, p. 21). Em *Babilônia 2000*, vemos que Coutinho não tem um tema determinado, evidenciando que o tema (voltado sempre para a vida de cada morador) e a forma de contar são particularidades dos indivíduos que participam do filme.

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

Para construir sua “poética do invisível”, Coutinho divide a aparição de Fátima em três momentos, totalizando sete minutos. Em sua primeira aparição (a sequência inicia em 01’20” e finaliza em 01’54”) ela segue para o interior de sua casa, de costas vestindo apenas um sutiã, com as mãos no cabelo, enquanto é seguida pelo diretor e demais membros da equipe. Percebemos, aqui, que existe uma espécie de preparação para a chegada da equipe. Logo após, Fátima aparece carregando três copos. Ela diz: “Toma aqui um golinho... vai... í bebe, deixa ser trouxa”,[9] referindo-se a uma possível negação de algum membro da equipe. A sequência continua com o direcionamento da personagem para o local da gravação de sua conversa com Coutinho. Notamos, na cena, uma evidente presença dos membros da produção do filme e dos dispositivos de captação, relacionando-se diretamente com o tipo de documentário praticado por Coutinho, o chamado “modo participativo”, nas quais “a sensação da presença em carne e osso, em vez da ausência, coloca o cineasta ‘na cena’”. (NICHOLS, 2012, p.155).

[9] Foi feita uma transcrição da fala da personagem, com o cuidado de atentar para pausas ou ênfases.

Recebido em: 07 mar. 2017
Aprovado em: 20 jun. 2017



Fig. 2: Sequência de planos da primeira aparição de Fátima em *Babilônia 2000.*

Após esta sequência, inicia-se efetivamente a conversa entre Coutinho e Fátima (o plano inicia em 01'55" e finaliza em 02'11"). Ouvimos Coutinho fazendo perguntas, e Fátima respondendo, aparecendo em um plano médio, tradicional enquadramento de entrevistas. O nome da personagem aparece através de uma inserção de caracter (informação textual que aparece sobre o vídeo) na parte superior direita do vídeo. A composição do cenário, que se mantém durante toda a sequência da conversa, aparentemente é parte da parede externa da casa da personagem. Assim como acontecerá em todos as aparições de Fátima, esta se dá do lado de fora da casa, anunciando a extensão que virá em sua segunda aparição.

Ao contrário do que ocorre com várias personagens em *Babilônia 2000*, a conversa entre ela e o diretor não ocorre no interior da casa, mas do lado de fora, em um local que parece previamente selecionado pela equipe. Na composição da cena, visualizamos a parede externa da casa, estabelecendo certo diálogo visual entre a realidade narrada pela personagem e a estrutura de sua residência, formada por pedaços de pau, barro seco e lonas pretas. No processo de composição estética dos cenários, sejam em filmes ficcionais ou documentais, alguns diretores buscam certo nível de organização e chegam a manipular a estrutura cenográfica com o intuito de criar ambientes propícios para a captação da cena. Em muitas produções, é de responsabilidade do diretor de arte, juntamente com o diretor de fotografia,[10]

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

Recebido em: 07 mar. 2017
Aprovado em: 20 jun. 2017

essa articulação. Coutinho, na verdade, subverte essa proposta clássica e traz a personagem para um ambiente sem manipulação prévia (mas talvez escolhido pela equipe), legitimando, de certa maneira, sua busca pela simplicidade, pelo comum e por aquilo que não seria visível.



Fig. 3: Plano da primeira fala de Fátima no filme *Babilônia 2000.*

O diretor de fotografia mantém o mesmo enquadramento, mas é possível perceber o corte feito na montagem entre a fala anterior e o momento em que Fátima inicia seu relato a respeito de sua relação com a música em com a cantora Janis Joplin (o plano inicia em 02'12" e finaliza em 02'52").

> [...] eu sempre gostei de música, eu conheci a música eu era bem pequena, fui criada em colégio interno. [...] Depois quando eu fiquei mocinha eu conheci a Janis Joplin, né, aí um amigo meu falou assim para mim... Eu tinha um cabelo grande, usava macacão e ele dizia assim para mim. E aí Fátima vem ver você no cinema, e eu pensei que era eu, risos! Que era eu mesma. Eu cheguei lá tava passando Janis, Janis, né!.

A personagem demonstra certo entusiasmo neste relato, evidenciando-se, portanto, uma quebra do momento de tensão inicial para uma expressão de conforto, que só é possível através da escolha do diretor no processo da montagem. Outro ponto na composição do filme que dialoga com a ideia de naturalidade é a presença de um garoto, aparentemente o filho ou neto de Fátima, que se apresenta na cena com certa desinibição. No fim do plano, ele se posiciona em frente à personagem principal, tornando-se também uma personagem de destaque no quadro. Não há, nesse momento, nenhuma intervenção de Coutinho, sugerindo

Recebido em: 07 mar. 2017
Aprovado em: 20 jun. 2017

uma cumplicidade entre o diretor e a cena, tratada com naturalidade por todos os envolvidos na situação de comunicação.



Fig. 4: Plano em que Fátima fala sobre a sua relação com a música em *Babilônia 2000.*

Fátima apresenta sua perspectiva a respeito do estilo *hippie* e de como era sua relação com o movimento (o plano inicia em 02'52" e finaliza em 03'21"): "E quando eu comecei a ser hippie, a gente viveu uma vida melhor, porque... o pessoal fala que hippie é sujo, é mentira. Entendeu? É que hippie se afasta dessa sociedade, podre, sociedade de consumo. Entende?". Neste ponto, novamente, é possível perceber o corte no processo de montagem; porém essa percepção é mais nítida em função de duas características diferentes das cenas anteriores. Uma está no nível da forma fílmica, pois Fátima agora aparece em um enquadramento mais fechado; a outra diz respeito à fisionomia da personagem, que aparece com uma expressão mais severa, buscando justificar questões relacionadas à ideologia hippie.

Outra, diz respeito à fisionomia da personagem, que aparece agora com uma expressão mais severa, buscando justificar questões relacionadas à ideologia hippie.



Fig. 5: Plano em que Fátima fala sobre a sua relação com a cultura hippie em *Babilônia 2000.*

Recebido em: 07 mar. 2017
Aprovado em: 20 jun. 2017

A partir deste ponto ocorre a segunda intervenção de fala de Coutinho (a sequência inicia em 03’21” e finaliza em 04’17”): “e o namorado, marido filho, como é que fica?” O enquadramento novamente recua para o plano médio e observamos Fátima responder: “Não, eu sou viúva, não tenho namorado não. Nem...”. Coutinho questiona novamente: “Você casou com quem?” Fátima responde: “Eu casei com, primeiro meu marido que era hippie né. O Luiz, que é pai do Caribe, do Siddharta”. Há mais um corte na cena e o Coutinho pergunta: “Por que Siddharta?” “Porque eu lia. Hermann Hesse. O Buda... Siddhartha Gautama”, responde a moça. Coutinho quer saber mais sobre a leitura de Fátima: “Você lia Hermann Hesse?” “Eu li a Terceira Visão, é o Lobsang Rampa.” Mesmo sem cortes na cena, Coutinho quebra a narrativa relacionada ao conhecimento livresco de Fátima e a questiona: “E desses filhos... todos estão vivos?” Fátima demonstra, por meio de sua fisionomia, uma relativa tristeza: “Não, Siddharta, infelizmente partiu dessa para melhor.” “Em que circunstâncias?”, interroga Coutinho. Fátima, de forma serena, sugere que fora assassinado em função de acerto de contas: “O Siddharta se misturou com uma situação que não devia ter se misturado, aí confiou... Um homem não confia no menino, como um menino confia no outro. Então foi assim!”



Fig. 6: Sequência em que Fátima fala sobre sua família e a sua relação com a literatura em B*abilônia 2000*

Há um novo corte, e Fátima volta a aparecer em um enquadramento mais fechado (a sequência inicia em 04’17” e finaliza em 05’11”) e sem a intervenção de voz de Coutinho. Com a expressão tensa diz: “O tóxico é o que? É através do demônio, Satanás!” Coutinho então questiona, sem cortes de cena: “Você acha que ele persegue você? O Diabo?” Fátima de forma mais descontraída, porém com bastante convicção, responde: “Há muito, muito, mas eu

Recebido em: 07 mar. 2017
Aprovado em: 20 jun. 2017

não dou confiança a ele não! Sou superior a ele! Ele é um burro (risadas). Se ele estiver me ouvindo, ele deve tá furioso, porque ele é um burro, porque se ele fosse um cara de cabeça ele jamais queria tomar o domínio do senhor, entendeu?". Há mais uma intervenção através do corte na montagem e Fátima complementa seu raciocínio: "O Satanás, ele vai marcar as pessoas que não aceitaram Jesus, entendeu? Porque Deus vai fazer o arrebatamento, assim está escrito no Apocalipse. Então." Neste momento, o diretor novamente intervém: "Fazer o arrebatamento como?" Fátima de forma contundente se aproxima do diretor e responde: "Arrebatamento, Jesus vai arrebatar o povo dele!" Coutinho associa o fato à virada do milênio: "Agora em 2000 ou não?" Fátima recua e responde: "Não, olha, tem sete ano que o mundo vai cair em trevas, não vai existir o sol...". Coutinho pergunta, interessado: "Daqui sete anos?" A personagem confirma, com convicção: "Daqui sete anos, vai começar de 2001, de 2001 até 2007, né isso? Então vai começar uma grande destruição."



Fig. 7: Sequência em que Fátima fala sobre suas convicções religiosas em B*abilônia 2000*

.

Após mais um corte de cena, mantendo-se o enquadramento mais fechado, Fátima apresenta uma argumentação sobre o fim dos tempos (a sequência inicia em 05'11" e finaliza em 06'01"): "O Satanás, vai vir por meio de internet, entendeu?" Há outro corte de cena e a personagem completa: "É tipo um chips, eu baseei num chips. Entendeu? Então é assim, Satanás, aqueles que pertencem a Satanás já são marcados por ele! Então se eu tiver a luz divina, eu vou ser perseguida até a morte... entendeu?"

Considerando o modo performático, no qual se "[...] sublinha a complexidade de nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas" (NICHOLS, 2012, p. 169), podemos entender, no depoimento de Fátima, que "os acontecimentos reais são

Recebido em: 07 mar. 2017
Aprovado em: 20 jun. 2017

amplificados pelos imaginários", havendo uma "combinação livre do real e do imaginado". (NICHOLS, 2012, p. 170), na projeção que ela faz do fim do mundo, associando-o, de alguma maneira, à sua experiência de ex-hippie, crítica da sociedade de consumo industrial e tecnológica.

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

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

Recebido em: 07 mar. 2017
Aprovado em: 20 jun. 2017



Fig. 8: Fátima fala sobre suas convicções religiosas em B*abilônia 2000.*

Após mais um corte de cena (a sequência inicia em 06'01" e finaliza em 06'15"), o garoto que está com Fátima aparece ocupando todo o quadro e a câmera gradativamente vai enquadrando o rosto da personagem. Neste momento, Coutinho agradece: "Fátima muito obrigado, foi maravilhoso"; a personagem responde com um sorriso e questiona o diretor: "Não vai cantar não?" Coutinho: "Vamos cantar na pedra". Aliviada, Fátima diz: "Ah! na pedra... Tá bom!". Finalizando a sequência, Coutinho aparece na cena em um quadro aberto, de pé, enquanto Fátima permanece sentada e o garoto, próximo da personagem. Coutinho olha para o relógio e diz: "Vamos! São 11:25, 31 de dezembro, você foi a primeira pessoa que a gente falou, viu?". Encerra-se, aqui, a primeira participação de Fátima no documentário. Durante esse trecho, Coutinho utiliza 15 cortes de cenas, em um universo de 5 minutos de participação da personagem. Se levarmos em consideração o horário aproximado da chegada a equipe (relógio na tela marcando 10:35) e a fala do diretor indicando o fim da participação de Fátima (11:25), contabilizamos 50 minutos para os preparativos e a efetiva conversa. Essa condição indica que Coutinho estabelece, no processo de montagem, o fio narrativo que julga importante na participação da personagem, retirando da fala de Fátima o material necessário para construir uma mensagem que revela sua perspectiva.

Recebido em: 07 mar. 2017
Aprovado em: 20 jun. 2017



Fig. 9: Sequência em que Coutinho agradece a Fátima em B*abilônia 2000.*

É possível observar que a personagem, logo em seu primeiro contato com a equipe de produção, demonstra uma simplicidade tanto na postura quanto na estrutura física do local onde reside. Coutinho entra em cena e consegue extrair de Fátima informações que passam por temas triviais da vida de qualquer pessoa. Falam sobre vaidade, música, família e religiosidade, segundo a percepção de Fátima. É aqui que "poética do invisível" começa a se configurar. A personagem tem uma voz ativa, espaço para suas memórias, seus anseios e suas crenças, cravados em um dispositivo de vídeo que vai tornar sua fala perpétua e reverberada.

Na segunda participação no filme (a sequência inicia em 09'17" e finaliza em 10'42"), Fátima aparece subindo para um ponto do morro conhecido como "Pedra do Urubu". A câmera está bem próxima da personagem, utilizando-se de um *close-up*. O horário da gravação da cena (11:35) é identificado pela inserção de caracteres na parte superior direta da tela. No segundo plano da sequência, Fátima continua a subida, mas já aparece enquadrada em um plano médio. O plano a seguir mostra um enquadramento geral da equipe de filmagem que acompanha Fátima; todo o aparato fílmico como microfones, câmeras e rebatedores aparecem, evidenciando o modo participativo utilizado por Coutinho. Não há nenhuma tentativa de encobrir a construção do filme, inclusive dos acasos da filmagem, como o barulho excessivo de um helicóptero que sobrevoa o local.

O último plano da sequência tem a duração de um minuto e dez segundos: o diretor de fotografia inicia com um enquadramento geral, utilizando a câmera no ombro, aproxima-se da personagem fazendo um giro em torno dela, evidenciando seu rosto e fazendo da paisagem ao fundo um cenário. No fim da tomada, o diretor de fotografia utiliza um enquadramento conhecido como *contra-plongée,* no qual a câmera mostra o objeto debaixo para cima. É

Recebido em: 07 mar. 2017
Aprovado em: 20 jun. 2017

possível observar que existe uma espécie de abertura progressiva nos quadros, gerando uma perspectiva de reconhecimento do local. Na tomada final, após esta construção, a câmera se aproxima novamente sugerindo o crescimento da personagem na sequência. Este crescimento está diretamente ligado ao propósito de ouvir a voz de Fátima e projetá-la para fora do espaço fílmico, dando-lhe a visibilidade requerida pelo documentário de Coutinho, produzindo o sentido de palco para a atuação musical da moça. Em muitos momentos, o rosto da personagem fica paralelo, mas em primeiro plano, ao morro do Pão de Açúcar, criando uma equiparação proposital entre as duas belezas do Rio de Janeiro: a natural (em segundo plano) e a humana (em primeiro plano), deixando evidente a proposta do cinema documental de Coutinho: a percepção e a beleza do outro.

Nesse momento, a personagem é ouvida por meio de um dispositivo fílmico que registra sua performance oral. A utilização do *contra-plongée* coroa a sequência, exprimindo um sentido de grandeza à personagem (sensação que o enquadramento gera). É através desta descrição que percebemos como o dispositivo fílmico do diretor faz com que a personagem ganhe luz, notoriedade, importância, existência.



Fig. 10: Segundo e terceiro planos da sequência (Subida à Pedra do Urubu) em *Babilônia 2000.*



Fig. 11: Plano final da sequência (A performance) em *Babilônia 2000.*

Recebido em: 07 mar. 2017
Aprovado em: 20 jun. 2017

A propósito da performance musical de Fátima, Bezerra destaca que o

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

Em sua última aparição no filme (a sequência inicia em 63'59" e finaliza em 65'09"), Fátima surge descendo uma escadaria e pergunta à equipe (o plano inicia em 63'59" e finaliza em 64'42"): "Vocês querem me matar?" Uma voz feminina responde: "Queremos!", Fátima completa: "Estou cansada". Neste momento aparece o horário (19:00), identificado pela inserção de caracteres na parte superior direta da tela. A voz feminina da equipe questiona: "Você está indo para onde?", Fátima responde: "Eu estou indo para casa.". É possível perceber o estado de euforia da personagem, que conta vários acontecimentos do dia em um curto espaço de tempo. A cena aparenta ter sido captada de forma improvisada, sem marcação prévia, mas é mantida no filme por Coutinho como forma de dar ainda mais humanidade e espaço à personagem.



Fig. 12: Plano em que Fátima aparece retornando para casa em B*abilônia 2000.*

No último plano existe um diálogo entre Fátima e uma mulher da equipe. Fátima pergunta de forma empolgada e sorridente: "E o que que o coroa falou, o coroa falou alguma coisa, gostou?". A mulher, que não vemos, responde: "Ele adorou." Fátima diz que não dominava a música escolhida por Coutinho e que a sua performance seria melhor com

Recebido em: 07 mar. 2017
Aprovado em: 20 jun. 2017

"Mercedes Benz", outra composição cantada por Janis Joplin. A personagem começa a cantar parte da música e finaliza com uma expressão de insatisfação: "Mas ele quer ouvir aquela toda, eu estou começando agora".



Fig. 13: Plano em que Fátima finaliza sua participação em B*abilônia 2000.*

A cena, mantida por Coutinho na versão final do documentário, depois de um processo relativamente longo de montagem (com duração quase três meses), evidencia, mais uma vez, o dispositivo fílmico em ação, além de revelar a condução que o diretor faz da segunda aparição de Fátima, visto que é ele o responsável pela escolha da canção e a não a personagem. Nesse sentido, parte da performance musical de Fátima é derivada de uma intervenção maior do diretor, visto que ele projeta uma espécie de interpretação da vida da personagem, uma vez que

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

A performance musical de Fátima evidencia uma espécie de contrato não formal entre ela e Coutinho, na medida em que a cena dá visibilidade à personagem, que constrói ela mesma sua própria intervenção, tal qual o diretor fizera com a escolha da canção de Janis Joplin, interpretando a história contada pela moça.

Considerações finais

Recebido em: 07 mar. 2017
Aprovado em: 20 jun. 2017

Em “Poema desentranhado”, texto que analisa “Poema tirado de uma notícia de jornal”, o crítico Davi Arrigucci examina o modo como Bandeira constrói sua poética por meio do despojamento e da concentração de elementos a fim de revelar o sublime oculto. Segundo o crítico, no poema citado, Bandeira promove a “total concentração do poema, fruto de uma poda completa, gera[ndo] uma extraordinária intensidade do sentido, que só se expande, com essa máxima contenção” (ARRIGUCCI JR., 1990, p. 90). Para isso, o poeta se utiliza “de uma linguagem concisa que parece imitar o noticiário do jornal quando, de fato, serve para reduzir a personagem [João Gostoso, morador do Morro da Babilônia] a seus contornos mínimos, necessários justamente para ampliá-los” (PEREIRA, 2016, p. 4).

Esse despojamento, fundador de uma poética, que desentranha do humilde a poesia, pode ser associado ao tipo de documentário feito por Coutinho, quando consideramos a concentração dos recursos utilizados tanto em termos de equipamentos (leves e portáteis) quanto de construção fílmica. A análise da participação de Fátima em *Babilônia 2000* revela isso: como o diretor constrói a densidade humana da personagem por meio de recursos de captação de imagens reduzidos, alternando praticamente quatro tipos de enquadramentos (*close-up*, médio, geral e *contra-plongée*), com a câmera fixa em um tripé, na primeira parte de sua participação (e abertura do documentário). Isso evidencia, já de saída, o modo de construção do filme, reduzido ao mínimo (tecnicamente) para potencializar o mais importante, as pessoas que compõem o documentário e o relato de suas experiências como indivíduos no mundo. As poucas intervenções de Coutinho são, assim, uma maneira de preservar a interação, revelando a importância do outro não só para a composição fílmica, mas para a existência do próprio cineasta, preocupado em fazer um “cinema de conversação” (COUTINHO, 2013, p. 15), que insiste no diálogo entre personagem e “dispositivo cinematográfico”, na construção de uma poética que torna visível o que normalmente não se é.

Abstract: This article aims to present studies about some aspects of the documentary *Babilônia 2000* (2001), by Eduardo Coutinho. The movie has been recorded from January 31st, 1999 to January 1st, 2000, in two communities located in Rio de Janeiro: Morro Chapéu Mangueira and Babilônia. Our objective is to highlight the so-called "poetics of the invisible" on the documentary. This term and its traces were developed based on the aesthetic-political

Recebido em: 07 mar. 2017
Aprovado em: 20 jun. 2017

path of the director: in his movies, Coutinho has always privileged the social excluded, which creates the possibility of them being seen. Through his views and the atmosphere which he choses, the director shows us the unseen ones and turn them into main characters of another story. For this purpose, we will focus on the analysis of the character Fátima, who has, in the documentary, three entries, totaling seven minutes of participation in the film.

Keywords: Eduardo Coutinho. Poetics of the invisible. *Babilônia 2000*.

Referências

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

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

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

COUTINHO, Eduardo [entrevista]. In: *Documentário "Coutinho e o Outro" (Parte 1).* Direção: Jackson Villela. Roteiro: Sandro Neiva. [S.l.]: Brasília, 2001. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VtTVSYwHiBU>. Acesso em: 02 set. 2016.

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

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.

FARO, Fernando. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PGuvVZaZK7w. Acesso em 26 de fevereiro de 2017.

FROCHTENGARTEN, Fernando. A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho. *Psicologia USP.* São Paulo, v. 20, n. 1, p. 125-138, jan/jun. 2009. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/psicousp/article/download/41992/45660> Acesso em 20 de 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>. Acesso em: 02 set. 2016.

Recebido em: 07 mar. 2017
Aprovado em: 20 jun. 2017

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

LINS, Consuelo. O cinema de Eduardo Coutinho: entre o personagem fabulador e o espectador-montador. In: OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

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

NAPOLITANO, Marcos. A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica. *Revista Temáticas*. Campinas, n. 37/38, p. 25-56, jan/dez. 2011. Disponível em:<http://www.unifesp.br/campus/gua/lapha/images/Material_apoio/arteepolticamarcosnapolitano.pdf> Acesso em 26 de fev. de 2017.

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

PEREIRA, Cilene Margarete. "A dor da gente não sai no jornal": Poesia, canção e política. *Revista Recorte*, v. 13, n. 1, jan/jun. de 2016. Disponível em http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/viewFile/2785/pdf_84. Acesso em dez. de 2016.

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

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

Recebido em: 07 mar. 2017
Aprovado em: 20 jun. 2017