

Babilônia 2000

quando o cinema encontra o morro e o asfalto

por Verônica Ferreira Dias

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

Eduardo Coutinho inicia seu filme, *Babilônia 2000*, com a locução em *off*, transcrita acima, em sincronia com a imagem de sua equipe saindo de uma sala carregando equipamentos, em direção à subida do morro.

Nessa locução, as informações são precisas, e organizadas segundo os princípios de uma notícia jornalística, em que são dados os clássicos *quem, quando, onde, como e porquê*. Mas o filme não revelará fatos objetivos, pois seu realizador não busca a utópica objetividade jornalística, e sim a subjetividade de sua interpretação dos acontecimentos.

Nos segundos que duram essa cena, é revelado ao espectador o que será visto nos 80 minutos que se seguem: o resultado do encontro entre essa equipe munida de câmeras digitais e os moradores do morro, no último dia do ano.

Isso é um filme

A ilusória idéia de que o cinema, principalmente por sua técnica de representação e por seu efeito de movimento, possui a capa-



cidade de imprimir a verdade e a presença é destruída quando, na cena inicial, a imagem, além de ser metalingüística, é acompanhada com a locução no tempo passado. “Subiram o morro” está contra a imagem inatural do filme. Assim, o espectador logo de

início é colocado para longe do tempo do registro, passando a ter uma reação reflexiva sobre o que é visto, percebendo que os momentos da gravação, da montagem e da exibição são diferentes. É importante observar que na diegese não havia o áudio explicativo, o que deixa clara a intenção de revelar que houve interferências e manipulações, também num segundo momento, sobre aquelas imagens registradas.

Durante os créditos finais, no lugar da música que normalmente ouvimos nos filmes – mas não nos de Coutinho (porque poderiam causar uma emoção intencional e por não fazer parte da diegese) –, temos o uso de trechos de depoimentos diferentes dos que estão no filme, deixando, mais uma vez, evidente que houve produção e seleção das imagens e das falas dos personagens por uma equipe.

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

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

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

Quando o horário em que foi gravada a cena não é expressado oralmente, o avanço do tempo é mostrado por meio de gc. Ou ainda, num outro processo metalingüístico, temos a cena da personagem Cida na rádio, cujo diálogo é:

“Cida: [...] Informando de novo que tem uma equipe aqui na comunidade que está hoje para filmar a passagem do ano. A partir das 16h 30, realmente eu não sei que horas tem, eu tô sem relógio. Alguém pode me informar as horas, por favor?”

Cris [diretora de filmagem]: 16h 25.

Cida: Olha, realmente, bati na mosca. São 16 horas e 25 minutos, quer dizer, já está em campo. Tem uma câmera exclusiva aqui que estará na creche para que os moradores possam vir aqui deixar as suas mensagens, tá ok?”

Há, também, uma cena em que a primeira personagem entrevistada encontra a

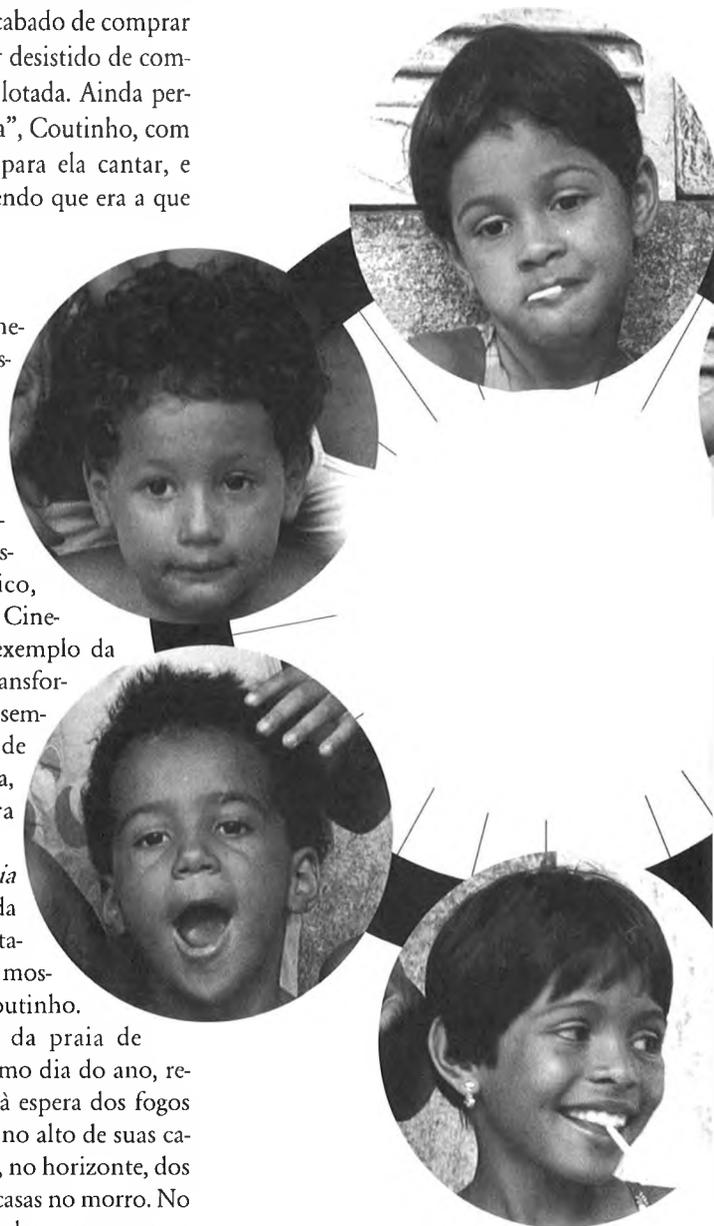
equipe de filmagem em uma das ruas do morro, iniciando uma nova conversação, agora sobre o que havia acabado de comprar na farmácia, depois de ter desistido de comprar um tênis numa loja lotada. Ainda pergunta se agradou o “coroa”, Coutinho, com a música que ele pediu para ela cantar, e também canta outra, dizendo que era a que ela sabia melhor.

O morro vai ao cinema

Na história do cinema, o morro foi tratado desde “local onde se vive perto do céu” até “local onde se vive perto do inferno”, e a favela, por sua vez, já produziu “música e violência”. O morro já foi mostrado como local exótico, como local do outro. No Cinema Novo, serviu como exemplo da realidade que deveria ser transformada. De todo modo, era sempre o outro, que vinha de fora, com o olhar-câmera, que subia o morro para comprovar uma tese.

No filme *Babilônia 2000*, a “visão privilegiada que se tem do morro” é citada por seus moradores e mostrada pelas câmeras de Coutinho.

Do morro, vê-se a orla da praia de Copacabana, que, no último dia do ano, recebe milhares de pessoas à espera dos fogos de artifício que brilharão no alto de suas cabeças e no nível dos olhos, no horizonte, dos que estão nas lajes de suas casas no morro. No retrato que Coutinho faz desse morro, seus personagens atentam tanto para a bela visão que se tem lá de cima quanto para os proble-



mas do local, tais como a violência que sofrem injustamente de policiais, o preconceito etc.

Jay Rubi escreveu em “Auto-reflexividade no documentário” (*Cinemais*, n. 8) que “O filme documentário baseou-se na necessidade da classe média ocidental em explorar, documentar, explicar,

compreender e, conseqüentemente, controlar simbolicamente o mundo. Tem sido aquilo que ‘nós’ fazemos para ‘eles’. ‘Eles’, no caso, têm sido os pobres, os despossuídos, os inferiorizados e os politicamente oprimidos”.

Em *Babilônia 2000*, cerca de 100 pessoas tornaram-se personagens para as câmeras que estavam

nas mãos do outro, que é, também, o outro de classe. No entanto, quando a câmera sobe o morro, o morro desce para o asfalto, uma vez que o filme revela a forma que o morro gostaria de se mostrar para o outro, neste caso, o asfalto.

Eduardo Coutinho, em entrevista à *Folha de S. Paulo* (30.dez.2000), diz: “Os documentários são feitos em geral para querer pobreza, e as pessoas oferecem pobreza. Eu acho simplesmente que, estando aberto para as pessoas, isso não acontece”. Acostumados com as constantes gravações para cine-

ma e televisão realizadas no morro, que normalmente abordam a violência do tráfico ou outras questões como a miséria, as pessoas procuram defender-se. Ao ser perguntada se era bom morar no morro, uma criança respondeu: “Não, é ruim. Porque falta água todo dia, pode ver a torneira. Falta água todo dia. Mas é bom morar aqui”. Ou, ainda, tratam com ironia a chegada da equipe para a entrevista:

“Roseli [personagem]: Estou tentando descascar batata pra fazer maionese. Ah, eu não vou aparecer na televisão, não.

José Rafael [câmera]: Não é televisão, é cinema. A gente está fazendo um filme.

Roseli: Ah, é mesmo, então pode ser ator, atriz?

José Rafael: Claro, mas já são.

Roseli: Podem subir se quiserem tomar uma cervejinha. Não... vai aparecer aonde? Espera aí! Isso é nos Estados Unidos, vai ter um concurso... tenho que me arrumar. Mudar o visual. Você quer pobreza, mesmo?

Daniel [diretor de filmagem]: Mas isso não é pobreza não.

Roseli: Você quer é comunidade, né? [...]

Daniel: E a gente pode ir aí, comer um pouquinho?

Roseli: Ué, pode, é só vocês vir. Comida é o que não falta. A pobreza é essa aqui mesmo. Se quiser entrar e ver. Nós nascemos aqui.

Rosana [personagem]: É ótimo.

Daniel: Por que é ótimo?

Roseli: Ué, porque nós fomos criadas aqui, nós nascemos aqui. Nós não somos mais produto do meio, mas fomos criadas no meio e não esquecemos o meio. A gente não vive mais no meio, eu e ela, a gente não vive mais. Ela mora em Vitória, eu moro em outro lugar. Só que meus pais não saem daqui. Eles moram sozinhos aqui

nessa casa. Eu moro sozinha num apartamento que dá pra eles morarem comigo, mas eles não querem. Eles querem ficar aqui. Isso aí é para quê? Me diz pra que é isso aí?

José Rafael: Isto é um documentário que a gente está fazendo sobre a passagem do milênio. E a gente queria saber a opinião de vocês sobre o que vocês acham que vai mudar, o que não vai mudar?”

A conversa continua, a equipe entra na casa da personagem para conhecer os santos de devoção da moradora e, lá, surge mais um personagem, o pai de Roseli.

“Roseli: Esse é meu pai.

Pai: Eu sou o chefe da casa.

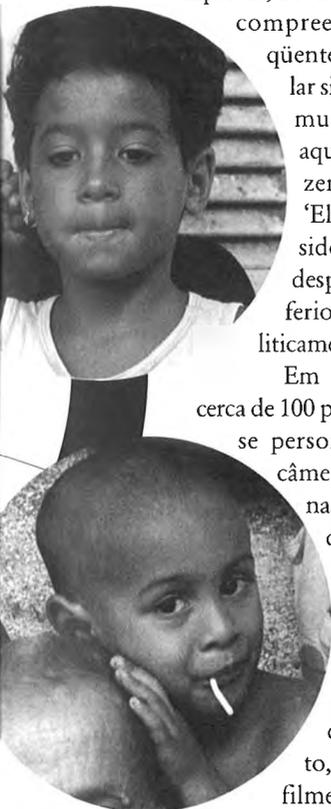
Roseli: Mas esse filme, me explica esse filme?

Pai: É um filme que vai ter aí... eu sei... né?

José Rafael: É um documentário sobre a passagem do milênio, pra saber o que que muda, o que que não muda. O que o senhor acha?”

Com mais esse interlocutor, a conversa estende-se. Conhecemos mais sobre eles e eles também descobrem-se. Talvez resida nesse fato a insistência de Roseli em querer saber o que estava sendo registrado, pois não era um filme como os em que estavam acostumados a atuar.

A constante utilização do morro como locação para filmagens acabou por desenvolver em seus moradores um senso de oportunidade, o que os fez ver o filme como um meio de divulgar a própria comunidade. Por que não fazer um filme sobre o morro? Dessa forma, o morro deixa de ser cenário para gravações e passa a ser objeto da filmagem. Diz uma personagem em *Babilônia*: “Quase todo mês, se eu não me engano, são o quê?... umas 3 ou 4 vezes no mês, temos gravação de equipes estran-



geiras. Tivemos uma gravação de um *Você decide* gravado aqui na casa do Neném, que é da seleção de *beach soccer* também, que deve passar agora, quarta-feira. Eu acho que fazendo um filme seria uma maneira até melhor de mostrar essa comunidade aqui, que eu acho que é a melhor do Rio de Janeiro, tenho certeza disso”.

O filme foi feito. O personagem Duacir da Silva, o People, declara ao jornal *Folha de S. Paulo*, após assistir a *Babilônia 2000* na pré-estréia realizada no morro, um ano após sua filmagem: “O filme ficou muito bom. Estou orgulhoso de ver tanta gente que eu conheço aparecendo. O filme mostra o que é a favela realmente. Mostra como nós somos de verdade”.

A questão do “mostrar como somos de verdade” depende da intenção do realizador e do tipo de interação que é estabelecida entre os pares dessa relação dialógica. Na última cena do filme, já no Ano Novo, temos o diálogo:

“Tomás [personagem]: Vocês me dão licença de eu falar uma palavrinha?”

Geraldo [diretor de filmagem]: Toda.

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

Geraldo: Quê que eles pensam de vocês?

Tomás: Eles pensam mau juízo, que o morro só cria bandido. Não é isso. Isso aqui é uma casa de amigos. Aqui é uma família. Eles se quiserem vir aqui, a gente faz uma ceia especial pra eles.

Marcos [personagem]: Não é que a sociedade só pense que criam bandidos...

Geraldo: E você, pretende sair daqui?

Tomás: Não, jamais. Eu, vender minha casa? Não tem preço minha casa.

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

Tomás: Você trocava tua casa lá embaixo por aqui em cima?

Geraldo: Depende...

Tomás: Primeiro ano que tu passa aqui em cima. O que que tu achou? Não é muito bom?

Geraldo: Muito bom.

Tomás: Não é muito bom?

Marcos: E parou a reportagem. Estão convidados para comer um churrasco lá na nossa casa. Vamos lá. Vamos comer um churrasco agora. Desliga! Corta, corta! Acabou! Tchau!”

Nesse diálogo, fica clara a presença de um “eu”, Tomás, que fala por um “nós”, habitantes do morro, para um “você”, a equipe de Coutinho, sobre “eles”, os habitantes do asfalto.

Nessa conversação, ao final, a equipe de Coutinho é incitada a falar. Invertem-se os lugares. Agora, quem quer ouvir é Tomás. O diálogo é cortês, pontual e incisivo. Tomás pediu licença para “falar uma palavrinha”. Licença concedida, Tomás convida a “sociedade lá de baixo para curtir um Ano Novo tão maravilhoso como a gente tá passando aqui”, e acrescenta que “Eles fazem mau juízo da gente, não é nada disso que eles pensam lá embaixo”. Mais adiante, dirigindo-se a Geraldo (diretor de filmagem) pergunta (confere? desafia?): “Você não trocava sua casa lá embaixo por aqui em cima?”

Geraldo, chamado a posicionar-se, é identificado com “eles”, “a sociedade lá de baixo”. “Você” e “eles” tornam-se uma só entidade discursiva. A dicotomia morro-asfalto é explicitada. Temos como pessoas do discurso o “nós” e “vocês” (“tu + eles”).

A resposta de Geraldo é: “Depende...”. Coutinho não camufla, antes, explicita a ambigüidade, aquele que documenta é do asfalto, ele “está” no morro mas não “é” do morro.

Por outro lado, quem era personagem (Marcos) está diretor e ordena: “Desliga! Corta, corta! Acabou! Tchau!”.

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

Os personagens narram como são vistos pelo asfalto, e como gostariam de serem vistos. Para isso, constroem seus retratos com a imagem mais verdadeira (inventada ou não), para serem entregues ao morador do asfalto, Coutinho, que dera “um passo no rumo de suas personagens”. Um “duplo devir”, puxando uma idéia de G. Deleuze em seu livro *A imagem-tempo*.

“Djanira: Vou daqui a pouco, primeiro vou calçar o tênis pra poder descer. Eu não fiz almoço mesmo, vou lá comer... chama a Cidinha... Tudo em cima, na hora certa, né? Pra mim foi gratificante vocês aparecerem na minha casa hoje, final de ano, final de 1999, levando de mim o que eu tenho e dando de vocês o que vocês têm, e a felicidade e a paz e a alegria dentro de nós. Falei bonito?”.