

### 3 A política da voz do *Outro*

A identidade dos sujeitos voltou a tomar o lugar ocupado, nos anos 1960, pelas estruturas.

Beatriz Sarlo

#### 3.1.

#### Impasses do *falar pelo Outro* no documentário brasileiro moderno

Neste capítulo, empreenderemos um recuo histórico, começando por focar algumas questões do documentário brasileiro dos anos 60 e 70 – empreendimento que, à primeira vista, poderá se revelar um *tour de force*, mas, ao longo do capítulo, esclareceremos o porquê da ênfase na abordagem dos documentários em detrimento da ficção, dado o fato de que nosso foco está, sobretudo, voltado para esta última. Desde já, entretanto, cabe ressaltar, como muitas vezes já se tem feito, as inúmeras influências surgidas e assimiladas entre o campo da ficção e o do documentário. A título de exemplo, pensemos nas inovações tecnológicas utilizadas pelo cinema direto e que logo foram absorvidas pela ficção na onda de cinemas novos em todo o mundo, principalmente pela *nouvelle vague*.

No mais, cabe também acrescentar que as mudanças macro-políticas e sócio-culturais que extrapolam o cinema – como o momento da virada antropológica em detrimento de uma visada marxista – e pelas quais a produção cultural é influenciada, pouco intencionam agir sobre um ou outro tipo de cinema. Na verdade, essas varreduras ideológicas muitas vezes mudam concomitantemente os mais diversos aspectos artísticos, com um grau de avanço no tempo mais ou menos parecido, obedecendo ao que se costuma chamar de “tendências”. “Nacionalismo, política de identidade, diáspora e exílio não surgem com o documentário”, como afirma Bill Nichols. O mesmo autor, ao definir os modos de abordagem do documentário em relação ao real, afirma que cada um desses modos por ele estabelecido “pode surgir,

em parte, como reação às limitações percebidas em outros modos, como reação às possibilidades tecnológicas e como reação a um contexto social em mudança.” (NICHOLS, 2005: 63).

Nesse sentido, devem-se somar, com ênfase e em pé de igualdade, não só o contexto em que os filmes foram produzidos, mas também o surgimento de novas possibilidades de abordagem, como as propiciadas, por exemplo, pela captura do som direto. Pois nem sempre o “documentário sociológico” – denominação que Jean-Claude Bernardet dá aos documentários cuja principal estratégia narrativa é o farto uso da locução em *off* – agiu de má fé quando esteve naquela posição acossada com meios limitados de representação. Não obstante, caberá aqui traçar a recepção crítica da produção de documentários surgidos em meados nos anos 1960 e ao longo da década de 1970, num breve panorama que dará, sobretudo, ênfase na leitura apurada de Bernardet, na abordagem contemporânea que Fernão Ramos faz do cinema direto e sua recepção no Brasil e nas teorias do documentário expostas por Bill Nichols, para, em seguida, discutir algumas questões críticas.

Neste capítulo, nossa opção foi menos a de analisar filmes e mais a de pensar as questões que estes autores levantam, sobretudo as recepções negativas que colocam em terreno instável a “voz do saber” e, de certo modo, orientam novas metodologias praticadas no cinema brasileiro contemporâneo (documentário e ficção). Ainda sobre este capítulo, vale adiantar que nossa atenção recai na política de “dar voz ao outro”, estratégia cinematográfica estimulada por indagações oriundas do campo da antropologia e que *grosso modo* custou ao Cinema Novo seu definhamento. Depostas a voz do intelectual e a *voz de Deus*, termo que em si já embute valor negativo, cineastas e intelectuais ora recusaram-se a aceitar a deposição, ora pensaram novas formas de representação, aplicando-as à sua maneira. Poucos foram os que admitiram a impossibilidade de narrar pelo outro, como fez Arthur Omar no curta-metragem *Congo* (1972), cujo teor consiste em “cerca de 148 planos, dos quais 124 são letreiros, letras pretas, fundo branco (...) Apenas 24 planos são filmados ao vivo, nenhum deles porém ilustrando a congada” (BERNARDET, 2005: 295).

À primeira formulação – a dos intelectuais que buscaram protelar sua função de representante da sociedade sem voz – consola a concepção sartreana de intelectual como sujeito que sofreria de um contínuo e inerente deslocamento entre as classes, em face da dificuldade de inserção no *povo*, visto que sempre faltou a este intelectual a autenticidade e o apelo popular que o colocasse em plena identificação com o povo. Por outro lado, o deslocamento viria também da improvável acomodação do intelectual na classe média, lugar de repulsa recíproca, visto que o intelectual não desejava ser identificado como classe média e esta via com desconfiança o intelectual de esquerda sempre a atacar os valores e o *status quo* burgueses. Era ao povo que o intelectual desejava estar associado, mas, como Sartre, Jean-Claude Bernardet aponta essa impossibilidade, justificada através dos modos distintos de apreender os valores culturais. “É através de nossas palavras sociológicas ou antropológicas emitidas nas cidades e nos livros que entramos em contato com formas da cultura popular, rural, tradicional”. Não seria através de uma vivência produtiva, e ainda que este intelectual se aproximasse de manifestações culturais populares, por mais que ele tendesse a “aspirar por osmose essa tradição cultural” sua formação não deixaria de estar baseada nos livros e na cidade. Na tentativa de superar essa distância (cultural e de classes), falou mais alto ao intelectual o “projeto de memória nacional [que] nega em nome da unidade nacional” (Ibidem: 296). Deste modo, permanecia ainda o diapasão de pensar o cinema como meio de conscientização que levaria à revolução, negando as divergências culturais em nome da unidade nacional.

Outro ponto criticado na abordagem do povo pelo diretor intelectual diz respeito a uma adesão parcial em relação à cultura popular. Ainda que, de modo geral, esse *povo* não visse o intelectual como um de seus pares, e este intelectual buscasse talvez sua fusão com o popular, o mesmo intelectual, em nome da razão, julgava alienantes manifestações da cultura popular. Na ficção, por exemplo, *Barravento*, de Glauber Rocha, buscou a conscientização do público, usando a religião como contra-exemplo e negando o esoterismo desta pelas vias da razão iluminista, prerrogativa para o alcance do progresso social. No documentário, quando quis exemplificar a alienação, o cinema fez uso de temas caros ao grande público.

Assim, vemos um filme como *Garrincha, alegria do povo* (1963), de Joaquim Pedro de Andrade, onde, à revelia do título, o foco recai sobre o futebol como instrumento de manipulação política e “quando as abordagens particulares se apresentam, elas estão a serviço da representação condensada no todo, mesmo quando o indivíduo seja Garrincha” (HOLANDA, 2006: 3).

Como salientou Bernardet, na primeira metade dos anos 60, uma convergência de pensamento entre ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), CPC (Centro Popular de Cultura) e Cinema Novo trabalhou com a dobradinha consciência/alienação. A ação transformadora viria pela consciência e o povo, que tinha aspirações, mas era alienado, não conheceria os meios para a revolução:

Compete a quem tiver condições captar as aspirações populares, elaborá-las sob forma de conhecimento da situação do país e reconhecimento dessas aspirações, devolvê-las então ao povo, gerando assim consciência nele. E quem tem condição de efetuar essa operação são os intelectuais. A posição social do intelectual sensível às aspirações latentes do povo lhe permite ser gerador de consciência. (...) Desse modo, a apresentação do povo como alienado explica o doloroso golpe de 64 e justifica os intelectuais, entre os quais os cineastas. A justificativa da existência do intelectual, nesse quadro, é a alienação do povo. (BERNARDET, 2003: 34)

No pós-golpe, *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, formulava uma pergunta latente sobre a ausência de resistência popular ao golpe: “Por que o golpe de Estado (...) ocorreu sem resistência popular significativa, quando intelectuais e líderes políticos pensavam que o povo estava mobilizado num sentido revolucionário?”, no que *Viramundo* responderia: “eis a situação da classe operária, ou pelo menos do contingente nordestino da classe operária paulista. (...) Ela não tem como se afirmar, se mobilizar, só se resolve na alienação” (BERNARDET, 2003: 33)

No extremo oposto, foi ao lado do povo que o cineasta se colocou quando precisou apontar sua artilharia para a classe média. Se no contexto pré-golpe a classe média era co-autora no projeto revolucionário – projeto que, como já explicitamos no capítulo anterior através de referências a Roberto Schwarz, não excluía a burguesia, já que o caminho da revolução perpassava por todas as classes e era nacionalista, ao passo que o que se enxergava como o inimigo, como o outro a ser combatido, era o imperialismo norte-americano –, no período pós-golpe, a lupa de diretores do Cinema

Novo para a busca dos erros continuou focada e se ampliou na alienação do povo, mas, na alça de mira dos intelectuais estava, cada vez mais, a classe média, agravando-se uma relação que já era conflituosa para ambas as partes.

Ainda em *Viramundo*, a elite, aquela que sempre teve o poder de narrar, é colocada estrategicamente como vilã do próprio discurso, quando o empresário entrevistado, identificado por Bernardet como aliado do locutor, “a quem o próprio realizador emprestou a voz”, responde a um movimento de simpatia/antipatia. Ora o empresário é trazido pelo diretor para compor o discurso do filme, ora é tratado com fina ironia por “Senhor empresário”, “há uma tensão entre a aliança feita com o empresário, no sistema de informação do filme, e o tratamento dado ao personagem, que é de rejeição” (Ibidem: 38). Segundo o autor, a tensão estabelecida revela, na atração realizador-empresário, uma postura contraditória para o realizador, que tem interesse na defesa dos oprimidos, mas que no modo sociológico estabelece uma relação sujeito-objeto com esse oprimido: sua “atitude sociológica, por implicar, no plano do saber, uma relação de dominação sujeito do saber/objeto do estudo, o empurra para o lado do empresário, quando o que ele quer é justamente ir do outro lado”. A crítica de Bernardet consiste também em mostrar que o filme explora sua matéria-prima (o povo) da mesma forma que este é explorado pelo sistema social injusto, de modo que este povo é meio para que o cineasta coloque em evidência o seu “discurso do saber” (Ibidem: 39). Em que pesem as críticas a este tipo de discurso, Bernardet recupera via Lenin a dimensão utópica imiscuída no falar pelo outro:

(...) para Lenin, a consciência revolucionária, a compreensão global da sociedade e as perspectivas políticas não nascem espontaneamente na classe operária. Numa frase célebre, ele afirma que a consciência revolucionária só pode chegar aos operários de fora. Ele aprova Kautski quando escreve que “a consciência socialista de hoje não pode surgir senão à base de um profundo conhecimento científico [...]. Ora, o portador da ciência não é proletariado, mas os intelectuais burgueses”. Mas a consciência teórica do intelectual revolucionário se complementa ao encontrar o proletariado, sem o qual ele fica girando no vazio; por sua vez, o proletariado não consegue escapar ao espontaneísmo, aos movimentos reivindicatórios e à ideologia burguesa se não for como que fecundado pela consciência teórica do intelectual. Esse me parece ser um dos modelos sobre os quais se apóia, de modo geral, o

documentário sociológico que se desenvolve no Brasil a partir da década de 1960. (Ibidem: 260)

A noção de voz, portanto, não se restringe a “um código ou característica, como o diálogo ou o comentário narrado”, ela transmite o ponto de vista social, ela fala e organiza o material que oferece ao espectador e “talvez seja algo semelhante àquele padrão inatingível, formado pela interação de todos os códigos de um filme, e se aplica a todos os tipos de documentário” (NICHOLS, 2005b: 50). Decorre daí a crítica à voz de deus, esclarecido que a voz não se resume a uma fala, mas ao modo de ver o mundo. A voz de deus, identificada como a voz do locutor que narra o filme, é límpida e isenta de ruídos e isso se deve à ausência do som direto neste momento do cinema brasileiro, o que obrigou o diretor e sua equipe a fazerem em estúdio todo o tipo de gravação de áudio. Entretanto, traduzida em termos ideológicos, essa voz límpida está a favor de um sistema e de um aparelho conceitual que visa a “limpeza do real”. Daí, como “não somos informados sobre essa operação de limpeza do real, temos diante de nós um sistema que funciona perfeitamente, em que geral e particular se completam, se apóiam, se expressam reciprocamente” (BERNARDET, 2003: 19). De acordo com Bernardet, essa voz do locutor, que flui e está livre das influências do real,

é uma voz única, enquanto os entrevistados são muitos. Voz de estúdio, sua prosódia é regular e homogênea, não há ruídos ambientes, suas frases obedecem à gramática e enquadram-se na norma culta. Outra característica: o emissor dessa voz nunca é visto na imagem. Ele pertence a um outro universo sonoro e visual, mas um universo não especificado, uma voz *off* cujo dono não se identifica. Diferentemente dos entrevistados, nada lhe é perguntado, fala espontaneamente e nunca de si, mas dos outros. (Ibidem: 16)

No mais, tudo o que vem além dessa voz e aparece como matéria do filme (as imagens e os sons), não a contradiz, mas, ao contrário, confirma o saber sociológico do diretor. Este, através da voz do locutor, emite sua sentença e os entrevistados “funcionam como uma *amostragem* que exemplifica a fala do locutor e que atesta que seu discurso é baseado no real” (Ibidem: 18). Numa estratégica e robusta conjunção entre narrar e mostrar (o outro), a veracidade do discurso se dá pelas imagens, prova

real que corrobora a autenticidade do discurso, “um comentário que não será outra coisa senão a reparação, palavra por palavra, daquilo que ele comenta” (FOUCAULT, 2007: 23).

O argumento do modelo sociológico está, acima de tudo, fundamentado na criação de tipos e para isso precisa desconsiderar no outro as características que o tornariam particular, individualizado, fora dos tipos pré-estabelecidos. Esse olhar “generalizante” se dá, sobretudo, por conta de uma perspectiva *de fora*, de terceira pessoa, que separa o sujeito do objeto a ser narrado, que “implica uma separação entre aquele que fala e aquele de quem se fala”, favorecendo ao público uma visão simples, porém achatada, a partir da “sensação de que as pessoas no filme estão lá para nosso exame e edificação” (NICHOLS, 2005: 42). Quando não isso, o chamado documentário sociológico parece flexibilizar sua metodologia, mas os resultados obtidos são semelhantes. É o caso de um trecho do já citado *Viramundo*, em que se dá a apreensão de um relato em primeira pessoa de um dos entrevistados e a transformação desse relato em discurso; a canção que o personagem canta e que o filme a reconfigura para ilustrar o próprio personagem e adequá-lo mais uma vez a um tipo. “A canção é escrita em primeira pessoa, como as entrevistas, diferentemente da locução. A origem do *Viramundo*, a primeira pessoa são elementos de aproximação, de empatia para com os migrantes” (BERNARDET, 2003: 20).

Ainda: o modelo sociológico não está passível de discussão. O que deve ser discutida é a realidade que ele aborda, mas não o processo de elaboração desta. Sobre *Viramundo*, Bernardet o analisa e emite um julgamento a respeito dessa linguagem:

As formas circulares, a concatenação das seqüências, as montagens paralelas fazem de *Viramundo* um filme fortemente amarrado, sem quebras, sem brechas, sem interstícios. Acompanhamos o filme como um fluxo ininterrupto de imagens, sons e idéias. Essa *coesão interna* tem uma função: ela não nos dá folga. O filme assume uma atitude afirmativa e não se oferece, nem às suas idéias, como tema de discussão. (...) A linguagem de *Viramundo* não tem dúvidas de que é a expressão do real, não se coloca como uma representação ou como uma elaboração particular sobre o real. (...) Essa coesão se substitui e é aceita pelo espectador como a própria coerência do real, de forma que não haveria nem o que discutir no filme, já que coincide com o real. Só o real, o tema do filme, poderia ser discutido. (Ibidem: 32)

Outrossim, o discurso do intelectual gerou estranhamento quando se interpôs em momentos calorosos intra-classe. No caso de *Greve* (1979), de João Batista de Andrade, filme que aborda a greve dos metalúrgicos de São Bernardo, em 1979, a estratégia consiste em inserir o fato num contexto maior, “num quadro mais amplo que os explicaria ou justificaria” (posse do novo presidente da República, política salarial, atuação das multinacionais e as condições de vida dos operários), atribuindo a esses fatos “uma certa exemplaridade” (Ibidem:187). Um filme sobre a greve, mas não feito de dentro da greve, cujo vocabulário, “essas referências políticas, que nos são familiares, só aparecem na locução e nunca em conversas, entrevistas ou discursos de operários ou líderes sindicais registrados pelo filme.” (Ibidem: 193). O mal-estar gerado por essa fala de fora, reflete, de certo modo, nas palavras do Lula sindicalista e representante daquela classe: “Eu acho que ninguém tem o direito de vir aqui e confundir nossa luta com luta política” (Ibidem: 193)

Em sentido oposto, ou de adesão mais clara ao cineasta, em *Watsonville on strike* (1989), de Jon Silver, filme sobre uma greve de lavradores na cidade costeira de Watsonville, na Califórnia, o confronto entre intelectual-cineasta e dirigente sindical dá ganho de causa ao primeiro. Neste filme, quando o diretor do sindicato ameaça expulsar Jon Silver do saguão, “o cineasta reage com uma panorâmica na direção dos trabalhadores mexicanos que assistem à cena e com uma pergunta dirigida a eles em espanhol, e não em inglês que usa com o diretor americano: ‘O que é que vocês acham? Tenho direito de filmar?’” (NICHOLS, 2005: 75). Para Bill Nichols,

o registro dessas perguntas e da resposta entusiasmada dos trabalhadores, tudo no mesmo plano da recusa intransigente do diretor a conceder permissão, atesta o desejo de Silver de apresentar-se como ativista franco e honesto, cuja lealdade espontânea está com os trabalhadores e não com os representantes sindicais. (Ibidem: 75)

De outro modo, agindo com repulsa em relação ao representado, Arnaldo Jabor fez em 1966 *A opinião pública*, em mais um movimento do cinema de tentar entender os porquês do golpe de 1964 e do marasmo em que se encontrava a sociedade frente aos problemas políticos pelos quais o país passava. Aqui, em

conflito com a ideologia do cinema direto, já utilizado neste filme, o registro sincrônico de som e imagem tem pouco apelo e responde de modo diverso ao intuito político de diretores do direto nos Estados Unidos e na França, fazendo com que as conversas registradas por Jabor e explicitadas inadvertidamente por uma classe média alienada e alienante reforcem e sejam submetidas ao discurso da voz em *off*. Numa estratégia para fugir do “espelho que perturba o método” – excelente síntese de Bernardet para o intelectual oriundo de classe média que corre o risco de ser identificado com aquela classe média de *A opinião pública* – Jabor provoca um deslocamento que o tira da classe média e o põe em identificação com o outro de classe: “O ‘nós’ do início do filme – ‘representantes da vida de cada um de nós, de nosso drama mais geral’ – se transformará a seguir numa conveniente terceira pessoa”, em movimento simultâneo de aproximação e rejeição da classe média (BERNARDET, 2003: 67). Bernardet infere que, dado o esgarçamento e o insucesso das tentativas de conscientização das classes pelo intelectual, num contexto de violência crescente e exacerbada, principalmente a partir de 1968, esse intelectual, por vezes, viu-se devolvido à sua classe, embora sua atitude tenha sido sempre a de negar tal pertencimento e simultaneamente afirmar seu lugar de ação social. *A opinião pública* reforça esse argumento e denota uma reaproximação do intelectual ao outro de classe nos demais filmes. “Há nesses filmes não só um interesse social por aqueles que são praticamente excluídos da sociedade e vivem na miséria, mas há também uma ternura, uma emoção cheia de dignidade, uma compaixão sincera e comovente” (Ibidem: 213).

Da década de 1980, outros dois filmes, também analisados por Bernardet, nos permitem ver, quando não um sentimento nostálgico do intelectual ainda ligado aos projetos utópicos do Cinema Novo (caso de *Memórias do cárcere*, de Nelson Pereira dos Santos), um outro tipo de intelectual fundido ao povo, não mais o que aborda o outro de classe (*O homem que virou suco*, de João Batista de Andrade). No primeiro, o intelectual que expressa o povo sem voz em cena-síntese, em que folhetos são distribuídos entre os presos, que os escondem em suas roupas, como ressalta Bernardet:

o povo – simbolizado pela comunidade dos presos – assume a obra do intelectual e, no mesmo movimento, o escritor entrega sua obra ao povo; diante da repressão a obra espalha-se e se atomiza em mil pedacinhos e, no mesmo movimento, encontra sua unidade ao fundir-se com o povo (Ibidem: 237).

Em *O homem que virou suco*, o poeta Deraldo – sintomaticamente interpretado por José Dumont, ator que se alfabetizou sozinho através de cordéis e carrega em sua figura a marca do nordestino, contrastando, portanto, com o intelectual classe média carioca –, com todas as suas contradições, é o intelectual mais ligado ao povo, senão originado dele. “A harmonia é perfeita na seqüência do dormitório: ele é o letrado que lê e escreve cartas familiares para os operários analfabetos e essa é uma das poucas seqüências em que não é agredido e não agride” (Ibidem: 271). Permanece aqui a angústia do cineasta e sua busca/identificação com o operário, busca enfatizada também no personagem Severino, o duplo de Deraldo, operário acusado de assassinar o patrão.

### 3.2.

#### A utopia do Cinema Direto

Sobre a chegada do cinema direto no Brasil – aparato técnico que permitiu a gravação sincronizada de imagem e áudio *in loco* – não se pode dizer que sua implementação se deu de forma integral aqui, tanto no que diz respeito à precariedade dos equipamentos, se falamos na adequação ao direto, quanto no que tange às ideologias que o direto norte-americano propunha e o modo diverso como tudo isso foi assimilado pelos cineastas brasileiros, num primeiro momento. O direto representou a possibilidade de uma nova abordagem do real, mas significou também uma mudança metodológica. Embora se pense no “modelo sociológico” como algo institucionalizado entre esses cineastas, conclusão talvez dos mais críticos quanto ao modelo, a mudança do método não sofreu resistência. Antes, cineastas do Cinema Novo que utilizaram a “voz de Deus” estavam abertos às novas possibilidades do som

direto. É preciso ressaltar que havia menos resistência dos cineastas e mais da linguagem cinematográfica do “modelo sociológico”. Jean-Claude Bernardet defende que não eram os cineastas que não intencionavam buscar o outro, fazê-lo emergir, era a linguagem que impedia. Segundo ele, “essa linguagem que pressupõe uma fonte única do discurso, uma avaliação do outro da qual este não participa, uma organização da montagem, das idéias, dos fatos que tende a excluir a ambigüidade, essa linguagem impede a emergência do outro” (BERNARDET, 2003: 214). Por outro lado, ao falar de linguagem, o autor poderia estar remetendo a um modo de narrar o mundo que fosse condizente com o modo de pensar o mundo.

Pouco da ideologia do cinema direto norte-americano estava contida no entusiasmo dos diretores brasileiros. O real que buscavam antes seria o mesmo real que desejariam abarcar com a nova tecnologia, era só uma questão de mudança de método. O que ocorre é que o real do cinema direto *euryankee*, síntese de Glauber para o verdade francês e o norte-americano, tinha como prerrogativa a busca do “real puro”, seu mais caro tema, independente do que abordava. Numa opinião de David Neves, um dos expoentes e líder afetivo do Cinema Novo, sobre *Integração Racial*, de Paulo Cezar Saraceni, filme que fez uso de recursos do direto, está embutida a mudança de postura, que deixa de ser científica e passa a crer se não no real puro, na aproximação dele, quando promove a aproximação com o objeto filmado: “A obrigação da intimidade era uma delas [das teorias] (...) o realizador faz indagações geograficamente diferentes e na montagem as ordena de acordo com uma atmosfera psicológica previamente estudada”. Mais adiante, ainda sobre o mesmo filme, a constatação da perda de terreno do olhar científico: “Como rigor científico, dirão os mais exigentes, o filme deixa a desejar, mas, retrata com fidelidade certos flashes do problema incrustados na alma do povo, o carioca em especial.” David Neves chama a atenção de uma crítica em que Paulo Emílio Salles Gomes “afirma ter *Integração Racial* ‘retomado o falar no cinema brasileiro’” (NEVES, 1966: 261).

É curioso, entretanto, observar a oscilação de Neves, ao emitir julgamento sobre *Maioria absoluta*, de Leon Hirszman: “O realizador, até aqui um amante do rigor desconhece as ‘veleidades’ da câmera livre, do som transportável, e se

desinteressa um pouco. De certa forma uma preguiça inicial o aproxima do problema”, para, mais adiante, afirmar que “o tema da preguiça que levantei” traduziria, na verdade, um espírito de inquietude e de interrogação “a respeito de um novo e comunicativo veículo de informação”. Neves afirma a importância da boa técnica no cinema, porém, em decorrência da nossa condição de subdesenvolvimento “aceita essas deficiências e faz dela um ponto de partida. Nosso estado e nossa tradição, porém, são ainda de jeito a enquadrar-nos na denúncia do cineasta italiano...” (Ibidem: 259). O cineasta italiano a que Neves faz referência é Rossellini e a denúncia, provavelmente, corresponde a um debate acalorado entre o cineasta italiano, Jean Rouch (do *cinema-vérité*, o direto francês) e Al Maysles (do direto norte-americano). Na tentativa de impedir que o neo-realismo italiano fosse confundido com o cinema direto, Rossellini chama Rouch e Maysles de “voyeurs” que praticam um “realismo ralo e pouco dramático”, com uma busca tola e incessante do acaso. Atacando com mais ênfase o cinema direto americano, Rossellini diz que “a câmera é uma caneta esferográfica, uma besteira qualquer”. Segundo Fernão Ramos, “Rossellini ressentia-se da banalidade fenomenológica do direto e a vê em contraposição ao realismo epifânico e revelador que marca sua obra” (RAMOS, 2008: 413)<sup>1</sup>. É preciso justificar o interesse do debate em nossa discussão, pois o que o direto “fenomenológico”, como cunhou Glauber, muitas vezes propôs foi o recuo da voz do cineasta em prol de um mundo que se revelaria por si, incluindo aí a manifestação do outro, sem a necessidade da mediação, política que gerou contradições, das quais trataremos mais adiante.

No diapasão das divergências entre os realismos, retomamos aqui nosso argumento de, neste capítulo, dar ênfase ao documentário, pois, se neste cinema as discussões e indagações a respeito da ética e da estética que iriam prevalecer eram candentes, anunciando transformações, no cinema brasileiro de ficção ainda havia o horizonte do pós-guerra e as referências do neo-realismo italiano assimiladas por uma geração anterior do Cinema Novo, com a exceção de Glauber Rocha (Ibidem: 333). E com um movimento de mão dupla, “o realismo do pós-guerra não formula uma nova

---

<sup>1</sup> Sobre esse debate, ver a reprodução de outros trechos em “Mas afinal... o que é mesmo documentário?” p.413

proposta na tradição documentária. Articula-se em torno de ficções, que trabalham intensamente locações, temas e personagens”. (Ibidem: 334)

Ainda assim, empenhado no entendimento do cinema direto e sua aplicação aqui no Brasil, Glauber Rocha traçou três linhas, embutindo já nos conceitos seu parecer: a primeira seria “a linha política de linha Marker”, a segunda, “a linha cientificista e neutral, a linha Rouch” e, por último, a terceira seria “uma linha livre de observação social e política, mas sem compromisso, sem definição, que é a linha americana e sobretudo a canadense” (ROCHA, 2004: 74). No cinema do francês Chris Marker, Glauber via um interesse sobre as revoluções políticas modernas: “é muito mais o [interesse] do intelectual, do jornalista, do que propriamente o do cineasta puro. (...) A posição de CM diante desses fenômenos sempre foi uma posição política” (Ibidem: 72). Em Jean Rouch, outro francês, talvez o propagador do cinema direto francês em escala mundial, Glauber percebeu que, apesar de seu papel de revelar a África para o mundo de um ponto de vista antropológico, “em nenhum momento discutiu as contradições internas da África”. Rouch seria uma espécie de “pesquisador possuído daquela neutralidade axiológica da ciência que se expõe a África, mas nunca discute, nunca coloca o problema, e que fica somente no nível da informação” (Ibidem: 73).

É curioso observar as divergências (que não são poucas), mesmo dentro do grupo de cineastas identificados ao Cinema Novo. Glauber Rocha, o líder intelectual deste cinema, emite opiniões contrárias às de David Neves. Enquanto Neves identifica um tipo de “evolução” em *Integração Racial*, de Saraceni, que usou substancialmente as técnicas do direto, neste, Glauber aponta um filme que “recolhe apenas dados sociológicos e políticos, mas não elabora uma idéia completa numa forma livre” (Ibidem: 74). Em *Maioria absoluta*, de Hirszman, onde Neves critica um método engessado, resultado de uma certa “preguiça” de seu realizador, Glauber aponta positivamente um “determinado ponto de vista pelo político, ou seja, um filme que faz uma pesquisa e realiza uma idéia, inclusive com uma intenção de alerta político a respeito de um fato” (Ibidem: 74). Embora haja muitas outras questões imbricadas nas diferenças entre Hirszman e Saraceni, pelo menos no que diz respeito

aos dois filmes, o que nos chama a atenção, e o que de fato foi colocado na política do direto, é a ausência do roteiro, traduzida em outros termos como a abertura para o real, ao passo que o cinema anterior estaria mais ligado a um prévio planejamento ou, como defende Bernardet, uma tese sociológica pré-concebida esperando que a realidade a legitimasse.<sup>2</sup>

A tese de que a aplicação do cinema direto de vertente norte-americano (o “observativo”) não teria sido completamente absorvida no documentário brasileiro daquele momento justifica-se ainda por um contexto social em que havia a demanda da voz do intelectual, embora já se fizesse mundialmente uma crítica à univocidade de falar pelos outros. Assim, enquanto foi possível, esse cinema caminhou numa “estética híbrida” de locução em *off* e captação de som direto, e numa “ética negociada” de representar o *outro* e emitir opiniões sobre ele. Para Fernão Ramos, essa contradição denotou a estilística do direto no Brasil “em que a possibilidade de expressar um saber analítico sobre o *outro* (o povo), age contraditoriamente num estilo historicamente ligado à negação da *voz do saber*.” (RAMOS, 2008: 330). Em diretores como Leon Hirszman (*Maioria absoluta*), Arnaldo Jabor (*A opinião pública*) e Geraldo Sarno (*Viramundo*), por exemplo, “o direto bate e volta no degrau da alteridade, levanta a *voz* e consegue representar o povo do alto, enquanto conclama o espectador à práxis política” (Ibidem: 331).

A despeito das opiniões de Glauber sobre o direto *euryankee*, é preciso fazer distinções entre as duas propostas, a francesa e a norte-americana. De modo resumido, nos parece que a proposta dos americanos seria mais ambiciosa na busca do real. Usou-se para defini-los a metáfora da mosca na parede, que acompanha de seu ponto de vista estratégico todo o real se revelando sem a necessidade de intervenção do cineasta. Os franceses, por mais que estivessem limitados a uma intervenção menos problematizadora de questões sociais e políticas, como apontou Glauber nas propostas de Jean Rouch, estavam menos convencidos de que o real se revelaria a partir de uma utopia às avessas, com “objetividade” e sem embate, como

---

<sup>2</sup> Lembremos, entretanto, que essa concepção de impor uma tese ao espectador não se reflete na política cinematográfica de Glauber. O discurso do cineasta baseia-se na imagem dialética, e isso, para ele, nunca significou abrir mão de posicionamento político em prol do outro espectador.

pretendiam os americanos. Os franceses eram a mosca na sopa, mergulhando na sociedade para compreendê-la. O próprio termo *cinema-vérité* (cinema verdade), cunhado pelos franceses, ficou passível de críticas e foi abandonado por esse cinema direto de intervenção, que privilegiou a voz das ruas, a voz do outro. Os americanos, na eterna busca da “verdade”, tomaram emprestado o “cinema verdade” para definir o seu direto. A Verdade viria, então, sem a intervenção, revelando-se por si.

No Brasil, o perfil do cinema direto francês se adequou e esteve em maior consonância com o cinema que se praticava aqui, pois possibilitou e trouxe à tona o universo verbal das ruas, o português sem as normas cultas, aquele proferido pela voz solene do locutor, e permitiu também que junto da entrevista se colocassem as devidas asserções do cineasta. Por isso o modo híbrido. Ouvir o outro significou sair da posição de saber absoluto e deixar de lado o fechamento na tese sociológica. Descer da posição privilegiada fez com que o cineasta prestasse atenção em outros fatores, tanto relativos ao cinema quanto ao mundo a se representar. Na ficção, essa mudança de postura se fez sentir no filme *Macunaíma* (1967), de Joaquim Pedro de Andrade. José Mário Ortiz chama a atenção para as leituras divergentes que Heloísa Buarque de Hollanda faz entre o *Macunaíma* de Mário de Andrade e o de Joaquim Pedro, ao apontar um escritor preocupado com a inexistência de um “caráter nacional” e um cineasta que justamente ironiza esse “caráter”. O *Macunaíma* de Joaquim Pedro assumia mais o questionamento, amplificando os problemas que atormentavam o Cinema Novo, tais como “o nacionalismo que exigia redefinições; as pretensões conscientizadoras, já criticadas como paternalistas, e que clamavam por relativização; e principalmente o nó górdio da relação com o público” (Ramos, 1983, p.80).

Argumentos de um discurso nacionalista que fora endossado pelo próprio Joaquim Pedro e a turma do Cinema Novo (na ficção e no documentário), esses valores agora estavam afetados pela ditadura militar, pela decepção dos intelectuais com o povo, e por mudanças em escala mundial (a razão iluminista abalada desde a Guerra Mundial, o recuo do socialismo e do pensamento marxista, a ascensão das sociedades pós-coloniais e dos estudos culturais). Em suma, a visão ocidentalizante

do mundo, “o macho adulto, branco, sempre no comando” estavam sendo colocados em xeque para dar abertura a uma voz que esteve sempre recalcada. Sem dúvida, a convergência desses fatores foi preponderante no cinema e coincidiu com o advento do cinema direto, a captação da voz das ruas, a possibilidade de emergência da voz do Outro.

### 3.3.

#### **Eduardo Coutinho: Um discurso sobre o método**

Em franca oposição com a noção moderna do saber, exposta no clássico *Discurso do método*, de René Descartes, no conto *Um discurso sobre o método* (1989), o escritor Sérgio Sant’Anna constrói um relato auto-irônico de um narrador-intelectual que fala pelo outro de classe, mas que, ao longo da narrativa, sobrepõe a sua fala ao que seria hipoteticamente o discurso desse outro: “Mas o vazio no estômago falara mais alto e ele usara parte dessa grana com um cafezinho, enchendo três quartos da xícara com açúcar, o que lhe proporcionava umas tantas calorias, embora ele não pensasse assim, em termos de calorias, mas da diminuição da vontade de comer e, como requinte, que um cigarro, mesmo pela metade, era bem mais saboroso depois de um café.” (SANT’ANNA, 2000: 402)<sup>3</sup>. Parece haver também uma fina ironia com o outro *da* classe do escritor, diante da indiferença com os problemas do outro *de* classe, expressa na ambigüidade da frase seguinte: “Outro, em seu lugar, talvez se magoasse com o pouco caso que a assistência dava à sua vida”.

Se, no conto, Sant’Anna exacerba o discurso do método, tornando-o propositadamente excessivo e incômodo, o surgimento de um cinema que intencionou buscar o outro, sem mediações científicas e abstratas, objetivou libertar-se das amarras desse tipo de discurso. Embora não se possa falar nunca em

---

<sup>3</sup> No conto, um operário que faz o serviço de faxina numa firma de engenharia vai à sacada do 18º andar para fazer a limpeza dos vidros. Dá uma pausa para fumar, sentando-se à beira da marquise. O público lá embaixo interpreta sua atitude como uma tentativa de suicídio. Faz coro estimulando que o operário pule. A partir de então o narrador-intelectual constrói uma série de raciocínios para compreender o operário, mas com um discurso radicalmente distante da realidade deste.

ausência de ideologia, de metodologia e de perspectiva, ou de câmera objetiva e mosca na parede, como se tentou fazer crer em alguns momentos, esse cinema, que nasce para rebaixar a voz “autoritária” e excessiva do cineasta, revela-se no documentário de entrevistas e tem como um de seus principais representantes o cineasta Eduardo Coutinho. Oriundo do grupo de cineastas do CPC, Coutinho deleteria se afastado em função do “autoritarismo” do grupo, que “mexia com a arte popular revolucionária [e que queria] mesmo mudar o mundo com aquilo ali do jeito deles” (COUTINHO, 2001: não paginado), embora afirme que a ditadura tenha sido talvez o fator que impediu a progressão do CPC em busca da voz do outro, “porque não fizeram isso”.

Nem por isso as influências do CPC e do Cinema Novo foram apagadas no filme mais marcante de Eduardo Coutinho e um dos mais emblemáticos na história do documentário brasileiro. Seu documentário *Cabra marcado para morrer* (1964/1984), ainda que inscrito numa concepção de história escrita pelas bases, contada por pessoas comuns, em detrimento dos grandes personagens históricos, lança um olhar sobre atores sociais que tiveram um papel na História. *Cabra marcado* é forçadamente um projeto que tematiza o processo de transformação da História, dos atores e do próprio cineasta, num intervalo de vinte anos, evidenciando o fracasso no percurso histórico de um personagem assassinado e de um filme interrompido, “um projeto histórico preocupado em lançar uma ponte entre o agora e o antes, para que o antes não fique sem futuro e o agora não fique sem passado” (BERNARDET, 2003: 227). A ascensão da voz do outro, seja para reafirmar – como acontece com um personagem que dubla no filme de 1984 sua aparição no filme de 1964 – seja para refutar – o personagem Mariano negando de modo violento a idéia de um reingresso na revolução e desconstruindo um discurso que estava dado em 1964 – provoca certo constrangimento e surpresa, “sensação de castração”, como afirma Bernardet, porque o filme, deixando falar um outro bem mais complexo e contraditório do que se supunha, mostra-se também como resultado de uma secção violenta na trajetória de um intelectual pela força opressora da ditadura militar.

Configurando-se na construção de um diálogo, *Cabra marcado* promove o “resgate da história oprimida”, a história dos camponeses e a dos intelectuais (Ibidem: 231), ao mesmo tempo em que assinala dentro do próprio texto a fratura entre um tipo de documentário cinemanovista e um outro situado na década de 80 que fez revisão de toda uma metodologia. Filme com roteiro escrito e detalhado em 1964; filme sem roteiro, todo trabalhado na montagem fragmentada de Eduardo Scorel, em 1984. A opção por essa abertura, e não mais o “neo-realismo temperado com didatismo” (Ibidem: 233), como Bernardet definiu o primeiro filme, revela uma desistência de narrar pela grande História, quando seus atores sociais estão fragmentados (personagens do filme e intelectuais que nele trabalharam), e de buscar nessa História um paradigma que sirva de norte para as massas. Não mais uma situação factual com pessoas sem voz para encarnar uma tese pré-concebida, através da voz em *off*, mas personagens que expõe na tela suas subjetividades e deixam aflorar as contradições da realidade. Também o diretor do filme, o que dificilmente ocorreria num filme ligado à estilística do documentário cinemanovista, colocando-se como intelectual fraturado na tela e evidenciando para o público seu corpo e sua voz experienciadores de toda aquela trajetória histórica, corpo e voz que não poderiam estar ausentes de um filme que narra a história de um filme.

É esse modo de subjetivação do narrado, que não se dá mais pelo viés da macro-história, dos discursos totalizantes e das meta-narrativas, que leva Beatriz Sarlo a falar numa “guinada subjetiva”. A proposta da guinada subjetiva é a de “reconstituir a textura da vida e a verdade abrigadas na rememoração da experiência, a revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação de uma dimensão subjetiva”, modo que se expande atualmente “sobre os estudos do passado e os estudos culturais” (SARLO, 2007: 18). A transferência do poder de fala acontece não de modo natural, mas, como tentamos mostrar ao longo desse capítulo, com muita relutância, porque ela reflete uma mudança na visão de mundo, como notou Beatriz Sarlo, que deixa de enxergar com solidariedade a luta do outro de classe, como se esse outro houvesse perdido uma certa inocência. Decorre daí a própria revisão que se fez na noção de “povo”, principalmente no pós-golpe militar. É o

próprio Coutinho que, renunciando uma ética que vai dominar o cinema brasileiro contemporâneo, afirma ser a idealização algo mortal no documentário e exemplifica uma “postura ridícula” do cineasta em relação ao índio: “índio, você que é puro e bom me responda”. A impotência do cineasta e o conseqüente recuo de seu caráter intelectual refletem-se na opinião de Coutinho sobre a abrangência do cinema na sociedade e seu papel de transformador: “O grave de querer mudar o mundo no documentário é que o cara vai querer mudar aquele com quem ele vai filmar. Há que se dar conta que a neurose do intelectual é tão mágica quanto a religiosidade do 'popular'”. (COUTINHO, 2001: não paginado)

Em artigo que mapeia as ideologias do documentário brasileiro contemporâneo, Karla Holanda fala de uma abordagem que se torna cada vez mais incisiva, não mais vinculada ao “mecanismo particular/geral”, mas de temas “por um recorte mínimo, a partir da história de indivíduos ou de pequenos grupos”:

Agora, o indivíduo destacado não está mais a serviço da representação de um tipo, ele aqui é fragmentado, muitas vezes incoerente, contraditório, dramático, merecedor de compaixão, repulsa ou indiferença pelas características próprias que sua individualidade revela e não pelo tipo que representa. Ele agora é representado na sua pluralidade, ele agora é humano. (HOLANDA, 2006: 5)

A autora cita Giovanni Levi, autor cuja pesquisa está centrada nas novas modalidades de escrita da História, e para quem a micro-história foca seu trabalho numa

descrição mais realista do comportamento do homem no mundo e que toda ação desse homem está diante de uma realidade normativa, isto é, suas ações são resultado da negociação entre as limitações impostas por “sistemas normativos prescritivos e opressivos” e sua liberdade pessoal. Essa seria a primeira das duas características, segundo Levi, que assinala a função particular da narrativa na micro-história. (Ibidem: 7)

Ainda segundo Levi, ao contrário da teoria dos “funcionalistas”, em que o contexto explicava o comportamento social e enfatizava seus argumentos na coerência social, os micro-historiadores estariam concentrados “nas contradições dos sistemas normativos e por isso na fragmentação, nas contradições e na pluralidade

dos pontos de vista que tornam todos os sistemas fluidos e abertos” (LEVI, 1992: 154-5 *apud* Holanda, 2006, p.8). Outra característica da função narrativa da micro-história, segundo Levi, e essa é bastante cara ao cinema de Coutinho, “refere-se à incorporação dos procedimentos da pesquisa ao corpo principal do texto, ou seja, ‘o processo de pesquisa é explicitamente descrito’”, rompendo com a “assertiva tradicional, a forma autoritária de discurso adotada pelos historiadores que apresentam a realidade como objetiva” (HOLANDA: 2006: 8). Ao mesmo tempo em que rompe com o discurso “autoritário” e flexibiliza a verdade do documentário, essa estética/ética reflexiva de evidenciar o processo ganha mais credibilidade e, paradoxalmente, dá credibilidade à voz do documentarista, esse que era acusado de detentor do discurso. Não sem motivo, esse tipo de procedimento se tornará banal no documentário contemporâneo.

Em *Cabra marcado*, a relativização do discurso abre uma fenda onde se revelam não tipos (a figura definitiva do camponês), mas individualidades que nos levam ao questionamento da possibilidade real de um movimento ensaiado e homogêneo da História. O que parece haver, de fato, baseado nesse novo ponto de vista da micro-história, são menos identidades cerradas e unitárias que caminhariam sempre em sentido único e de maneira sincrônica que pontos de contato entre as individualidades, “uma multiplicidade de existências com uma experiência comum nas lutas sociais dos anos 60, mas com inserções diferenciadas nessas lutas e caminhos posteriores bastante distintos” (LINS, 2004: 33). Relativização e ascensão da micro-política no documentário correspondem necessariamente a documentaristas que se esquivam de declarações ou explicações, preferindo a alusão ou a sugestão, de modo que seu ponto de vista fica subjacente, implícito no texto. Para Bill Nichols, é uma voz que não fala conosco diretamente, que acumula nela sinais, “mas sinais de quê? O argumento e a voz do filme estão incorporados em todos os meios de representação disponíveis para o cineasta, *menos* no comentário explícito”, o que resulta não mais na voz do documentário, mas numa voz da perspectiva. (NICHOLS, 2005: 78).

Em *Santa Marta: duas semanas no morro*, teremos a multiplicidade de pontos de vista, problematizados, sobretudo, a partir de um discurso em crescente ascensão: o da mídia. O recuo da cultura popular e o avanço da mídia, tema abordado na ficção *Bye bye, Brasil* (1979), de Carlos Diegues, e no documentário *O Circo* (1965), de Arnaldo Jabor, é a tônica e o que dá movimento ao filme de Coutinho. Determinado a não reproduzir o discurso midiático, discurso que não excluía a favela dos noticiários, mas que a representava sempre de modo negativo, Coutinho escolhe como tema a relação dos moradores com a polícia, a relação entre eles mesmos e com a associação de moradores, as religiões, a sexualidade, o amor e a amizade, ouve os primeiros moradores do morro, colhe depoimentos sobre a pobreza, violência e preconceito, mas não emite juízo (voz de locução) sobre o material, salvo a hierarquização da edição. Deixando aflorar a voz de moradores que não têm um discurso unívoco sobre os problemas sócio-econômicos da favela, o diretor relativiza o discurso da mídia, focado na violência, e relativiza também a perspectiva iluminista do intelectual, cujo olhar sobre a pobreza reivindica a atuação do poder público em nome da igualdade universal. Utilizando as categorias de Bill Nichols para classificar modelos de documentário, mas não reduzindo a ela os filmes, o modo reflexivo se ajusta a um tipo de filme que está preocupado com os problemas e as questões da representação. Por outro lado, Coutinho segue a vertente do direto participativo, em que interage com os entrevistados.

Involuntariamente, ou mesmo fatalmente, *Santa Marta*, que não reivindicou para si o rótulo de documentário com discurso social sobre a violência, é a semente de uma trajetória que vai ter continuidade no documentário *Notícias de uma guerra particular*, de Kátia Lund e João Salles, via o traficante Marcinho VP; em *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, via depoimento de Paulo Lins, e, mais posteriormente, em *Tropa de Elite*, de José Padilha, via Capitão Pimentel (o que dá fôlego para que, no próximo capítulo, retomemos os filmes de ficção, discutindo a relação próxima de realismo que estes filmes estabelecem com o documentário). Coutinho, apesar da postura de desconfiança em relação ao intelectual, adentra num tema que transborda problemas sociais e que pede uma tomada de atitude, não a dele, mas a das

autoridades públicas. A frase de uma moradora causa constrangimento e nos leva a pensar novamente no papel do intelectual e seus limites, ao mesmo tempo em que mostra o abandono de uma parcela considerável da sociedade, ausente de direção e de ação: “Eu queria que vocês viessem, entrevistassem a gente e tomassem alguma solução”. Se essa abertura para a realidade, possibilitada pelo cinema direto, difere do horizonte do realismo glauberiano, um realismo “que interprete e impulse a realidade para a práxis política (...), que seja voltado para a conscientização do povo e de seu *real* posicionamento social” (RAMOS, 2008: 336), ela tampouco é filiada a um realismo pejorativamente chamado por Glauber de “fenomenológico”, encerrado em si. Pois não é apenas “fenomenológico” dar voz a uma moradora e deixar que ela, empunhada de um microfone, indague um policial a respeito de seu “poder de interpelar o outro” e da truculência com que a polícia trata os moradores do morro, e ainda se coloque no lugar do policial (“Eu não sou contra você porque eu sei que o trabalho da polícia é difícil” e “O que eu vejo são pessoas como a gente, favelados, porque a polícia militar tem gente pobre também”), quase apontando para um policial que terá voz própria em *Tropa de Elite*.

Limitando-nos aos filmes de Coutinho anos 70/80, numa trajetória cinematográfica na qual a narrativa reflexiva implica e discute cada vez mais as questões da representação, é, no entanto, num filme de 1978, *Teodorico: imperador do sertão*, feito para o programa Globo Repórter, da TV Globo, que o diretor radicaliza e abre a guarda para as críticas à política de dar voz ao outro. Bill Nichols nos diz que desde a década de 1970 ocorre uma importante tendência no documentário, que muda de foco, e passa das representações do mundo histórico, com a voz dos especialistas e das autoridades, para as “representações que transmitam perspectivas mais pessoais, mais individuais” (NICHOLS, 2005: 82). Dito desse modo, percebemos que a fala desse outro que tem uma perspectiva pessoal não necessariamente é a fala do outro de classe, do outro pobre, do outro minoria, e nem sempre essa política visa a deixar falar aquele que nunca teve voz política e social. No caso de *Teodorico*, num primeiro momento, a leitura mais evidente que podemos fazer é a aplicação torta de uma estratégia micro-política (a de dar voz ao outro) em

benefício de um sujeito que sempre concentrou o poder de fala na sua figura e agora aparece na tela para revalidar e reafirmar a abrangência e a autoridade de sua voz. Uma política que intenciona provocar o “deslocamento da construção anterior de identidades nacionais para o reconhecimento de identidades parciais ou híbridas que raramente se encaixam em uma categoria única e permanente” (Ibidem: 201) perde sua razão de ser quando encontra Teodorico, um coronel detentor de terras e de pessoas, símbolo de uma classe minoritária que concentra as riquezas do Brasil desde o período colonial, embora Consuelo Lins argumente em favor de um personagem que em determinado momento tem os sentimentos pela mulher aflorados, vertendo lágrimas diante da câmera, e que “o perturbador é justamente encontrar no latifundiário, no ditador, no monstro, aquilo que o aproxima de nós” (LINS, 2004: 23). O que se coloca em xeque não é a metodologia ou o filme de Eduardo Coutinho, mas toda uma política que surge para deixar falar o subalterno. Numa fala de Fernão Ramos, são suscitadas questões sobre a ética ou o recuo desta nesse novo documentário, em contraposição a um tipo de documentário anterior que se preocupa mais com a ética do conteúdo e menos com a ética da metodologia:

Com outro recorte, a consciência de viés pós-estruturalista, que marca o documentário entre os anos 1970-2000, parece se importar menos com o valor do conteúdo e mais com a qualidade da posição do sujeito na enunciação desse valor. No universo da ética educativa não paira a menor sombra sobre se é ético, ou não, um sujeito enunciar seu saber. Sendo válido o conteúdo do saber, o debate ético encerra-se, sem se derramar em direção ao questionamento das condições nas quais o saber é construído ou enunciado. (RAMOS, 2008: 36)

*Teodorico*, único filme de Coutinho que acompanha a vida de um só personagem (integrante da elite rural brasileira, fazendeiro e político desde os anos 40, em 1978 eleito deputado estadual pelo Rio Grande do Norte), está inserido num “movimento ético” que, segundo Consuelo Lins, “permite aos personagens desenvolver suas visões de mundo no limite da capacidade de convencer, com uma intervenção pequena por parte do diretor” (LINS, 2004: 26). Esse movimento ético, às vezes excessivamente relativista, nos dará abertura para que, mais adiante, no capítulo em que trataremos mais especificamente da ficção contemporânea, possamos

vincular o filme de Coutinho ao filme *Tropa de Elite*, cuja narrativa em primeira pessoa de um policial truculento e que não teve a intervenção da voz do diretor para apaziguar ou tolher o discurso “incontido” gerou grande mal-estar em parte da crítica especializada. Assim como no filme de José Padilha, em *Teodorico*, é o próprio personagem que “revela e fundamenta sua razão de ser, sem que o filme precise expressar simpatia ou antipatia, acordo ou desacordo, nem fazer avaliações conclusivas sobre o que está sendo dito”. (Ibidem: 24)

### 3.4.

#### **Entre os excessos do direto e da entrevista, o recuo da voz do diretor**

Muitos são os documentários brasileiros das décadas de 1970 e 1980 que levam consigo a continuidade do caráter político dos filmes dos anos 1960, justificados na demanda social a que o Cinema Novo e o CPC corresponderam. Como mostramos com Eduardo Coutinho (os temas políticos levantados em *Santa Marta: duas semanas no morro*), nem sempre a tentativa de fugir desse tipo de abordagem “didática” foi possível com a mudança da metodologia (do “expositivo”, com locução em *off*, cinemanovista, marcadamente político, aos modelos “interativo” e “observativo”, a partir dos anos 70), perdurando no olhar enviesado da mudança dos tempos a perspectiva política do intelectual, apesar das vicissitudes da tecnologia. Por outro lado, numa vertente mais contemporânea, o recuo da macro-política mostrou-se significativo, desaguando, por exemplo, nos filmes em que o diretor e a primeira pessoa que narra se confundem, resultando numa abordagem que cai no particular e no subjetivo em detrimento do público, do mundo como experiência social e coletiva. Algumas críticas que confrontaremos com o direto interativo e com o direto observativo servirão a um modelo hegemônico de documentário que ainda hoje está em voga e que abordaremos no próximo capítulo, embora nossa problematização de questões desse novo documentário apareça já aqui nesse capítulo e seja também anterior no tempo cronológico da produção dos filmes. Isto significa dizer talvez que

essa crítica à vontade de verdade do direto, ainda que já estivesse sendo feita desde a década de 1980, teve pouca absorção entre os realizadores. Muito pelo contrário, o excesso de subjetividade e a falta de foco, pontos fracos apontados em certos filmes, só fizeram aumentar ao longo dessas últimas décadas.

As críticas ao direto observativo, feitas já na chegada deste ao Brasil, por exemplo, não impediram que filmes contemporâneos como *Entreatos* (2004), de João M. Salles, *Justiça* (2004) ou *Juízo* (2007), ambos de Maria Augusta Ramos, deixassem de existir. Filmes que apresentam uma estética filiada à metáfora da mosca na parede e que, supostamente, permitem que o outro fale sem a mediação do diretor, mediados somente por uma câmera que tem seu *status* sobrevalorizado por esses diretores (a ponto de Rossellini criticar o fetiche do direto pela câmera) ao mesmo tempo em que ganha confiança por conta de sua “imparcialidade”, como se a câmera operasse por si só. Em *Juízo*, as dificuldades inerentes à produção do filme entram em choque com a política do direto, partindo de um entendimento de que a regra não permite a interferência no real. O que a crítica talvez não tenha apontado (não para depreciar o filme, mas para tornar complexa a linguagem cinematográfica diante da realidade suja) é que um filme declaradamente apoiado na estética do direto precisasse fazer uso de atores profissionais já que seus atores sociais, infratores menores de idade, por lei, não poderiam ter seus rostos expostos em quaisquer tipos de mídia.

A vontade de entregar à platéia de espectadores o mundo em sua ambigüidade original, de deixar que a alteridade se manifestasse em suas contradições, muitas vezes fez com que o diretor perdesse de vista o objetivo do filme, ainda que esse objetivo se apresentasse muito menos evidente que no documentário “expositivo”. Essa ausência de objetivos dados durante a produção deu liberdade para que o ser atuante do filme, famoso ou anônimo, se perdesse em suas manifestações, levando também o diretor a perder suas intenções, políticas ou não, de querer mudar o mundo ou não, mas que, de todo modo, não deixaram de existir, estavam lá:

ao mesmo tempo em que criava o mito da objetividade e a não-intervenção da equipe documentarista na prática documentária, o cinema direto teve o efeito paradoxal de

estimular a atuação nos documentários. Na sua versão mais rigorosa, o cinema direto não permitia interrogar ou dar indicações aos sujeitos do documentário, o que os incitava a tomar iniciativas. A escolha de protagonistas para os documentários começou a ficar parecida com um *casting*, em que o que se procurava eram personalidades extrovertidas que se comportavam espontaneamente diante de uma câmera e atuavam por um *motus* próprio, sem necessidade de serem dirigidas. No mínimo, precisavam fazer de conta que a câmera não estava ali. (TELLA, 2005: 75)

Não é demais dizer que o problema não é a encenação, já que é de costume admitir que todo documentário tem seus atores encenando diante da câmera, assim como encenam seus papéis no mundo. O problema está na contradição do método que propõe uma câmera invisível e que abole a encenação e, no entanto, tem diante de si encenações para a câmera. Outra contradição apontada por Andrés Di Tella diz respeito ao fato de que o excesso de restrições no uso de ferramentas (mediações) para que se alcance o “real puro” faz com que muitos desses filmes se pareçam com ficções, “apesar da declaração de fé documentária de seus criadores”. Pois, eliminando a intervenção do entrevistador e reduzindo ou mesmo eliminando a voz em *off*, o filme se vê obrigado a narrar com seqüências de imagens, “na mesma linguagem dos filmes de ficção, armando na montagem situações dramáticas de ações e reações, à base de planos e contraplanos que nem sempre correspondiam estritamente à mesma situação real”. (Ibidem: 75).

Tocando no mesmo problema, Bill Nichols evidencia a questão ética por detrás desse procedimento ao chamar a atenção para a estrutura dramática do direto, bastante semelhante aos procedimentos da ficção, e afirmar que “quando a voz do texto desaparece por trás dos personagens que falam ao espectador, estamos diante de uma estratégia de não menos importância ideológica que a dos filmes de ficção equivalentes” (Nichols, 2005b, p.58). Ainda assim, feitas todas essas críticas que levaram o cinema direto a se assumir, a contragosto, como discurso, é um estilo que recuou na sua proposta ética, provocando uma virada de argumentos (da verdade a ser alcançada para os procedimentos estilísticos), mas que nem por isso o fez desaparecer na produção atual, como há pouco dissemos, e como prova Fernão Ramos:

Existe uma espécie de vergonha em assumir a representação observacional, que passa a ser edulcorada por um discurso deslocado, reafirmando o trabalho construtivo da

montagem ou da modulação da imagem (angulação, luz, etc.). Se o recuo do sujeito-da-câmera não consegue mais acionar uma ética sustentável, como ocorreu no surgimento do cinema direto, a produção que corresponde a esse estilo está mais presente do que nunca. (RAMOS, 2008: 99)

Se, na tentativa de refletir a realidade, esse cinema direto mais observativo pecou pela ausência do “sujeito-da-câmera”, do intelectual, abrindo excessivamente o espaço para as manifestações de alteridade e provocando os resultados que discutimos acima, temos, na outra ponta do advento do som direto no cinema, também correspondendo ao sinal dos tempos e colocando-se ao lado da crítica à univocidade do discurso, o cinema de entrevistas em que prevaleceu a intervenção do diretor em diálogo com o outro. Nesse cinema, representado em primeira instância pelos documentários etnográficos de Jean Rouch, as críticas são mais voltadas para a falta de direção nas entrevistas, ao passo que no direto observativo o foco de crítica estava na abertura irrestrita e, num sentido mais amplo, referindo-se tanto às tomadas subjetivas quanto às falas desencontradas dos personagens.

É possível que o tema da entrevista (os que a defendem sem nenhuma restrição e os que vêm com certa desconfiança o modo como ela tem sido utilizada) seja tão polêmico que leve autores importantes dentro da discussão das teorias do documentário, como Bill Nichols, a apresentarem propostas divergentes quanto ao seu uso no documentário. Num texto da década de 1980, publicado no Brasil em 2005, Nichols vê com bastante desconfiança o descentramento da autoria no filme (proposta de Eduardo Coutinho em filmes como *Santa Marta: duas semanas no morro* ou *Babilônia 2000*, no qual várias equipes de filmagem foram designadas para entrevistar personagens em diferentes lugares) e argumenta em favor de um benéfico “senso de hierarquia de vozes”: “o filme diz: ‘Entrevistados nunca mentem’. Os entrevistados dizem: ‘O que estou dizendo é verdade’. E nós perguntamos: ‘Será que o entrevistado está dizendo a verdade?’ ” (NICHOLS, 2005b: 58). Para o autor do texto dos anos 80, muitos cineastas, sem se precaverem com um certo distanciamento, decidem entrevistar personagens com os quais concordam e caem na armadilha da falta de ceticismo e de autoconsciência de “produtor de significado ou história”, gerando “um senso mais uniforme e menos dialético de história e um senso mais

simples e mais idealizado do personagem”. Contraditoriamente, para alguns representados, a aparente condição de pessoas comuns não os livra de emergir como astros, quando falta o bom senso do diretor. (Ibidem: 61-2).

O mesmo Nichols, no bastante conhecido *Introdução ao documentário*, de 2001, publicado no Brasil em 2005, evoca Michel Foucault, para tratar da entrevista como mais uma das “formas regulamentadas de troca, com uma distribuição desigual de poder entre cliente e profissional da instituição, com raízes na tradição religiosa da confissão”. Nichols tece uma série de comparações da entrevista no documentário com outros modos de inquirir o outro:

As entrevistas são uma forma distinta de encontro social. Elas diferem da conversa corriqueira e do processo mais coercitivo de interrogação, à custa do quadro institucional em que ocorram e dos protocolos ou diretrizes específicos que as estruturam. As entrevistas ocorrem num campo de trabalho antropológico ou sociológico; tomam o nome de “anamnese” na medicina e no serviço social; na psicanálise, tomam a forma de sessão terapêutica; em direito, a entrevista torna-se o processo prévio de “colher meios de prova” e, durante julgamentos, o testemunho; na televisão, forma a espinha dorsal dos programas de entrevista; no jornalismo, assume tanto a forma de entrevista como de coletiva para a imprensa; e na educação, aparece como diálogo socrático. (NICHOLS, 2005: 160)

O movimento pendular da opinião de Nichols talvez seja sintomático quando, num primeiro momento, reivindica a voz do diretor e, neste segundo momento, a toma como forma de poder, para advogar sempre em nome de um documentário reflexivo que torne claro o processo de encontro com o outro, e que não se contente apenas com o encontro (a entrevista). Sintomático, portanto, porque sua crítica tem correspondência com um modelo de documentário bastante em voga na produção contemporânea, o reflexivo. Em sentido inverso, Jean-Claude Bernardet, em seu *Cineastas e imagens do povo* (1985), fez uma crítica contundente à “voz de deus” nos documentários brasileiros das décadas de 60 e 70, fazendo o elogio da entrevista e da ascensão do direto para que a voz do outro emergisse. No apêndice da reedição (2003) do mesmo livro, Bernardet faz um balanço do uso da entrevista ao longo das décadas posteriores à primeira edição do livro, ressaltando o uso político da entrevista para o encontro do outro, “nos primórdios do direto” e seu automatismo no cinema

atual. Do momento criador e da novidade de um novo cinema falado, quando o direto surgiu, no cinema atual, a entrevista “tornou-se o feijão com arroz do documentário cinematográfico e televisivo. Perderam-se as justificativas iniciais, quaisquer fossem elas – descoberta da fala, dar voz a quem não tem, objetividade do documentarista etc. –, e a entrevista virou cacoete”. (BERNARDET, 2003: 285)

Obedecendo a uma tendência em que o eu do documentarista torna-se tão importante quanto o outro representado, ainda que esse outro seja o assunto, Bernardet nos fala de um centro imantado ao lado da câmera, lugar onde supomos que esteja o diretor enquanto o olho do entrevistado é direcionado para esse centro, – “a câmera filma um olhar que se dirige para sua fronteira, porque aí se encontra o ponto de interesse do entrevistado, isto é, a pessoa a quem ele se dirige. Não é apenas o olhar que se dirige para esse ponto, mas também a fala” (Ibidem: 286) – , convergindo olhar e fala para o próprio cineasta. Tudo isso é reforçado por um tipo de documentário que aboliu ou rareou as outras formas de se contar uma história, concentrando-se na entrevista, priorizando a informação verbal do entrevistado em resposta ao estímulo de pergunta e perdendo a capacidade de observar o mundo com outras ferramentas.

Bill Nichols, olhando para a produção do norte do hemisfério, analisa as narrativas das minorias e as define numa categoria denominada *eles falam deles para nós*. Aqui no Brasil, são raros os filmes em que negros falam de negros, gays falam de gays, mulheres falam de mulheres, seguindo o modo coerente com as propostas do cinema da alteridade. Entre nós, se estas minorias foram representadas, nem sempre ou quase nunca foi uma representação criada por elas próprias. Pois os problemas de representação são políticos, mas estão igualmente afetados por questões econômicas, transferência dos meios e não só do microfone para deixar falar. A mobilidade proporcionada pela leveza das novas câmeras faz com que estas passem pelas mãos dos cineastas de classe média, mas não permite que as mesmas cheguem às minorias. Em outras palavras, é esse o diagnóstico de Fernão Ramos:

Em uma sociedade cindida, como a brasileira, o *outro* de classe, chamado *povo*, pode ser definido, na raiz, como aquele que não filma. Pode ser definido como a camada

social que não possui acesso a recursos ou esquemas de financiamento público para filmar. Apesar de muito retratado, o *outro povo* não filma no novo cinema brasileiro, nem filmará depois. (RAMOS, 2008: 373)

Todos os esforços para que se acabasse com o “modelo sociológico”, o saber unívoco e centralizado, e deixasse o outro falar “derrubaram o pedestal do documentarista”, como afirma Bernardet, contudo, não permitiram que o outro se expressasse integralmente, pois “a possibilidade de o outro de classe expressar-se está em relação direta com a propriedade dos meios de produção”. (BERNARDET, 2003: 217). E, de certo modo, essa crítica talvez seja cabível ao documentário de perfil reflexivo, cujo esmero em tentar explicar suas metodologias para abordar o outro (ora revelando bastidores, ora a presença do diretor) criou, em alguns momentos, um método do discurso dentro do próprio filme, relegando, porém, a tomada dos meios pelo oprimido dos anos 60, ou pelo excluído da contemporaneidade. Sinal de que nada mudou e que é preciso relativizar ao falar de um cinema que deu e que dá voz.