

1 Introdução

Quando se prioriza o aspecto econômico da produção, a expressão “Cinema da Retomada”, cunhada para designar a cinematografia brasileira a partir dos anos 90, denota o momento em que o número de filmes lançados anualmente aumenta e se estabiliza, depois de um período difícil, com a extinção da Embrafilme, estatal produtora e distribuidora, em 1990, no governo de Fernando Collor. O vocábulo “retomada” refere-se, por este ângulo, ao fato de o cinema reatar seus laços com a mídia, de modo que esta o reabilita e, por conseguinte, o cinema brasileiro amplia seu público.

Entretanto, por um outro viés, a expressão “Cinema da Retomada” pode ser associada ao fato de ser recorrente na cinematografia brasileira de ficção deste período a figura do personagem excluído das benesses do capitalismo de consumo, auto-exilado do espaço territorial e sócio-cultural de origem e marginalizado nos grandes centros urbanos. Ou seja, esse cinema retornaria aos temas do Cinema Novo – sertões e favelas. Mais do que isso, “a retomada” expressaria, então, a idéia de que o novo cinema brasileiro estaria dando continuidade a algo que fora interrompido, ao fazer circular temas comuns na ponte que o liga à produção da década de 1960. Assim, a retomada concebida como tendo seu outro pólo nos anos 60, conseqüentemente, coloca na sombra a produção cinematográfica dos anos 80. No entanto, quando se diz que a idéia de retomada revela mais do que simples afinidades temáticas com o Cinema Novo, o que se quer dizer é que nesse diálogo ocorre também uma filiação, nem sempre vista como bem vinda à saúde do cinema contemporâneo. A conhecida metáfora de morte do pai aparece não apenas na temática do cinema contemporâneo, mas nos próprios mecanismos de produção. O pai, Cinema Novo, retorna como mal-estar quando a crítica da tradição moderna olha para a produção contemporânea à luz do cinema moderno. Em contrapartida, não raro, a recepção crítica do cinema brasileiro (produção acadêmica, revistas de crítica especializada, jornais e revistas), legitimando esta filiação, cobra da produção mais

recente o mesmo tipo de perspectiva crítica do cinema canonizado e, portanto, tomado como modelo.

O que difere o cinema contemporâneo de seu pai moderno e que talvez torne mais complexa tal idéia de retomada é a óbvia constatação de que os tempos são outros. E, mais que isso, os modos de pensar a sociedade foram radicalmente alterados. O cineasta intelectual, engajado nas causas sociais, preocupado em levar ao povo a mensagem da iminente revolução que as esquerdas fariam no Brasil não tem lugar no contexto atual. A decepção gerada pelos rumos tomados por regimes de esquerda e a consolidação da ética individualista e pragmática do capitalismo tardio são fatores que tornam improvável a possibilidade de um engajamento do cineasta, tal como se deu no Cinema Novo. Ocorre, então, que a ausência de um projeto coletivo e de um cineasta com papel de guia da sociedade começa a se refletir nos filmes.

Lúcia Nagib, em seu livro *A utopia no cinema brasileiro*, aborda o tratamento dado, em diversos filmes da retomada, ao deslocamento geográfico. Esses filmes, em consonância com o sentido literal do termo utopia, narram as trajetórias de personagens que, embora busquem um espaço topográfico onde o homem poderia se realizar, um eldorado, são tomados pela desesperança, ou, então, já admitem de antemão o malogro do projeto coletivo de revolução, vislumbrado pelo cinema utópico dos anos 60.

O eixo dessa dissertação tangencia também a questão da utopia, mas analisando o modo como a voz é utilizada nas décadas de 1960, 1970 e 2000. O foco aqui diz respeito ao emprego da primeira pessoa no discurso do filme e suas implicações no discurso do diretor/roteirista/realizador. Sabemos que, nos anos 1960, na maioria das narrativas cinematográficas ficcionais, o personagem-narrador tinha seu discurso colado ao do diretor. No cinema de Glauber Rocha, expoente do Cinema Novo, Antônio das Mortes, de *Deus e o diabo na terra do sol*, e Paulo Martins, de *Terra em transe*, representavam o pensamento do próprio diretor. Também no cinema documentário, a voz proferida em *off* era a voz do diretor e a visão que o espectador compartilhava era a visão desse diretor sobre o mundo.

A partir de meados dos anos 60, com o golpe militar, os intelectuais fizeram uma autocrítica para entender o porquê da derrota das esquerdas. Colocava-se em xeque, sobretudo, a idéia de ‘povo’, tão cara ao Cinema Novo e ao CPC da UNE, em face da constatação de que este povo não havia sido conscientizado. Imaginava-se, até então, que o intelectual tinha o mandato de conscientização e o povo seria o agente transformador e revolucionário. O povo não fez a revolução, como também não resistiu ao golpe militar.

À autocrítica do cineasta, acrescenta-se a chegada do cinema direto no Brasil. O cinema direto possibilitou que a câmera pudesse captar imagem e som simultaneamente. Portanto, se antes era a voz do cineasta a voz que sobressaía no filme (na ficção e no documentário, essas vozes, como narração em *off* ou pronunciadas em diálogo de personagens, eram gravadas em estúdio), com a chegada do cinema direto, a captação permitiu que o cinema pudesse ouvir a dicção das ruas, a voz do outro. Ao mesmo tempo em que se avolumava a crítica à voz do saber e da autoridade, à voz de quem não ouvia o outro, o cinema documentário ganhava a tecnologia que permitiria captar o que esse outro tinha a dizer.

Como tais mudanças se fizeram sentir com mais ênfase no documentário e o foco da crítica, à época, concentrou-se nele, optamos por levar em conta este dado para traçar o trajeto da dissertação. Ademais, o direto não teve repercussão imediata no cinema de ficção no que se refere a uma narrativa que se descolasse do discurso do cineasta. Melhor dizendo, o cinema direto se aplicou nas tomadas de câmera da ficção, mas o discurso do diretor ainda se fez ouvir na narrativa. É, pois, no documentário que a demanda de transferência da voz se faz mais urgente, visto que será cobrada do diretor uma nova postura, voltada para dar voz àqueles que pouco ou quase nunca se pronunciaram e quase nunca foram consultados.

Considerando o recuo utópico no cinema da retomada, voltamos, então, nosso foco para o cinema de ficção que privilegia as narrativas em primeira pessoa. É nesse cinema que se dará o conflito ético e ideológico entre o discurso do personagem-narrador e o discurso do diretor/roteirista do filme. Alguns críticos, como Cléber

Eduardo, levantam a hipótese de que, em alguns momentos, o cineasta quer esconder o seu discurso nas palavras do personagem. Isto revelaria, portanto, uma terceira pessoa disfarçada em primeira. É o exemplo de *Cronicamente inviável* (2000), de Sérgio Bianchi, como aponta o próprio crítico.

Por outro lado, tentaremos pensar na possibilidade de que, diferente do filme de Bianchi, alguns personagens traduzem menos o discurso do diretor e revelam mais um estar-no-mundo ausente de perspectivas políticas e sociais. É o caso do narrador André, em *O homem que copiava*, filme privilegiado em nosso corpus. Nesse âmbito, estaria incluído ainda o personagem Buscapé, de *Cidade de Deus*, outro filme do nosso recorte. No terceiro e último filme do corpus, *Tropa de Elite*, teríamos um personagem-narrador que diverge radicalmente de seu diretor e que provoca uma cisão com a classe média, cuja imagem vinha sendo resguardada, no cinema das duas últimas décadas, de representações mais contundentemente críticas, no que diz respeito às suas responsabilidades sociais.

No primeiro capítulo, trataremos da noção de intelectual moderno e sua chancela para intervir no espaço público. Assim, buscaremos compreender como se configura o cineasta intelectual no cinema brasileiro moderno, para, em seguida, mostrar o declínio dessa voz-guia. No segundo capítulo, nos concentraremos no esforço de cineastas em dar voz ao outro, nas limitações que eles encontram e na crítica que se faz a esse projeto. Ainda no mesmo capítulo, trataremos da chegada do cinema direto no Brasil, suas aplicações no cinema documentário e a ilusão de captar a realidade pura que essa tecnologia gerou. No terceiro e último capítulo, discutiremos brevemente a primeira pessoa no cinema documentário contemporâneo, para, em seguida, pensar o discurso de primeira pessoa do narrador e sua articulação com o discurso do diretor em *O homem que copiava* (2003), de Jorge Furtado, *Cidade de Deus* (2002), de Kátia Lund e Fernando Meirelles e *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha.

Para analisar essas vozes narrativas, nossa metodologia toma emprestada da teoria literária a noção de ponto de vista e de narrativa em primeira pessoa. Isso

significa dizer que não entraremos nos meandros do debate sobre as diferenças da narração em primeira pessoa no cinema e na literatura. Somente para pontuar essa questão, há quem considere, como, por exemplo, Arlindo Machado, que é inadequado, quando se trata de narrativas fílmicas, falar de ponto de vista em primeira pessoa, devido às características da instância narrativa no cinema. Para o teórico, o fato de existirem filmes narrados literariamente em primeira pessoa, através do recurso da *voz-over*, não indica necessariamente uma focalização interna, pois quem narra no filme não é a voz que nele fala, mas a instância que dar a ver e ouvir. Para as questões abordadas nesta dissertação, entretanto, torna-se mais importante discutir a opção pelo narrador intradieético no cinema de ficção. Tal opção não significa necessariamente a adoção da câmera subjetiva. A câmera subjetiva seria aquela em que tudo o que é mostrado ao espectador está sob os olhos do personagem narrador. Na câmera subjetiva esse personagem-narrador não aparece, sua condição de narrador é levada ao extremo de modo que ele nunca é objeto aos olhos do espectador, ele é sempre o olhar do espectador, está por detrás, sustentando o ponto de vista de quem olha para a tela.

De outro modo, e é esse que atende ao nosso interesse, a teórica e cineasta Laura Mulvey afirma que o narrador objetivado na imagem responde a um desejo antropomórfico do espectador, resultando na identificação com o personagem que narra. Segundo Mulvey, “a curiosidade e a necessidade de olhar misturam-se com uma fascinação pela semelhança e pelo reconhecimento”, evocando por analogia o espelho de Jacques Lacan, no qual a constituição do ego de uma criança tem seu ponto crucial quando esta reconhece a própria imagem no espelho (MULVEY, 1983: 442). Nosso trabalho não tem o objetivo de discutir a gramática do ponto de vista (são muitas as teorias sobre o assunto, tanto na literatura quanto no cinema), mas de refletir sobre o narrador intradieético face ao debate ético que o cinema brasileiro contemporâneo tem provocado.

Dito isso, cabe, por fim, reiterar que o intuito do presente trabalho é menos o de propor caminhos ou soluções e mais o de levantar hipóteses sobre o mal-estar gerado pela perda do que Adorno chamou de “ingenuidade épica”. Mal-estar gerado

também pela crise do papel do intelectual tal como concebido pela modernidade e que se reflete, na ficção, na representação do personagem e de seu confronto com o cenário diegético (a favela, o sertão, com suas adversidades e violência). Dentre os critérios de seleção dos filmes que nos servem de *corpus*, além do fato de serem narrados em primeira pessoa, estão a relevância junto ao público e à crítica, que viu nesses filmes modos de pensar o mundo contemporâneo. *O homem que copiava*, *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite* são filmes que, de um jeito ou de outro, deixam entrever as tensões que caracterizam esses tempos pós-utópicos, em que os parâmetros éticos e estéticos da modernidade, embora questionados, não deixam de ser referência quando se trata de discutir valores.