

5 Conclusão

Numa entrevista, ao comentar o filme *O homem que copiava*, Jorge Furtado declara:

O longo prólogo do filme, que muita gente acha chato e muitos tentaram me convencer a diminuir, me parece fundamental para criar o personagem de André. Espero que o espectador torça por ele enquanto comete vários crimes (copiar livros, copiar dinheiro, passar dinheiro falso, comprar armas, assaltar bancos e fazer bombas). Uma das idéias do filme era questionar padrões morais, trabalho que deve ser feito pelo público. Na saída de uma sessão no Rio fui abordado por uma senhora que se apresentou como evangélica, disse ter gostado do filme mas que ficou preocupada com o final, segundo ela uma incitação ao crime. E sugeri que eu colocasse sobre a última cena um letreiro: "No dia seguinte eles foram presos..." Achei muito boa a idéia, acho que em dvd vou incluir esta frase, numa versão adicional, com punição. (FURTADO, s/d)

A anedota sobre o encontro com a senhora evangélica, narrada com humor por Furtado, ilustra bem a questão que deu origem a esta dissertação e que foi desenvolvida principalmente em nosso terceiro capítulo. Além de *O homem que copiava*, *Tropa de Elite* também é outro filme gerador de mal-estar semelhante. Em ambos, o espectador sente-se abandonado e cobra do diretor uma voz, um fechamento da narrativa, condizente com o padrão moral burguês. Em *Tropa de Elite*, mostramos na recepção crítica a confusão que se fez entre José Padilha e Capitão Nascimento. Em *O homem que copiava*, o “causo” de Jorge Furtado, narrado acima, é auto-explicativo. A pergunta que perpassou este trabalho diz respeito à recepção que, perplexa diante da voz recuada do diretor, passa a confundir as instâncias narrativas e faz uma cobrança contundente para que essa voz apareça no filme, tal como desejou a espectadora quando sugeri que fosse acrescentada a frase “No dia seguinte foram presos...”.

Por outro lado, como já observamos, há na produção artística contemporânea uma forte demanda para que a voz do outro se sobressaia. Sobre esse aspecto,

recuando um pouco no tempo, Beatriz Sarlo, em *Tempo passado*, faz um estudo sobre a ascensão das narrativas em primeira pessoa, na Argentina, durante e depois do período de ditadura militar. Segundo a autora, os relatos das vítimas e de seus parentes e amigos tiveram importância cabal no julgamento dos crimes de ditadura e na punição jurídica dos torturadores. Constatou-se que a partir de provas documentais, muitas das quais eliminadas pelos militares, seria impossível dar prosseguimento às punições. Entretanto, passado o período de atos violentos, narração dos relatos e punição dos torturadores, Sarlo observa no mercado editorial uma proliferação de narrativas em primeira pessoa. O estudo se põe, então, a analisar na conjuntura mundial o momento em que “a identidade dos sujeitos voltou a tomar o lugar ocupado, nos anos 1960, pelas estruturas” (2007: 18). No mesmo sentido, Vera Figueiredo nos explica que:

No âmbito da História, por exemplo, à rejeição da história factual, acentuada na década de 70, que levou Paul Ricoeur a falar da “eclipse da narrativa histórica em nosso tempo” (1997), seguiu-se o movimento de “retorno da narrativa”, que se contrapôs à priorização da análise das estruturas. Ganha destaque, então, a tendência para a micro-história: esta caracteriza-se menos por aderir ao movimento de desviar o olhar dos grandes feitos dos grandes homens para o resto da humanidade – movimento que a própria literatura realista do século XIX já havia, de certa forma, desencadeado – do que por operar uma redução da escala de observação, elegendo como método a análise microscópica. (Figueiredo, 2009: 4)

A partir da proliferação dessas narrativas, Beatriz Sarlo percebe que o relato está substituindo a explicação do fato histórico. Citando Susan Sontag, nos diz que “talvez se atribua valor demais à memória e valor insuficiente ao pensamento” (2007: 21). Diante da vontade de verdade do relato em primeira pessoa, Sarlo retoma a mesma crítica que se fez ao olhar iluminista e distanciado de outros tempos. Nas novas vozes do discurso, as micronarrativas que deveriam ser consideradas como verdades particulares, tendem a ser vistas como portadoras de verdades incontestáveis. Desse modo, essas micronarrativas estariam caindo no mesmo erro atribuído ao olhar de terceira pessoa. Lembremos do cartaz de *Tropa de Elite*,

distribuído nos cinemas durante a exibição do filme no Festival do Rio e depois retirado: “Numa guerra existem várias versões, esta é a verdadeira”. O diretor, bastante coerente, não estava comprometido com a estratégia publicitária. A produtora que promovia o filme reconheceu o erro.

No âmbito de nosso trabalho, contemplamos as mudanças operadas a partir dos anos 70, com a chegada do cinema direto. Destituída a “voz de deus”, a “voz sociológica” do cineasta, simultaneamente houve a valorização da voz do outro. Como exemplo, é notável no documentário brasileiro a distância ideológica que separa *A Opinião Pública* (1966), de Arnaldo Jabor, e *Edifício Master* (2002), de Eduardo Coutinho, filmes cujo foco é a classe média carioca. No primeiro, tínhamos o narrador que, mostrando uma classe média alienada da realidade, ia pontuando através da narração em terceira pessoa o modo de lidar com aquela situação e as alternativas do espectador como contra-exemplo àquilo que ele via na tela. No segundo filme, a postura de Eduardo Coutinho só se revela mesmo na escolha dos depoimentos que entram no filme (a montagem). Suas perguntas, a despeito da reflexividade e da aparição da equipe, são muito mais recuadas, asserções não há. A despeito de qualquer opinião polêmica dos entrevistados, não há bula de leitura, porque o cineasta não está mais ali para propor soluções.

Já na ficção dos anos 1960, Glauber Rocha, através de seus personagens, opinava em cada diálogo, em cada plano, como pontuou o diretor Fernando Meirelles. Através dos personagens, colocava em cena sua visão de mundo. Como mostramos no capítulo 1, alguns personagens eram representantes desse mesmo intelectual, colocados numa leitura alegórica, para salvar o ‘povo’ da alienação. O intelectual, portanto, visava a um discurso eficiente porque duplo: na trama, pelo personagem intelectual que conduziria personagens necessitados de um guia, e no extra-filme, na sala de cinema, da qual o espectador saía com uma lição e uma orientação do pensamento, através do intelectual de visada macro. Antônio das Mortes, em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), tirando Corisco (a violência pela violência) e Sebastião (a igreja) do caminho de Manuel e Rosa, deixava livre o caminho para a revolução social. Em *Terra em transe* (1967), o jornalista e poeta Paulo Martins, tentaria em

vão salvar o que restou da nação Eldorado, país imaginário da América Latina. Em dois contextos radicalmente distintos, ambos os personagens representavam Glauber. O primeiro, com o sonho utópico da revolução, e o segundo, com a admissão da derrocada.

Na contemporaneidade, o cinema ficcional brasileiro, com o recuo do projeto coletivo de transformação do Brasil numa nação mais justa, dá lugar a narrativas que refletem a busca individual de ascensão econômica e social. O ressentimento pessoal substitui a revolta que levava à tomada de posição contra os poderes instituídos. Nesse quadro, o golpe dado individualmente toma o lugar da ação revolucionária. Os personagens buscam burlar as regras ditadas por um adversário não identificado: o inimigo é invisível, e, por isso, insuperável. Não é sem motivo a ascensão dessas vozes em primeira pessoa, individualizantes, como a de André, Buscapé e Nascimento. Se aparece algum tipo de crença, esta nunca se mostra eficiente ao ponto de se fazer realmente crível. A religião, por exemplo, se insinua nos três filmes abordados. Em *O homem que copiava*, é recorrente o apelo a algum poder místico quando em nada mais se pode crer. O anjo, a música barroca e o final aos pés do Cristo Redentor. Em *Cidade de Deus*, o próprio nome revelando a ironia de um lugar abandonado por todos os poderes externos, do Estado ao divino. Em *Tropa de Elite*, a visita do papa, representante da Igreja Católica, menos abençoa que provoca ainda mais mortes no morro em que vai se instalar como hóspede. A ironia de Capitão Nascimento diante dos corpos dos bandidos assassinados revela a falência da religiosidade: “Bota na conta do Papa”.

Nos três filmes, o cristianismo, uma das grandes narrativas, é evocado com ironia, porque o cotidiano dos narradores não é pautado pelos valores que a religião apregoa. Como se vê, diante do descrédito das grandes narrativas, só resta aos personagens narrar a própria história na esperança de imprimir um sentido a sua trajetória. Nascimento, com sua saga no Bope e os percalços para conseguir um substituto; Buscapé, como testemunha da Cidade de Deus; e André, na história de ascensão, complementado por Silvia, para quem, depois de narrar por carta endereçada a seu pai, “parece mais fácil entender a vida”.

Diante do panorama atual, em que se recalca a voz do intelectual para deixar falar a voz do outro, ocorre que, em alguns filmes, a primeira pessoa que conduz o discurso se constrói, na verdade, como uma terceira pessoa disfarçada, como assinalou Cléber Eduardo. No caso de *Cronicamente Inviável* (2000), de Sérgio Bianchi, por exemplo, a utilização de procedimentos típicos do documentário num filme de ficção confere às palavras do personagem-narrador um *status* de ensaio sociológico sobre a realidade. Essa constatação fica ainda mais clara quando percebemos que esse narrador é um cientista social e que a narrativa compõe uma visão totalizante, que vai sendo montada pelo personagem em sua viagem pelos estados do Brasil. O sentido é, portanto, reiterar nas diversas localidades em que o narrador percorre a inviabilidade nacional.

Como vimos, se pontificar verdades seria o pecado do intelectual, o antídoto para esta atitude seria então abrir espaço para a voz do outro. Dissonante ou não, importa que seja marcada a distância entre ela e a voz do intelectual. Pelo menos isto é o que se espera no caso dos documentários. Já no caso da ficção, a autonomia da voz do personagem vem sendo questionada pela crítica especializada.

Nesse sentido, com foco nas três ficções, o eixo da dissertação girou em torno dos problemas suscitados pela narrativa em primeira pessoa. Nosso trabalho teve como objetivo discutir o descolamento dessa voz do personagem – o narrador intradieético – do discurso do grande narrador do filme – o cineasta/diretor/roteirista. Assim, tentamos apreender de que modo esses narradores intradieéticos conduzem o discurso dentro da narrativa. Se autônomos, entendendo autonomia como resultado do discurso em primeira pessoa que pode divergir do pensamento do diretor, como no caso de *Tropa de Elite*, por exemplo, ou colados na perspectiva do cineasta.

Na literatura brasileira dos anos 1970, num momento já pós-utópico, como mostramos no conto *Feliz ano novo*, Rubem Fonseca abandona seu leitor de classe média nas mãos de narradores assaltantes, sem mediação que apazigue os ânimos ou que dê um final moral, como o reivindicado pela espectadora de *O homem que*

copiava. Também na literatura dos anos 2000, são muitos os deslocamentos da voz. No conto *Rush*, o escritor André Sant’Anna dá voz a um taxista que, de dentro de seu carro, lança um olhar sobre a cidade, emitindo opiniões preconceituosas. Aqui também não há mediação alguma, e o leitor fica entregue ao ponto de vista do taxista. O leitor se situa como o próprio passageiro do táxi. Vejamos um trecho:

Mulher no trânsito é um pobrema. Bom era no tempo da ditadura. Eles não davam carteira pra qualquer um não. Tinha que mostrar que sabia dirigir mesmo. Se o cara não arrumava o banco direito quando ia sentar no carro, pelo jeito do cara, o instrutor já percebia se o cara era bom de dirigir mesmo. Se o cara não sentasse direito, com as costas retas, assim que nem eu, tá vendo?, o instrutor mandava o sujeito embora na mesma horinha. Sem carteira. E pra dirigir taxi assim que nem eu, o sujeito tinha que ter muita experiência. É. Tá vendo? Olha só. Viu? No trânsito não tem lugar pra amador não. É. Tem que ser rapidinho que é pro passageiro não perder tempo. Tá vendo no túnel? Eu sei onde fica cada radar. Tá vendo ele piscando lá? Então... eu desenvolvo a cento e vinte aqui e na hora que tá chegando perto eu freio. Eu vou passar no radar a oitenta, certinho. Olha só. Ahá. Viu? Não piscou, não fotografou. Agora eu posso pisar que não tem mais radar. Não tem mais pobrema. Ruim é que dia de sexta-feira os motorista amador sai tudo pra rua. Fica tudo atrapalhando o trânsito. A lá o velho. Só podia ser japonês. Não enxerga nada com aqueles olho puxado. Mas ruim mesmo é mulher. Devia ser proibido mulher dirigir, que nem na época da ditadura. Pra dirigir, só profissional. Tem que ser igual eu. Eu já dirigi caminhão, Scania, Mercedes, Volvo. Sabe o que é isso? Tem que ser homem mesmo pra segurar o bicho. É por isso que eu tenho carteira de profissional. Posso dirigir qualquer coisa, até tanque de guerra (SANT’ANNA, 2003: 20).

Embora o texto traga marcas no registro incorreto de vocábulos (como, por exemplo, “pobrema”) que levam o leitor a identificar o discurso como sendo do personagem e não do autor, a fala do taxista paira independente na página, sem o controle de um comentário que a classifique e oriente a leitura.

Conclui-se, então, que, valorizada no documentário e na literatura, a primeira pessoa impacta o cinema brasileiro de ficção: sente-se a nostalgia moderna na cobrança de identificação da voz do autor com essas vozes que falam por si. O realismo decorrente da credibilidade conferida ao narrador envolvido

emocionalmente com o que relata, do atrelamento entre corpo e voz, parece criar problemas para a narrativa cinematográfica ficcional. Diante da tentativa da crítica e do público de conjurar a polifonia da ficção, buscando atrelar a voz do personagem à do diretor, haveríamos de nos perguntar se as contradições que percebemos na recepção do documentário e da narrativa ficcional não deixariam entrever o incômodo provocado pelo potencial subversivo da ficção.