



Márcio Gabriel da Silva

Faces (in) visíveis dos relatos cotidianos:
os tipos de discursos no documentário
brasileiro

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-
Graduação em Comunicação Social do Departamento
de Comunicação da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Jose Carlos Souza Rodrigues

Rio de Janeiro,
Novembro de 2018



Márcio Gabriel da Silva

Faces (in) visíveis dos relatos cotidianos:
os tipos de discursos no documentário
brasileiro

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social do Departamento de Comunicação Social do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Jose Carlos Souza Rodrigues

Orientador

Departamento de Comunicação Social – PUC Rio

Prof^a. Angeluccia Bernardes Habert

Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

Prof. Adair Leonardo Rocha

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Prof. Augusto Cesar Pinheiro da Silva

Vice-Decano Setorial de Pós-Graduação do
Centro de Ciências Sociais

Rio de Janeiro, 05 de novembro de 2018

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Márcio Gabriel da Silva
Em arte: Márcio Brito Neto

Bacharel em Comunicação Social – Cinema, formado pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) em 2015. É documentarista, dirigiu e roteirizou o filme *Serra do Caxambu*, destaque na *Première Brasil* do Festival de Cinema do Rio, em 2016, dentre outros importantes festivais. Desenvolve pesquisa sobre identidade, narrativa e discurso no Cinema documentário brasileiro. Foi selecionado, em 2017, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, da PUC-Rio, onde obteve a segunda colocação, sendo bolsista CAPES/PROSUC.

Ficha Catalográfica

Silva, Márcio Gabriel da

Faces (in) visíveis dos relatos cotidianos: os tipos de discursos no documentário brasileiro / Márcio Gabriel da Silva ; orientador: Jose Carlos Souza Rodrigues. – 2018.

282 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2018.

Inclui bibliografia

1. Comunicação Social – Teses. 2. Documentário brasileiro. 3. Discurso. 4. Narrativa. 5. Relato. 6. Identidade. I. Rodrigues, Jose Carlos Souza. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicação Social. III. Título.

CDD: 302.23

Às minhas filhas Aurora Pietra e Ayla Valente, maiores motivos para seguir a minha trajetória acadêmica; aos jinkisi (divindades da tradição religiosa bantu) Nkosi e Ndanda Lunda, energias vitais na minha.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Aos governos do presidente Lula e da presidente Dilma Rousseff, que possibilitaram a um jovem preto periférico, filho de uma empregada doméstica e de um peixeiro, realizar a audácia de ser Mestre.

Ao Programa Universidade para Todos (ProUni), que me deu a felicidade de ser Bacharel em Cinema, formado em um lugar que não é acessível a todos os meus.

À Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), pela excelência do ensino e por sua prática pedagógica que permite a igualdade, mesmo que só dentro dos seus muros, ao mérito pessoal.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que me possibilitou cursar este Mestrado, com dedicação exclusiva, através da concessão da bolsa CAPES/PROSUC, tão ameaçada pela atual política de governo.

Ao meu orientador, professor por excelência, Dr^o. José Carlos Rodrigues por acolher e acreditar nesta complexa teoria, sendo o maior incentivador desta pesquisa. Também por toda compreensão e amizade nos momentos que mais precisei.

Aos professores doutores que se dispuseram a participar da banca de defesa para esta dissertação de mestrado, Prof^a. Dr^a. Angeluccia Bernardes Habert (PUC-Rio), Prof^o Dr^o. Adair Leonardo Rocha (UERJ), Prof^a. Dr^a. Tatiana Oliveira Siciliano (PUC-Rio) e Prof^o. Dr^o. Edney Clemente de Souza (UFF).

Ao Nkosi e à Ndanda Lunda, ancestrais que são meus guias, regem minhas escolhas, meus passos e minhas conquistas.

Às minhas filhas Aurora Pietra e Ayla Valente, razão de toda minha luta por um mundo mais humano.

À minha companheira Rachel Valente por todo apoio que me deu nesses dois anos, sem a qual este sonho não teria sido realizado.

Ao meu irmão Antônio Regis, por ter sido meu pai em muitos momentos.

Ao meu pai, em memória, que sempre acreditou que o estudo podia me tornar um grande Mestre.

A tod@s @s amig@s que de uma forma ou de outra me ajudaram nesta conquista.

Resumo

Silva, Márcio Gabriel da; Rodrigues, Jose Carlos Souza. **Faces (in) visíveis dos relatos cotidianos: os tipos de discursos no documentário brasileiro.** Rio de Janeiro, 2018. 282p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O presente trabalho é uma contribuição às análises na Comunicação sobre os conceitos de narrativa, de relato e de discurso nos filmes documentários, a fim de, através de um estudo transdisciplinar, analisar a construção das identidades dos indivíduos e as "regras" para visibilidade social das pessoas, através do cinema, de populações marginalizadas. A pesquisa adota uma abordagem empírica para mapear os usos desses conceitos no cinema documentário brasileiro, por meio de um recorte analítico sobre obras com temáticas etnicossociais. Assim, busca identificar como a constituição social afeta os discursos cinematográficos? Quais os tipos de abordagens aos enunciados aparecem nos documentários? Como esses filmes acessam o que é público, privado ou íntimo dos indivíduos em seus cotidianos? Como constroem a identidade das pessoas apresentadas na tela? Quais os modos de representação de realidade usados nos filmes? Como o documentário pode dar visibilidade social para indivíduos e culturas marginalizadas, por intermédio de uma abordagem "discursiva"? Para esta análise será utilizado o método arqueológico de Michel Foucault para análise dos discursos.

Palavras-chave

Documentário brasileiro; Discurso; Narrativa; Relato; Identidade.

Abstract

Silva, Márcio Gabriel da; Rodrigues, Jose Carlos Souza. **Faces (in) visible of the daily reports: the types of speeches in Brazilian documentary cinema.** Rio de Janeiro, 2018. 282p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The present work is a contribution to the analysis in the Communication on the concepts of narrative, reports and discourse in documentary films, in order to, through a transdisciplinary study, analyze the construction of the identities of individuals and the "rules" for the social visibility of people, through the cinema, of marginalized populations. The research adopts an empirical approach to map the uses of these concepts in the Brazilian documentary cinema, through an analytical clipping about works with ethno-social themes. Thus, it seeks to identify how the social constitution affects the cinematographic discourses? What kinds of approaches to utterances appear in documentaries? How do these films access what is public, private or intimate of individuals in their daily lives? How do they build the identity of the people on the screen? What are the modes of reality representation used in movies? How can the documentary give social visibility to marginalized individuals and cultures through a "discursive" approach? For this analysis the archaeological method of Michel Foucault will be used to analyze the discourses.

Keywords

Brazilian documentary; Speech; Narrative; Report; Identity.

Sumário

1. Introdução	11
2. O corpus do texto: relato, narrativa e paradoxos conceituais.....	19
2.1. A perspectiva etimológica e possíveis origens da narrativa e do relato ..	23
2.2. A perspectiva platônica: definições clássicas de narrativa e de relato	27
2.3. A perspectiva aristotélica e as novas definições à narrativa e ao relato .	33
2.4. Prefigurações, configurações, refigurações e transfigurações.....	40
2.5. As bases conceituais: o romance e a narrativa em Walter Benjamin.....	50
3. A metodologia e objeto: da arqueologia do saber à ordem do discurso.....	58
3.1. A Formação Discursiva	60
3.2. A formação do enunciado e da enunciação	68
3.3. O discurso foucaultiano.....	73
4. O cenário: espaços de sociabilização e de representação do discurso	80
4.1. As esferas pública e privada da pólis à era medieval:.....	83
4.2. Mudanças estruturais da era medieval à sociedade burguesa moderna	91
4.3. A constituição da esfera privada na modernidade.....	99
4.4. O surgimento do íntimo e a hipermodernidade	104
5. As personagens: a sociedade dos indivíduos	114
5.1. Indivíduo, individualidade e individuação	116
5.2. Representações cotidianas de indivíduos, sujeitos e pessoas.....	123
5.3. A rejeição aos "irrelevantes" e as formas tirânicas da (in) visibilidade	131
5.4. Ver e ser visto: a injunção da visibilidade e as mídias	141
6. Discurso documentário: abordagem criativa do cotidiano	147
6.1. A tradição do documentário e a consolidação da narrativa no gênero....	151
6.2. A montagem soviética e o surgimento do documentário brasileiro	155
6.3. A institucionalização do documentário e a abordagem dos enunciados	159
6.4. Técnicas modernas: a abordagem autoritária e a alteritária	167
6.5. Técnica pós-moderna: a abordagem empática dos enunciados cotidianos	175
6.6. O discurso dos "irrelevantes": a abordagem afetiva dos enunciados.....	183
7. A fôrma do filme: os modos de representação social do documentário	192
7.1. O discurso do modo poético.....	195
7.2. O discurso do modo expositivo	197
7.3. O discurso do modo observativo	199
7.4. O discurso do modo participativo	203
7.5. O discurso do modo performático	207
7.6. O discurso do modo reflexivo	209
8. Documentários hipermodernos: proposta para uma análise fílmica contemporânea	212
8.1. Estamira: o documentário discursivo e a abordagem empática	215

8.2. Lixo Extraordinário: O documentário discursivo e a abordagem afetiva ...	224
8.3. O prisioneiro da grade de ferro: a visibilidade da pessoa no tipo discursivo	230
8.4. Morro dos Prazeres: o discurso narrativo e a abordagem autoritária	239
8.5. O discurso narrativo e a abordagem alteritária no filme Juízo	249
9. Considerações finais	259
10. Referências bibliográficas	275
11. Filmografia.....	281

A pluralidade humana, condição básica da ação e do discurso, tem o duplo aspecto de igualdade e de diferença. Se não fossem iguais, os homens seriam incapazes de compreender-se entre si e aos seus ancestrais, ou de fazer planos para o futuro e prescrever as necessidades das gerações vindouras. Se não fossem diferentes, se cada ser humano não diferisse de todos os que existiam, existem ou virão a existir, os homens não precisariam do discurso ou da ação para se fazerem entender.

HANNAH ARENDT, *A condição humana*

1. Introdução

Este trabalho objetiva ser um mapeamento, através de um estudo teórico e de uma investigação empírica, sobre as abordagens aos enunciados nas formações de dispositivos cinematográficos, como os documentários. Obras que centram a sua estruturação a partir da vida cotidiana manifesta no espaço público e no espaço social, uma vez que esta dissertação defende essa divisão na hipermodernidade¹.

Importante destacar a diferença, a fim de evitar equívocos conceituais, entre as noções de espaço público hipermoderno com a esfera pública burguesa, descrita por Jürguen Habermas (1984)², sem estabelecer as devidas distinções seria uma incoerência desta pesquisa, uma vez que a esfera pública passa por uma transformação, conforme analisa Hannah Arendt (2007)³ em *A condição humana* e o próprio Habermas (1992)⁴ revê o seu conceito anos após a publicação de *Mudança estrutural na esfera pública*.

Segundo a teoria *arendtiana* é importante perceber que as noções clássicas de esfera pública e de esfera privada, assim como a rígida fronteira que as separavam até a Idade Média deixou de existir a partir da modernidade. Essa divisão, que aponta a autora, era nitidamente perceptível, no entanto se tornou menos evidente nas sociedades após o século XVII, pois é esse o ponto que nos interessa para sugerir o surgimento de uma nova concepção de estrutura social na hipermodernidade, na qual os meios midiáticos, como o documentário, são mediadores entre as novas esferas e espaços que se constituíram. O documentário, assim como a sociedade, pode ser definido pelos seus movimentos históricos que demarcam períodos que estabeleceram as estruturas ao conceito.

¹ LIPOVETSKY, Gilles e CHARLES, Sébastien. *Os Tempos Hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.

² HABERMAS, J. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

³ ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. 10.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

⁴ HABERMAS, J. *Between Facts and Norms: Contributions to a Discourse Theory of Law and Democracy*, Cambridge, Polity Press, 1992.

O espaço social é onde os sujeitos e as pessoas, outra divisão proposta por este trabalho, manifestam os desejos, as lutas, os preconceitos, as indiferenças, as diferenças econômicas, raciais, sexuais, de credo, de gênero; as exclusões e inclusões de classes, de agrupamentos de indivíduos que se unem por afinidades e por interesses, é onde ocorre o jogo da sedução⁵. Enquanto o espaço público é a arena da representação política, o espaço social é a arena da heterogeneidade e da busca por reconhecimento de indivíduos movidos pelos comportamentos, pelos interesses e pelas aparências.

O espaço social se divide em esfera pública, privada e íntima⁶, onde os sujeitos objetivam tornar suas singularidades visíveis, relatam seus sentimentos, frustrações, angústias, emoções e pontos de vista; é o espaço onde os enunciados se precipitam e os dispositivos comunicacionais se formam; a arena dos discursos e da ação, segundo Arendt (2007), as atividades reveladoras dos homens.

Na ação e no discurso, os homens mostram quem são, revelam ativamente suas identidades pessoais e singulares (...) só no completo silêncio e na total passividade pode alguém ocultar quem é (...) esta qualidade reveladora do discurso e da ação vem à tona quando as pessoas estão com outras, isto é, no simples gozo da convivência humana. (ARENDR, 2007, p. 192)

Tendo em vista que a interação social, que revela a ação e o discurso, não se dá da mesma maneira entre os dois espaços e as diferentes esferas que os constituem, nem é a mesma entre diferentes indivíduos, que por sua vez se manifestam ora como sujeitos, ora como pessoas, logo, os discursos formados tendem a ser distintos. Por isso almejamos descobrir, quais são as abordagens aos enunciados que se formam, em diferentes espaços e esferas, percebidos nos documentários analisados? O método arqueológico proposto pelo filósofo francês Michel Foucault (2008)⁷ será o guia para que a pesquisa parta da superfície do "visível" na tela à profundidade do monumento que iremos analisar, propondo uma divisão entre: documentários "narrativos" e documentários "discursivos".

⁵ Cf. Tomamos como conceito de sedução a proposta apresentada por Jean Baudrillard em *Da Sedução*. Campinas: Ed. Papyrus, 1992.

⁶ O pensamento sobre íntimo que propomos é inspirado em alguns textos de Pierre Bourdieu (2001 e 2002) que surgirão ao longo deste trabalho, aliados ao pensamento de Hannah Arendt em *A Condição humana*.

⁷ FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber*. Trad: Luiz Felipe Baeta Neves. 7a. ed Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

A dissertação se divide em duas partes, na primeira será proposto revisão de literatura sobre os conceitos que se articulam dentro da formação discursiva dos documentários, que didaticamente separamos em: corpos do texto, onde buscaremos, através da origem etimológica e filosófica, as definições para narrativa e relato, uma vez que esses conceitos tecem a estrutura da história nos filmes; em metodologia e objeto se configura a compreensão sobre o documentário como discurso, a fim de identificar como esse gênero cinematográfico estrutura e articula enunciados cotidianos em um dispositivo de comunicação audiovisual; o cenário dos documentários são os espaços de sociabilização de onde os documentaristas extraem enunciados para compor o discurso, dessa forma precisamos entender como, ao longo do tempo histórico, se configurou a sociedade e a divisão das esferas sociais e dos indivíduos; as personagens do filme não ficcional são os atores sociais, indivíduos que podem ser sujeitos e pessoas, os formadores do discurso, tanto o cineasta quanto suas personagens, assim, pretendemos perceber as noções de encenação de papéis sociais, de visibilidade e de constituição da sociedade a partir do indivíduo, que cria o documentário e por ele é retratado.

A segunda parte desta dissertação se dedica exclusivamente ao objeto documentário, traçando seu desenvolvimento histórico como gênero articulado com as mudanças políticas e sociais que impactaram a sociedade como um todo; pretendemos apresentar a tradição e a consolidação do documentário como gênero cinematográfico; o surgimento do gênero no Brasil; as características singulares do documentário brasileiro; a divisão dos períodos históricos do gênero; as técnicas de abordagem aos enunciados e os modos de representação social dos sujeitos/pessoas; os tipos de discursos que se originam de uma prática documentária no Brasil; e por fim proporemos análise sobre os filmes *O Prisioneiro da grade de ferro* (2003), *Estamira* (2004), *Lixo Extraordinário* (2010), como representantes do tipo discursivo de documentário, *Morro dos Prazeres* (2013) e *Juízo* (2007), como representantes do tipo narrativo de documentário. Ao longo da dissertação outros filmes serão utilizados como exemplo.

Alguns estudiosos do cinema podem questionar o fato da pesquisa apresentar o percurso conceitual, metodológico e bibliográfico antes de ir direto para o objeto documentário, no entanto, o que pretendemos mostrar com isso é que sem a compreensão dos elementos que formam o discurso desse gênero, a análise final sobre os filmes poderia resultar em meras especulações, sem respaldo científico, no entanto, após percorremos todos os conceitos que nos levaram para análise, cremos que se tornará mais crível as proposições teóricas que iremos abordar nos filmes analisados.

Muitas pesquisas e filmes ignoram que as imagens não devem ser "lidas", mas, decifradas; que elas não são representações, ou não deveriam ser, mas apresentações de si mesmas e dos atores que elas expõem na tela, tornando-os visíveis. Os discursos empáticos e afetivos, formados pelos relatos não buscam dar respostas, mas serem conselheiros, os mediadores entre as trocas de experiências. São dispositivos de memórias, de acontecimentos que se inserem no presente, embora tenham sido capturados e relatados em um passado. Logo quem "dá voz" não é o pesquisador, nem o documentarista, mas as imagens materiais e mentais que se formam dos relatos em um determinado discurso⁸.

Não é possível adentrar na análise do discurso oriundo da interação social, sem antes uma atenção especial ao relato e à narrativa, pois a partir desses conceitos surge uma gama de possibilidades que não ignoram as interações sociais, o que é bem mais relevante para compreender a potência de um discurso no cinema.

Este trabalho não vislumbra ser uma crítica⁹, pois não faz juízo dos valores humanos, estéticos, narrativos, sociais ou discursivos do objeto escolhido; não hierarquiza os conceitos, nem áreas do saber de determinadas ciências. Também não é um trabalho didático, nem interdisciplinar, mas transdisciplinar¹⁰, uma vez que toda revisão teórica desta dissertação une conceitos que transitam por diversas ciências - como a comunicação, a antropologia, a filosofia; por campos de saberes

⁸ FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Ed. Edições Loyola, 1999.

⁹ MARCONDES, Danilo. *A Crise da Modernidade: Kant e Filosofia Crítica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

¹⁰ NICOLESCU, Barasab - Um Novo tipo de conhecimento - Transdisciplinaridade In: *Educação e Transdisciplinaridade*. São Paulo: USP, 2000, p. 09-26. pp.17.

como a linguística, a semiologia, a análise discursiva, antropologia da imagem, psicologia social e as teorias do cinema. Tudo isso em absoluto diálogo com a prática do documentário, o objeto escolhido, que não se constrói por disciplinas, mas para além delas.

Propomos esse diálogo transdisciplinar, a fim de mostrar os tipos de discursos que se formam de enunciados presentes no espaço social e que se manifestam na tela, através das falas das personagens, dos seus gestos, do encadeamento sequencial de imagens, da estética, sobretudo da interação social, considerada o foco desta dissertação.

Pretendemos analisar a distância do envolvimento entre os atores, personagens e cineastas; as relações de força e de poder que se estabelecem entre eles; as barreiras ou ausência delas entre as esferas pública, privada e íntima; a apresentação ou representação de indivíduos quantitativos e/ou qualitativos na construção narrativa de um filme; a diferenciação do posicionamento do documentarista entre ser "historiador", que "escreve histórias", "narrativiza" a vida, ou "cronista", que "relata histórias" que vivenciou¹¹. Esses são elementos necessários ao mapeamento dos tipos de discursos específicos existentes no cinema não ficcional.

O filme como discurso, para esta pesquisa, independe da estética escolhida, da qualidade técnica ou do modo de representação da realidade, se participativo, expositivo, performático, reflexivo, poético¹² ou da escola que o dá suporte, se de tradição soviética ou estadunidense, se segue um modelo de cinema "direto" ou cinema "verdade", uma vez que anterior a tudo isso e sobre tudo isso está as formas que o ser humano escolhe para abordar o "Outro" e a "Si" mesmo na construção do discurso. A análise sobre os filmes proposta foca na formação discursiva e nos cruzamentos de enunciados que se manifestam nas narrativas e nos relatos, que aparecem na tela à espera apenas de um olhar mais perceptivo, diríamos mais "arqueológico".

¹¹ BENJAMIN, Walter. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 42.

¹² NICHOLS, Bill. 2005. *Introdução ao documentário*. Trad.: Mônica Saddy Martins. Campinas: Papyrus, 2005.

Apresentaremos exemplos de discursos cinematográficos que constroem dispositivos comunicacionais singulares, que tornam visíveis no espaço público os indivíduos e os agrupamentos sociais vulneráveis socioeconomicamente, no entanto este "tornar visível" tem uma dupla injunção que chamaremos de positiva, quando mostra as singularidades dos indivíduos, e a negativa que podemos perceber como a mediatização e a exploração do sofrimento alheio.

Optamos, assim como José Luís Gonçalves (2007)¹³, por uma epistemologia moral sobre a (in) visibilidade, como a maneira de realçar as formas em que determinados agrupamentos do espaço social, com poder de decisão no espaço público, olham com desprezo, indiferença, (pré) conceitos e estereótipos demais agrupamentos que não possuem representação política no espaço público, nem capital social na esfera pública, além de terem suas trajetórias histórico/sociais marcadas por violências simbólicas e do cerceamento de suas liberdades individuais.

Para esta dissertação todos são visíveis, todos possuem voz, contudo nem todos têm o reconhecimento da opinião pública e muitas vezes são retratados por documentaristas sob os estigmas e os preconceitos que definem formas de violência simbólica praticada pela sociedade contra determinadas pessoas. A importância de compreender tais problemáticas ajuda a perceber o discurso do documentário, o dispositivo mediador que reflete o pensamento social sobre determinados temas, onde o documentarista, por mais que tente se mostrar isento, participa ativamente emitindo opinião através dos filmes.

De acordo com Luiz Eduardo Soares (2005)¹⁴, o estigma é o processo que apaga a singularidade do "outro" e reconstrói a identidade desse indivíduo como um sujeito estereotipado, de acordo com o agrupamento social estabelecido no espaço público, de tomada de decisões. Estigmatizar alguém, para o autor, é uma violência simbólica.¹⁵ Desta maneira tentaremos perceber se documentários

¹³ GONÇALVES, José Luís. Invisibilidade e reconhecimento: a construção da literacia moral em Pedagogia Social. In: *Cadernos de Pedagogia social*. Porto: Faculdade de Educação e Psicologia, Universidade Católica, 2007. p.83-103

¹⁴ SOARES, Luiz Eduardo. *Cabeça de Porco*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

¹⁵ BOURDIEU, Pierre. *Meditações Pascalianas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

brasileiros que abordam os problemas sociais reforçam ou desfazem a violência simbólica.

Segundo Bourdieu (2001), a violência simbólica é uma forma de coação que se apoia no reconhecimento que um grupo dominado cria à imposição determinada por outro grupo dominante; pode ser do ponto de vista econômico, social, cultural ou simbólico. Essa forma de violência se consolida pela crença que determinados sujeitos têm no processo de socialização, isso faz com que se permitam serem sujeitados, que se posicionem no espaço social de acordo com determinados padrões de comportamento e costumes, os quais se encontram no discurso do grupo dominante. Talvez isso justifique o porquê muitos documentaristas compactuam com as formas de dominação.

Dessa maneira, a violência simbólica é uma forma de violar, machucar, ferir de maneira “invisível”, nutrida por dispositivos de comunicação e do conhecimento, que fomentam um vínculo de subjugação-submissão entre agrupamentos sociais, no que resulta na dominação de “uns” sobre “outros”, onde o dominado é cúmplice, dado o estado natural em que a realidade se apresenta.

Assim, muitos dispositivos de comunicação, como os documentários, não acessam as pessoas na intimidade, pois é justamente o íntimo, a identidade singular, que o processo de (in) visibilidade tenta apagar da esfera pública, uma vez que é no íntimo das pessoas que pode haver os elementos que confrontem a “verdade” e façam os sujeitos se rebelarem. Porém, como é um jogo de aceitação e de reconhecimento, cego, da dominação, há em determinados documentários o que podemos chamar de um complexo jogo de seduções¹⁶.

Por fim, o recorte proposto para este trabalho pretende dar ênfase a grupos étnicos e socioeconômicos vulneráveis representados nas telas, muitas vezes subjetivados, subjugados, objetificados e marginalizados nessas mesmas telas. Por isso o documentário será o objeto de análise, mas é o humano e as relações que se formam e se apresentam nas telas que interessa para formação do nosso pensamento.

¹⁶ BAUDRILLARD, Jean. *Da Sedução*. Campinas: Ed. Papirus, 1992

Na conclusão esperamos ter respondido as seguintes perguntas: é possível mapear a constituição da individualidade humana a partir dos discursos que emitimos? Os discursos são verossímeis ou são imitações de determinada realidade social? O documentário como discurso apresenta ou representa a realidade social? Quais diferenças entre narrar uma vida e relatar a vida? Se há diferença entre relato e narrativa, quais tipos de discursos se originam dessas matrizes? Qual a função social dos documentários discursivos e narrativos? É possível invisibilizar e visibilizar indivíduos através do cinema?

2. O corpus do texto: relato, narrativa e paradoxos conceituais

Não nos atreveríamos a afirmar o relato como único caminho viável para apresentar a constituição dos sujeitos e da realidade material, a qual engloba o campo político e o campo social, no entanto, talvez possamos arriscar dizer que através do relato acessamos a intimidade das pessoas e as suas individualidades, ou melhor, singularidades. Recusamos veementemente o termo essência, visto que não se sustenta em uma localização material que traga relevância a esta pesquisa, talvez em cosmovisões, em teorias religiosas e filosóficas, mas não ao processo de comunicação que estamos analisando.

A realidade expressa pelo relato é a dos enunciados que transitam nas esferas privada e íntima e se articulam na formação do discurso, que só assume materialidade na esfera pública. Essas esferas do espaço social dizem muito sobre a sociedade macro, constituída pelo social e pelo espaço público, onde os representantes com status, "eleitos" pelos agrupamentos sociais, excluem, rejeitam e selecionam os discursos formados pelos diversos atores que depõem sobre a vida e formam na esfera pública a opinião.

A opinião é composta pela heterogeneidade de relatos e de narrativas, pelas múltiplas vozes nas diversas esferas do espaço social, sendo que na esfera íntima e na esfera privada transitam os enunciados que formarão os discursos determinantes às decisões sociais, políticas e de governo. Esses enunciados também são utilizados na estruturação das mais diversas narrativas e da própria opinião pública, que por sua vez move as mudanças culturais e dita comportamentos para identidades singulares.

Desta maneira, o lugar a "fala" é o que é disputado pelos indivíduos na esfera pública, pois pela "fala", por torna-la visível, se alcança a possibilidade de alterar os paradigmas sociais e até mesmo a opinião pública ou reforçar o sistema de exclusão de singularidades, que atua para manutenção do controle do espaço público e da opinião pública por grupos muito reduzidos de sujeitos e por suas ideologias dominantes. Assim, a "fala" se faz a partir da experiência prática de indivíduos inseridos em múltiplas realidades, delimitadas por um tempo

específico, em condições socioeconômicas e culturais diversas, mas particulares. São as particularidades que fazem os indivíduos se agruparem por interesses, afinidades ou afetividades.

Rotineiramente os enunciados que circulam nas diversas esferas e espaços sociais se manifestam como relatos na voz das mais diversas pessoas. Essa importância cotidiana da interação da "fala" entre os sujeitos é conceituada por Hannah Arendt¹⁷ com enorme importância na constituição da realidade. Uma vez que tudo que é aparente "- aquilo que é visto e ouvido pelos outros e por nós mesmos – constitui a realidade" (ARENDR, 2007, p. 59).

Ser visualizado e ser escutado, ver e escutar são os requisitos para a garantia da realidade e da perpetuação da memória social, contudo, para formulação de identidades singulares é preciso mais do que isso. O conceito de "ver" precisa ser deslocado para o "olhar", assim como "escutar" precisa ser mais do que uma ação física, significa "ouvir", absorver, logo, é necessário perceber os objetos que constituem o mundo e os sujeitos para se construir uma realidade que expresse uma "vontade de saber" e não uma simples "vontade de verdade",¹⁸ pois a "verdade" pode ser enganosa se tomada pelo prisma de que é a imitação do saber, a pura mimesis das condições humanas de existência.

Isso significa dizer que uma determinada realidade pode ser "criada" por aparências, não como a coisa é em si, mas como uma imitação, uma representação que se estrutura por exclusões e rejeições, por invisibilizações de identidades em favor de um grupo privilegiado, o qual ocupa o espaço público em que transitam as representações "do poder" e "de poder", o espaço que detém as decisões sobre todo o conjunto social, político, econômico e cultural.

Como a "verdade" é um conceito bastante fraco, talvez a realidade verdadeira das coisas e dos seres possa ser percebida através de um dispositivo mediador, como o documentário, que atue entre os espaços público e social, tornando visíveis as diversas realidades possíveis, permitindo que a "verdade" de certo grupo social invisibilizado possa questionar a "realidade" imposta por

¹⁷ ARENDR, Hannah. *A Condição Humana* (2007).

¹⁸ FOUCAULT (1999)

diversas narrativas dos grupos que detém o controle do espaço público e ditam os comportamentos sociais.

Realidades diegéticas, os próprios objetos, em confronto com realidades miméticas, que falam sobre os objetos e os representam, é esse o deslocamento que propõe um documentário constituído por relatos, pois opõe à realidade do *logos*, de caráter discursivo à *lexis*¹⁹, estruturalmente narrativa, essa abordagem, de acordo com a nossa pesquisa, reproduz e recria as aparências das coisas.

A realidade, ou as realidades, políticas, sociais, econômicas, culturais, sexuais, étnicas, de gênero não prescindem do que aparece, mas se constituem pelo que é relatado e o que é relatado, a depender da posição do sujeito na esfera pública, pode não ser visível como discurso, devido aos processos de violência simbólica, advindos de um passado histórico/social de invisibilização das identidades, em meio à heterogeneidade social.

Assim, toda experiência que se mantém na intimidade e na privacidade tem uma existência incerta, obscura, não visível. Os pontos de vista, os sentimentos, as sensações, os pensamentos, os desejos proibidos, as angústias, as tristezas, a solidão, a ausência, os conflitos, enfim, as condições humanas de existência só podem aparecer se for "pública", o que não quer dizer que encontra facilidade para se manifestar nas esferas públicas. Ambientes com normas, regras, formas de como agir, que estipulam "o que dizer", "como dizer", "quem pode dizer", "o que sentir", "como sentir", "quem pode sentir".

Desta maneira, apenas no relato de experiências privadas e íntimas, na narração de histórias, o que não quer dizer narrativa como demonstraremos mais adiante, e na arte poética, não a mimética²⁰, as experiências individuais, privadas e íntimas podem se tornar visíveis “para uma esfera na qual assumirão uma espécie de realidade que, a despeito de sua intensidade, elas jamais poderiam ter tido antes²¹”.

¹⁹ Para Platão, *A República*, *lexis* é a "maneira de dizer", enquanto *logos* é "o que é dito".

²⁰ Ver em ARISTÓTELES, *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. 3a. ed. Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian. 2008

²¹ ARENDT, 2007, p. 60

Outro ponto levantado por Hannah Arendt, que nos ajuda a compreender a distinção que fazemos sobre o relato e a relação dele com a esfera íntima e privada, é quando a autora diz que na esfera pública não há lugar para o irrelevante. Porém, não significa que aquilo que pertence ao íntimo e ao privado seja de fato irrelevante. Arendt cita o amor que não suporta a existência pública, uma vez que “morre, ou antes, se extingue assim que é trazido a público²²”.

Isso nos coloca em uma questão vital para distinção da função da narrativa e do relato. Uma vez que “o que a esfera pública considera irrelevante pode ter um encanto tão extraordinário e contagiante que todo um povo pode adota-lo como modo de vida, sem com isso alterar o caráter essencialmente privado” (ARENDR, 2007, p. 60).

A questão que se coloca é: como o que é irrelevante para esfera pública pode assumir um aspecto de encanto extraordinário que modifique a opinião sobre determinado objeto íntimo ou privado? Parece-nos que surgem dois caminhos: a) pelo próprio discurso, que se forma a partir de enunciados que se manifestam nos relatos cotidianos; e b) pela representação desses relatos sobre coisas "irrelevantes" como o amor, a fim de inserir "intrigas", "peripécias", narrativas, que torne o "irrelevante", que é do campo íntimo/afetivo e privado/empático, em "aceitável" para a esfera pública e conseqüentemente para o espaço público.

Portanto, devemos apresentar qual concepção fazemos sobre o conceito de "narrativa", a fim de reforçar a hipótese sobre a experiência discursiva e narrativa no campo social. Até para que possamos afirmar que, a narrativa recria a vida íntima e privada, a fim de formular uma tradução aceitável do que é "banal"; enquanto o relato depõe sobre a vida cotidiana na esfera pública, acentuando as diferenças que tornam o irrelevante um objeto de luta e de visibilidade no espaço público e nas esferas públicas, onde estão os discursos.

22 ARENDR, 2007, p.61

2.1.

A perspectiva etimológica e possíveis origens da narrativa e do relato

Vários são os autores e as ciências que explicam o conceito de narrativa, que já em Platão, em *A República*, e em Aristóteles, na *Poética* era tema de interesse, contudo, uma infinidade de pesquisadores a definiram de acordo com seus próprios campos de saberes e de conhecimentos. Por ser uma palavra utilizada em inúmeros contextos, assim como seus derivados "narração", "narrador", "narrativo" e o seu verbo "narrar", torna-se um imenso desafio delimitar o campo da narrativa ou dar a ela uma definição. Por essa razão, pretendemos reforçar qual narrativa ou quais narrativas serão abordadas especificamente na análise proposta por esta dissertação.

O dicionário Michaelis²³ define da seguinte maneira a "narrativa" como: a) narração; b) relato de um acontecimento ou fenômeno; c) (lit.) reunião das obras de um determinado autor ou de uma época. Assim, "narrativa" é o objeto da "narração", vejamos como esse mesmo dicionário define "narração": a) ato ou efeito de narrar; b) representação de fatos reais ou fictícios, com utilização de signos verbais e não verbais, que apresente começo, meio e fim em sua sequência narrativa; c) narrativa.

O que se percebe é uma dificuldade em delimitar no senso comum o que é de fato a narrativa. A consulta ao dicionário, o mais acessível a todos os públicos, mostra que narração e narrativa são atos e efeitos da mesma prática, definidas como relato ("narração") de um acontecimento ou fenômeno, através de uma representação de fatos reais ou fictícios (narração), com utilização de signos verbais e não verbais (linguagem), que apresente começo, meio e fim em sua sequência narrativa (estrutura temporal).

Evidenciamos alguns equívocos conceituais, visto que a "narrativa" definida como o "relato de um acontecimento ou fenômeno", ignora que o relato da experiência é o acontecimento em si e o fenômeno se reconhece pelo que é relatado, não pela narrativa, talvez pela "narração". Porém, a definição dada à

²³ MICHAELIS. *Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: ed. Melhoramentos. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/>>. Acesso em: 14 set. 2018

"narrção" diz que é uma representação de fatos reais ou fictícios, contudo, o relato cotidiano não se configura como representação, ao menos não na visão clássica platônica.

O relato, assim como o discurso, seria muito mais a apresentação da experiência e dos fenômenos vividos por cada indivíduo, através de uma manifestação da ideia e do pensamento no que fala da vida. A narrativa seria a representação (narrção) do relato sobre a experiência de que falam os indivíduos, buscaremos provar isso ao longo deste trabalho.

Sendo o relato a prática que define o acontecimento, que descreve e torna visível o fenômeno (as experiências) dos indivíduos, a definição dada pelo dicionário leva a uma redundância, porém de certa forma coerente a essa pesquisa, pois "narrativa" está definida como "relato de um acontecimento (relatado) ou experiência", o que evidencia a divisão proposta por este trabalho, uma vez que, se a narrativa é a narrção (representação) do que foi relatado (do acontecimento), o que é então esse relato? Podemos definir relato e narrativa como o mesmo conceito?

Outro ponto da definição dada pelo dicionário diz que a narrativa se constitui através da narrção que utiliza signos verbais e não verbais, ou seja, através de uma linguagem, que apresente começo, meio e fim em sua sequência narrativa, uma estrutura temporal. Contudo, Genette (2011)²⁴ alerta sobre essa definição simplista:

Caso se aceite, por convenção, permanecer no domínio da expressão literária, definir-se-á sem dificuldade a narrativa como a representação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos, reais ou fictícios, por meio da linguagem e, mais particularmente, da linguagem escrita. Esta definição positiva (e corrente) tem o mérito da evidência e da simplicidade; seu inconveniente principal é talvez, justamente, encerrar-se e encerrar-nos na evidência, mascarar aos nossos olhos aquilo que precisamente, no ser mesmo da narrativa, constitui problema e dificuldade, apagando de certo modo as fronteiras do seu exercício, as condições de sua existência. (GENETTE, 2011, p. 265)

Se observarmos as fofocas, os bate-papos, as conversas nos botequins, as falas dos loucos e das crianças perceberemos que utilizam "estruturas" de linguagem não muito definidas, pois inserem gírias, palavras incompletas,

²⁴ GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. (2011).

raciocínios intercortados e bem pouco se observa uma estrutura temporal, com começo, meio e fim nesses diálogos, logo, como pode essas descrições dos acontecimentos, essas práticas do cotidiano, serem os mesmos que a definição dada pelo senso comum para narrativa? Uma vez que não correspondem à mesma formação, tampouco se evidenciam na mesma prática. O que a narrativa tenta apagar, é o que o relato busca evidenciar.

Conforme nos diz Hannah Arendt o relato cotidiano é a prática comunicacional das esferas privadas e íntimas que se manifestam como discursos na esfera pública que juntamente com a ação podem determinar os fenômenos sociais. “Na ação e no discurso, os homens mostram quem são, revelam ativamente suas identidades pessoais e singulares”. Portanto é o cotidiano e os relatos dele onde “esta qualidade reveladora do discurso e da ação vem à tona quando as pessoas estão com outras, isto é, no simples gozo da convivência humana” (ARENDR, 2007, p. 192).

A definição dada pelo dicionário, à luz do pensamento de Genette e de Arendt, nos leva a entender que a oralidade, a conversa, a fofoca, o bate-papo, o relato cotidiano não é o acontecimento em si, não produz experiência, não é a prática primeira de manifestação dos enunciados, por isso recusaremos essa definição simplista dos dicionários e de pesquisadores que analisam a narrativa apenas pelo viés literário. Propomos então que, talvez, melhor seria definir a narrativa como a representação de relatos da experiência cotidiana através da narração, uma maneira de representar a linguagem e dar a ela uma estrutura espacial e temporal definida, oposto ao que faz o relato que define a própria experiência e por isso é um acontecimento provocado por uma determinada circunstância, que pode ser por interesse, por afinidade ou por afetividade entre os atores do processo comunicacional.

Talvez a definição do dicionário gramatical não nos permita atingir a profundidade necessária para verificar a validade da nossa pesquisa. Desta maneira, buscaremos na raiz etimológica da palavra "narrativa" os indícios que nos permitam traçar uma divisão entre o ato de narrar e o ato de descrever a vida.

Segundo Carlos Rocha (2011)²⁵, "narrar" pode ter as seguintes origens e significados: no verbo latino "narro, as, āvi, ātum, āre" significa "contar", "expor narrando", "dar a saber"; se derivada do adjetivo latino "gnārus, a, um", significa "que conhece", "que sabe". Na possível raiz indo-europeia há o adjetivo "gene-, gno-" traduzido como "conhecer" e "reconhecível". No verbo latino "nōsco, is, nōvi, nōtum, nōscēre" "narrar" quer dizer "começar a conhecer", "aprender a conhecer", "tomar conhecimento". Por fim, pode ter origem grega, por exemplo, em "gnōsis, eós", ou seja, "ação de conhecer", "conhecimento", "ciência", "sabedoria", que deriva de "-gnóstico" que integra o conceito de diagnóstico.

Assim, a narrativa seria um diagnóstico capaz de fornecer conhecimento, de acessar o saber e a ciência, na origem grega. Na origem latina, se derivado do verbo, significa contar algo, passar ensinamento; se originada do adjetivo é quem narra, conhece, fala do que sabe. Já na raiz indo-europeia "narrar" seria quem conhece e reconhece. Desta maneira, todas as possíveis raízes etimológicas do verbo "narrar" remetem à sabedoria e ao conhecimento ou a uma ação em movimento que passa adiante o saber e o conhecimento.

Embora alguns estudos, como o nosso, se esforcem para remeter a narrativa à sua definição original ligada ao ato de fala, ao saber, ao modo não linear de desenvolvimento de uma história, a uma ação em movimento constante; novas significações continuam surgindo para o ato de "narrar" que o colocam como um sistema literário representativo do ato de contar, como uma maneira de expor "informação", uma forma de educar, uma estratégia para passar conhecimentos e também conceituado em estudos linguísticos com base na literatura,²⁶ como uma estrutura em que se desenvolve o fabular, o exótico, o romanceado, o dramático, ou seja, o ficcional.

O que percebemos é que há infinitas definições e funções à "narrativa", que a distancia da sua origem, ao menos etimológica, e que dificulta a delimitação do conceito, contudo, se percebe que há dois polos evidentes sobre a narrativa e é

²⁵ ROCHA, Carlos. Etimologia do verbo narrar. In: Dicionário Etimológico. Lisboa: ISCTE-IUL. Disponível em: < <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/>> Acesso em: 14 set. 2018

²⁶ Ver em: BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. Trad.: Maria Zélia Barbosa Pinto. 7a. ed. - Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2011. pp. 09-62.

sobre eles que iremos agora tentar compreender, sendo: a narrativa natural (histórica), mais próxima da sua definição etimológica, e a narrativa artificial (ficcional), bastante compreendida pela literatura e especialmente pela escrita, talvez pela concepção aristotélica de *mímesis*, em que a narrativa é uma das ferramentas para imitação.

2.2.

A perspectiva platônica: definições clássicas de narrativa e de relato

Podemos encontrar os primeiros indícios da divisão entre relatar, apresentar e descrever em oposição a narrar, representar e imitar em Platão (1993)²⁷ que apresenta, em *A República*, nos livros III e X, a questão da *mímesis* (representação ou imitação) no interior da *pólis* (cidade idealizada), partindo de uma reflexão crítica em oposição ao pensamento de Trasímaco, o qual defende que a justiça é tema de interesse dos mais fortes, ao passo que Sócrates a define como algo que é próprio da natureza humana²⁸.

Platão imagina a *pólis*, uma cidade ideal em que a razão é a base para tomada de decisões. O que iremos tratar sobre essa reflexão é o que pode ou não ser dito, a maneira como é dito e quem deve dizer no interior dessa cidade idealizada pelo filósofo, uma vez que o conceito de *mímesis* e de *diegesis* interessa para nossa divisão sobre o relato e a narrativa, no interior dos discursos.

Portanto, sairemos da definição demasiadamente alargada de "narrativa" ao longo dos séculos nas Ciências, para localizá-la no interior do trabalho de alguns autores que a pensaram mais próxima do que conceituamos como relato nesta dissertação, ou seja, na raiz etimológica do verbo "narrar". Fazer essa distinção nos possibilita conceituar a "narração" como inerente ao campo literário, da escrita, da representação, da imitação; enquanto que o nosso conceito de relato trataremos como a "pura narrativa" - embora seja arriscado determinar certos purismos - ou como nos diz Platão, a "simples narrativa". No entanto, também apresentaremos os autores que reforçam o aspecto representativo dado para "narrativa", que conceituamos simplesmente como narrativa, sem aspas.

²⁷ PLATÃO. *A República*. Trad.: Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 1993.

²⁸ Ver: TOLEDO, Alexandre M. *Mímesis e Tragédia na poética de Aristóteles*. Dissertação - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - UFMG. Belo Horizonte, 2005.

Platão estabelece uma divisão entre o que ele vai definir como mimesis e diegesis. As obras trágicas, onde o narrador produz as suas narrativas por meio da imitação, ou seja, “quando ele compõe um discurso como se ele fosse outra pessoa (...) tornando seu próprio estilo o mais semelhante possível daquele da pessoa a quem concede a palavra”²⁹, é tida como ação mimética, representativa, em oposição à diegesis que é o discurso puro, a palavra tomada pelo próprio emissor e não por um ator que a representa. A ação digética é mais descritiva do que as obras miméticas.

O filósofo condena a poesia mimética, em três momentos ao longo de *A República* e estabelece a existência de um estilo narrativo, de um estilo imitativo e de outro misto, que mescla ambos. Contudo, parece que o centro da discussão de Platão é sobre o uso da poesia mimética na educação da *pólis*.

Seu objetivo mesmo é o de condenar um sistema educacional baseado na transmissão oral da cultura pelas vias da poesia épica e trágica. Não interessa a Platão o discurso poético, rítmico, oral, mimético, dramático, representado pela tragédia. Não interessa o drama recitado e vivido por atores com o objetivo de envolver uma plateia para manipular suas emoções, fazendo-a chorar e se compadecer das desventuras do herói ou, pior, rir dos atos e palavras destituídos de nobreza praticados por deuses e heróis. (TOLEDO, 2005, p. 23)

Platão nos informa que o ato de imitar produz uma segunda natureza, em que a imitação se torna um hábito. No livro III de *A República*, o filósofo ainda considera aceitável a "imitação" que represente os bons exemplos a serem seguidos pelos homens de bem, contudo, considera recusável que se imite na *pólis* os homens indignos de admiração, como os escravos, os loucos, os covardes, etc. Ou seja, os relatos desses cidadãos não poderiam se tornar visíveis na cidade ideal, sob o risco de desviar os jovens.

Em resumo: se a imitação é plausível, tanto na poesia quanto na música, que ela então imite o que há de melhor, os atos de coragem e temperança, bom senso, moderação e sabedoria. Ou seja, que ela imite a razão. (TOLEDO, 2005, p. 26)

A razão, na maneira como é colocada pelo filósofo, não pertence a todos os integrantes da *pólis*, não é de acesso público (a todos), mas ela se manifesta nos "grandes homens", que precisavam mostrar certa singularidade através dos seus discursos que os destacassem em meio aos habitantes da cidade ideal. Contudo,

²⁹ PLATÃO (2006). p. 141

esses "narradores" não poderiam inserir elementos dramáticos ou trágicos, a fim de persuadir a sua plateia, pois estariam se valendo de uma abordagem mimética, condenável na educação dos cidadãos, segundo Platão.

No Livro X, de *A República*, se percebe que a tolerância mostrada pelo filósofo com a mimesis já não é tão extensa quanto no Livro III. Diz em um dos diálogos:

- Ora, a verdade é que - prossegui eu - entre muitas razões para pensar que estivemos a fundar uma cidade mais perfeita do que tudo, não é das menores a nossa doutrina sobre a poesia.

- Que doutrina?

- A de não aceitar a parte da poesia de carácter mimético. A necessidade de a recusar em absoluto é agora, segundo me parece, ainda mais claramente evidente, desde que definimos em separado cada uma das partes da alma"³⁰. (PLATÃO, 1993, p. 449)

Talvez a pergunta que caiba agora é: se a mimesis é imitação, recusada na *pólis* platônica, o que é o objeto que ela imita? A poesia mimética está diretamente relacionada à teoria das ideias. Para Platão, as ideias não são simples conceitos ou representações mentais, mas entidades, substâncias, "são as essências mesmas das coisas e, por isso, constituem o seu verdadeiro ser. O que está em jogo nesse momento é a oposição entre conhecimento verdadeiro, ligado à contemplação das ideias, e a opinião, ligada à aparência do ser."³¹.

A ideia mostra a si mesma, se materializa no que apresenta a sua origem, em algo propriamente real, verdadeiro. Como verdade se entende a apresentação da ideia sem intermediários, sem terceira pessoa, isso é o que faz a *diegesis*, o *logos*, ou seja, o pensamento que se mostra, dá a ver o que aparece e não o que é imitado. Surge então a profundidade, a origem e o limite de uma configuração de sentido sobre as coisas do mundo.

Já a mimesis está ligada com a aparência, na qual a ideia se mostra a partir de "outro", não pelo emissor do pensamento, da ideia. É uma representação, a qual não mostra este outro, "de onde vem", a sua origem. Algo muito semelhante à

³⁰ PLATÃO (1993), 595 a-b, p. 449

³¹ TOLEDO (2010), p. 27

definição dada por Geràrd Genette (2011), em citação a Émile Benveniste (1966), que diz sobre a narrativa:

A objetividade da narrativa se define pela ausência de toda referência ao narrador: para dizer a verdade, o narrador não existe mesmo mais. Os acontecimentos são colocados como se produzem à medida que aparecem no horizonte da história. Ninguém fala aqui; os acontecimentos parecem narrar-se a si mesmos. (GENETTE, 2011, p. 279)

Obviamente que a distância temporal entre Platão e Benveniste é considerável, além dos conceitos que são trabalhados pelo linguista francês sequer terem existido na época do filósofo grego. Contudo, essa citação de Geràrd Genette mostra claramente que a noção de mimesis platônica está na estrutura conceitual do que é considerada a "narrativa" na modernidade. Talvez, ainda não tenha ficado devidamente exposto, por isso, sugerimos um questionamento: como provar que o conceito de "narrativa" que é usado no senso comum, definidos pelos linguistas e pela literatura, é na verdade o conceito de poesia mimética de Platão e não o que o filósofo denominava como narrativa?

A resposta está no Livro III de *A República*, vale destacar algumas passagens do autor, a fim de comprovar que há no interior do pensamento do filósofo a nítida divisão entre "poesia mimética" e "narrativa diegética". A primeira é a imitação dos acontecimentos e das personagens reais, é a que hoje chamam de "narrativa"; no entanto é a segunda prática na cidade ideal platônica que de fato representa o que é a narrativa clássica, ou seja, a que condiz com a origem etimológica do verbo "narrar", que nos remete à apresentação pura do pensamento que forma os objetos, que move o saber, que dá a conhecer, logo, a expressão da ideia, o que de fato interessa à *pólis* platônica.

- Parece que sou um professor ridículo e pouco claro. Por isso, tal como os que são incapazes de expor, vou tentar demonstrar-te o que quero dizer com isto, tomando, não o todo, mas a parte. Ora diz-me: sabes o começo de *Ilíada*, que o poeta diz que Crises implorou a Agaménon que lhe libertasse a filha, mas este lhe foi hostil, e aquele, uma vez que não alcançou o seu fim, fez uma invocação à divindade contra Aqueus?

- Sei, sim

- Sabes, portanto, que até este ponto da epopeia "*e dirigiu suplicas a todos os Aqueus, especialmente aos dois Atridas, comandantes dos povos*" é o próprio poeta que fala e não tenta voltar o nosso pensamento para outro lado, como se fosse outra pessoa que dissesse, e não ele. E depois disto, fala como se Crises fosse ele mesmo e tenta o mais possível fazer-nos supor que não é Homero que

fala, mas o sacerdote, que é um ancião. E quase todo o resto da narrativa está feito deste modo, sobre os acontecimentos em Ílion, em Ítaca e as provações em toda Odisseia³².

- Absolutamente - declarou

- Portanto há narrativa, quer quando refere os discursos de ambas as partes, quer quando se trata do intervalo entre eles?

- Como não seria assim?

- Ora, tornar-se semelhante a alguém na voz e na aparência é imitar aquele com quem queremos parecer-nos?

- Sem dúvida

- Num caso assim, parece-me, este e os outros poetas fazem a sua narrativa por meio da imitação.

- Absolutamente

- Se, porém, o poeta não se ocultasse em ocasião alguma, toda a sua poesia e narrativa seria criada sem a imitação. (...) Se Homero, depois de ter dito que Crises veio trazer o resgate da filha, na qualidade de suplicante dos Aqueus, sobretudo dos reis, em seguida falasse, não como se tivesse se transformado em Crises, mas ainda como Homero, sabes que não se tratava de imitação, mas de simples narração. (PLATÃO, 1993, p. 115-117)

Acreditamos que a explicação dada acima pelo próprio Platão mostre com clareza a divisão que há no conceito de narrativa entre a sua origem clássica e como ela é compreendida nos dias atuais. De um lado temos a tragédia e o drama clássico que são inteiramente miméticos; de outro lado temos as narrativas simples ou diegéticas, que são a expressão do pensamento de forma direta pelo emissor; e entre essas práticas se apresenta a epopeia, como *Ilíada* (VIII a.C.) de Homero, uma categoria híbrida que mescla as narrativas simples com as poesias miméticas. As estruturas da poesia mimética serão reconfiguradas em outras práticas séculos depois, como pelo romance, pelo drama na modernidade, que dará origem ao cinema de ficção e será determinante à linguagem do cinema contemporâneo, pois a Literatura adotou como "narrativa" a poesia mimética, deixando de lado a narrativa clássica platônica, que parece ser o relato que interessa aos documentários.

³² Nota de rodapé da obra original, em respeito ao autor transcrevemos: "Segundo Adam, não será redundante falar do que se passa em Ítaca como distinto da Odisseia: a primeira referência seria ao conteúdo dos Cantos XIII a XXIV, ou seja, a vingança do herói, depois de ter regressado à sua ilha; a segunda, à parte do poema sobre os erros de Ulisses (V a XII)".

Platão condena imitação na *pólis*, uma vez que ela distorce o sentido das coisas e faz uma representação das ideias. Esse pensamento do filósofo é determinante para o desenvolvimento da nossa proposta didática.

A imitação afasta o fruidor da verdadeira realidade porque não é produzida de acordo com a ideia, mas de acordo com uma cópia da ideia. Desse modo, ela peca contra a verdade porque é um engano dos sentidos. Além disso, o imitador nada sabe sobre o que imita. Mas ainda existe outra objeção que Platão faz à mimesis. Ela não está ligada ao que a alma tem de melhor. (...) não está ligada a parte racional da alma, a sua melhor parte, mas ao que a alma tem de mais vulgar: seus apetites e paixões. Se a imitação já representava uma “destruição” do intelecto ao se reportar não à realidade inteligível, mas a sua aparência, ao se ligar ao que a alma tem de pior, a imitação despertaria no homem as piores forças e sufocaria o espírito que pensa. Ou seja, a imitação é vista como adversária do pensamento. (TOLEDO, 2005, p. 30)

Por fim, Platão condena a mimesis em três sentidos:

um primeiro sentido conteudístico-moral, no qual é reconhecida a força da mimesis, mas também seu caráter nocivo, no sentido de ser um agente com potencial para transformar o bem em mal; um segundo sentido estilístico-formal onde a mimesis é identificada com o estilo direto, teatral, em oposição ao estilo diegético, indireto da argumentação filosófica; e finalmente um terceiro sentido, o ontológico que é o argumento decisivo de Platão contra a mimesis, uma vez que ela se relaciona diretamente à parte mais baixa da alma, onde residem os desejos e paixões. (TOLEDO, 2005, p. 32)

Os desejos e as paixões, como nos disse Arendt (2007), não são do campo das aparências, tampouco podem ser representados, nem são relevantes à esfera pública, à *pólis*. A parte mais baixa da alma é onde residem as dores, é onde a morte se aproxima para apagar a vida, é irrepresentável, no entanto a mimesis cria um mundo de possibilidades para representar este lado obscuro, que é íntimo e privado aos sujeitos.

Por ora, utilizar a palavra narrativa para designar tanto a prática mimética, como a diegética, quanto à híbrida pode causar equívocos na interpretação da análise deste trabalho. Além disso, poderíamos optar por poesia mimética e narrativa simples, como propõe Platão, contudo, o conceito de narrativa, como exposto pelo filósofo sofre uma alteração significativa a partir do que Aristóteles irá definir como mimesis. Por isso utilizar a narrativa para nos referirmos ao relato causaria imensa incompreensão na análise deste trabalho.

2.3.

A perspectiva aristotélica e as novas definições à narrativa e ao relato

Na *Poética*, Aristóteles reduz tanto a poesia mimética, quanto a narrativa simples à mera imitação, ou representação, que ele conceitua tal como Platão, como mimesis. Essa redução a um só campo para ambas as práticas foi determinante para todas as outras definições sobre "narrativa" que se seguiram, contudo, o que se percebe - provaremos ao longo desta unidade - é que na arte de contar e de narrar histórias se manteve dentre os diversos pesquisadores, das mais variadas épocas, a divisão platônica para entre mimesis e diegesis, embora a definição de narrativa na modernidade tenha sua ancoragem na teoria aristotélica sobre a epopeia e a tragédia.

O conceito de mimesis (“imitação”) atravessa todo o texto da *Poética* e para Aristóteles é o elemento comum na epopeia, na tragédia, na comédia e no ditirambo; realiza-se pelo ritmo, pela linguagem e pela melodia. Porém, a noção de mimesis empregada pelo filósofo se diferencia da utilizada por seu mestre Platão na *República*. Em certa medida podemos dizer que a *Poética* é o diálogo entre ambos os filósofos, mas não só em relação à *pólis*, a cidade ideal que surge nessas obras, mas principalmente em relação ao conceito de imitação proposto por ambos.

Para Platão a imitação era condenável na *pólis* por estar afastada três pontos em relação à natureza³³, logo, distante da verdade, o que ocasionava desvios na educação dos cidadãos, de acordo com o plano educativo para a cidade ideal. Assim Platão definiu a mimesis:

A arte de imitar executa as obras longe da verdade, e, além disso, convive com a parte de nós mesmos, avessa ao bom-senso, sem ter em vista, nesta companhia e amizade, nada que seja são ou verdadeiro. (...) A poesia mimética, dizíamos nós, imita os homens entregues a ações forçadas ou voluntárias, e que, em consequência de as terem praticado, pensam ser felizes ou infelizes, afligindo-se ou regozijando-se em todas essas circunstâncias. (PLATÃO, 1993, p.465-66)

³³ Exemplo dado no prefácio do livro *Poética* (2008), p. 11, que cita uma passagem de Platão em *A República*, no Livro X. 597e — 598d

Tem-se dito muitas vezes que toda a *Poética* do discípulo Aristóteles é uma resposta a esta doutrina³⁴ sobre a mimesis. Enquanto o mestre não tolerava a imitação, por outro lado o aluno, se não foi um defensor, foi ao menos o primeiro a sistematizar o conceito. Com isso, toda formulação elaborada por Platão sobre a tragédia, a epopeia e a narrativa sofre uma mudança na visão aristotélica.

A epopeia segue de perto a tragédia por ser também imitação, com palavras e ajuda de metro, de caracteres virtuosos. Todavia, difere desta por ter um metro uniforme e por ser uma narrativa. Diferem ainda quanto à extensão: uma esforça-se o mais possível por durar uma só revolução do sol ou demorar pouco mais, enquanto a epopeia, não tendo limite de tempo, é diferente neste aspecto. Contudo, primitivamente, procediam de igual modo nas tragédias e nas epopeias. No que respeita às partes constitutivas, umas são comuns, outras são específicas da tragédia. (...)Os elementos que a epopeia contém encontram-se todos na tragédia, mas os elementos da tragédia não figuram todos na epopeia. (ARISTÓTELES, 2008, p. 11)

Tal pensamento coloca tanto a epopeia como a tragédia sendo miméticas, porém, a epopeia está intimamente atrelada ao relato cotidiano, seria uma representação indireta da realidade, tem como característica apresentar os feitos do homem publicamente, que precisam ser descritos longamente para convencer o público da coragem e da honra, que determinam a individualidade e a singularidade deste homem frente a todos os outros cidadãos da *pólis*.

Já as tragédias são estruturadas para serem breves, assim como as epopeias tem início, meio e fim determinado, no entanto para Aristóteles elas são imitações de imitações. Uma vez que o filósofo diz que toda poética é mimética, logo, a tragédia seria a representação dos relatos que aparecem na epopeia, a qual ele chama de "narrativa". Contudo, veremos o que diz o próprio Aristóteles na sua definição de tragédia, que será vital para a nossa definição do que seja a definição de narrativa usual na modernidade.

A tragédia é a imitação de uma acção elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da acção e não da narração e que, por meio da compaixão e do

³⁴ Halliwell, 1986; 117, no capítulo consagrado a mimesis, analisa várias ocorrências da palavra e seus cognatos anteriormente ao séc. IV a.C., e bem assim em outros diálogos platónicos, nomeadamente no *Timeu*, no qual o 'demiurgo cria o universo "à imitação da natureza imutável", assumindo assim "uma correspondência mimética entre o material e o metafísico". O mesmo autor, 1986: 121 e n. 23, apresenta uma lista das áreas em que Platão usa esta terminologia e dos passos que documentam as respectivas aplicações. (apud: PEREIRA, Maria H. Rocha. Prefácio. In: *Poética*. ARISTÓTELES, *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. 3a. ed. Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian. 2008, p. 11

temor, provoca a purificação de tais paixões. (...) Como a tragédia é a imitação de uma acção e é realizada pela actuação de algumas pessoas que, necessariamente, são diferentes no carácter e no pensamento. (...) o enredo é a imitação da acção, entendendo aqui por enredo a estruturação dos acontecimentos, enquanto os caracteres são o que nos permite dizer que as pessoas que agem têm certas qualidades e o pensamento é quando elas, por meio da palavra, demonstram alguma coisa ou exprimem uma opinião. (ARISTÓTELES, 2008, p. 48)

Muitos desses elementos descritos no conceito de tragédia de Aristóteles são os mesmos que outros autores irão definir a narrativa literária e o gênero narrativo, no entanto se afasta das definições acerca da *diegesis*, da fala cotidiana. Ou seja, novamente percebemos que há uma nítida diferença entre uma e outra forma de expressar o pensamento.

O que difere a tragédia da epopeia é que a primeira não é narrativa, ao passo que a segunda é. Porém, não devemos esquecer que em *A República* a epopeia é um gênero misto, desta maneira, não é possível afirmar tal como faz Aristóteles que ela seja narrativa, ao menos não na visão de Platão, tampouco na origem etimológica do verbo "narrar". Eis que podemos começar a perceber de onde parte a ideia de que toda narrativa é mimética e o que justifica a amplitude do termo "narrar".

A depender da abordagem, se for platônica, a narrativa não é nem epopeia, nem tragédia, nem drama, tampouco é mimética. Porém, se for pela visão aristotélica se justifica que a narrativa tenha elementos miméticos (ficcionalis), uma vez que ela é uma imitação da ideia e o que compreendemos hoje, no senso comum como narrativa é muito próximo do que o filósofo definiu como tragédia, mas também como epopeia, mas também como narrativa. Sobretudo, mais ainda se olharmos para a estruturação da epopeia platônica, pois é perceptível que também muitas narrativas contemporâneas se estruturam a partir dela, no entanto nenhuma narrativa moderna de origem literária se apresenta semelhante à da estrutura de narrativa simples de Platão.

A classificação de Aristóteles é, à primeira vista, completamente diferente, pois que reduz toda poesia à imitação, distinguindo somente dois modos imitativos, o direto, que é o que Platão nomeia propriamente imitação, e o narrativo, que Aristóteles denomina, como Platão, *diegesis*. Por outro lado, Aristóteles parece identificar plenamente, (...) o gênero dramático ao modo imitativo, mas também, sem levar em consideração em princípio seu caráter misto, o gênero épico ao modo narrativo puro. (GENETTE, 2011, p. 267-68)

Toda a poética para Aristóteles é mera imitação, uma vez que o objeto no pensamento, no campo das ideias, é o elemento original, contudo na medida em que ele é posto numa superfície material como o "discurso" deixa de ser o original, passando a uma representação, a uma imitação do campo das ideias. Tudo o que é dito pelo poeta é mimesis, ou seja, não apenas o gênero trágico, dramático e as suas encenações, mas também o que Platão chamou de narrativas simples. As narrativas são compreendidas na *Poética* como uma das duas formas possíveis de imitação, a outra é o que também Platão chamava de mimesis propriamente dita, a poesia mimética (o drama clássico e a tragédia).

Aristóteles ignora que a epopeia seja um gênero misto, que não é uma narrativa pura como ele defendeu, nela pode se perceber na constituição dos diálogos a representação indireta ("narrativa"), diegesis platônica, para nós o relato; mas também são constituídas por representação direta, a qual Platão classificou como imitação (mimesis platônica). Portanto, Aristóteles ignora os elementos inerentes ao gênero dramático e à tragédia no interior das epopeias, conceituando-a como "narrativa".

O que percebemos é que as definições de narrativa que estão em muitos trabalhos, em especial nos que são voltados às análises das obras literárias, assim como muitas das práticas que partem da escrita, estão balizadas por uma concepção aristotélica de narrativa, com base na epopeia, e não no que ele classificou como a "narrativa" oposta à tragédia. Embora o filósofo admita que a epopeia trata-se de uma representação indireta, ou seja, menos mimética que as outras práticas representativas (tragédia e drama), ele funda em seu pensamento o elemento determinante às definições posteriores sobre o que é ou não é a narrativa.

Fato é que a definição para epopeia dada por Aristóteles causou um distanciamento da concepção platônica e etimológica do que é "narrar", antes uma apresentação da ideia, em Aristóteles passa a ser uma representação do pensamento e a partir da concepção de epopeia a "narrativa" deixa de ser o ato da fala, de manifestação do saber e se torna um gênero literário, que une relatos e elementos da tragédia e do drama, posteriormente perceberemos isso no cinema,

que vai dar a justificativa a alguns autores para dizerem que tanto o documentário como a ficção são representações, imitações, dispositivos narrativos.

Contrariando Aristóteles, acreditamos que a manifestação da ideia no que é falado ou nos gestos é em si o original, não é ainda a representação, desde que esse pensamento seja ao menos emitido de maneira direta por quem formulou a ideia, obviamente atravessada por enunciados e por várias outras ideias, mas não deixa de ser singular ao indivíduo que a diz.

Talvez por isso Platão tenha aproximado narrativa simples (diegesis) da expressão real e pura da ideia, visível no que é relatado, o objeto original que determina todas as coisas e todos os seres que existem. Sendo assim, é o relato que as práticas miméticas imitam, transformam em uma determinada linguagem acessível à esfera pública, pois como bem nos disse Arendt, o que é "irrelevante" não é aceito como discurso na esfera pública e talvez necessite de uma "ficcionalização", uma "narração" para "tornar visível" o que é oculto, no entanto é exatamente essa necessidade de imitar para tornar "visível" que contestamos neste trabalho.

Em Aristóteles, nos parece, que se inicia o distanciamento da origem etimológica do verbo "narrar", que remete à sabedoria e ao conhecimento ou a uma ação em movimento que passa adiante o saber, assim como nos disse Platão, assim como nos dirá Michel Foucault³⁵ ao definir uma arqueologia do saber, que localiza no discurso, não na narrativa, a manifestação da sabedoria de um indivíduo ou de uma sociedade.

Veremos mais à frente neste trabalho que Walter Benjamin³⁶, tenta recuperar a definição etimológica do ato de "narrar" em oposição ao romance. Em *O narrador*, vemos a clara divisão proposta por Benjamin entre a narrativa, como Platão a descreveu, em oposição ao romance, que se mostra como uma representação mimética, semelhante à tragédia e à epopeia, definida como "narrativa" por Aristóteles. O romance, conforme descrito por Benjamin justifica

³⁵ Trataremos desta abordagem de Foucault, em *Arqueologia do Saber*, em um capítulo deste trabalho.

³⁶ Apresenta uma definição de narrativa e de romance em *O narrador* (1994)

a linguagem escolhida por muitos documentários que são inspirados pelas narrativas ficcionais, ou simplesmente, na concepção atual, por narrativas.

Desta maneira, independente de como classificam a diegesis e a mimesis no interior da constituição poética, vale destacar que ambos os filósofos se preocuparam em opor o trágico/dramático (mimético) ao narrativo (diegético), sendo que enquanto Aristóteles vê essas práticas como imitação do pensamento, ou seja, como mimesis, embora reconheça que as tragédias e os dramas são mais imitativos do que as "narrativas"; Platão por outro lado percebe apenas no dramático e no trágico a pura imitação, pois é assim que também iremos perceber. No entanto, ao contrário do filósofo, devido aos usos alargados da palavra "narrativa", fundada na definição de tragédia e reforçada pela noção de epopeia aristotélica, diremos que a narrativa é apenas o que Platão conceituou como mimesis do pensamento, da ideia original; e o relato será definido tal como Platão determinou o que era a "simples narrativa".

Isso nos leva a perceber que pode ser um grande equívoco utilizar "narrativa" para designar uma manifestação diegética, do logos, da ideia e do pensamento, que se constitui na fala cotidiana, em primeira pessoa, através do uso de pronomes como "eu", sempre em referência implícita a um "tu", que estabelece obrigatoriamente um diálogo, cujos "indicadores" pronominais, são em geral demonstrativos e os adverbiais localizam o espaço e o tempo do relato, com expressões como "aqui", "agora", "hoje", "ontem", "amanhã"; em que os tempos verbais estão localizados no presente, no passado composto ou no futuro³⁷.

Por outro lado, não faria sentido utilizar o termo "discurso", "relato" ou "descrição" para nomear a prática mimética, imitativa de uma referência real, pois são dois objetos, apesar de algumas semelhanças, diferentes. Pois, como bem observado por Émile Benveniste (1966)³⁸:

A narrativa em sua forma estrita é marcada pelo emprego exclusivo da terceira pessoa e de formas como o aoristo (passado simples) e o mais-que-perfeito. Quaisquer que sejam os detalhes e as variações de um idioma a outro, todas estas

³⁷ Ver em BENVENISTE, Émile. Structuralisme et linguistique. In : Problèmes de Linguistique Générale 2. Paris : Gallimard, 1966. p. 237 - 250.

³⁸ Idem

diferenças se reduzem claramente a uma oposição entre a objetividade da narrativa e a subjetividade do discurso. (GENETTE, 2011, p. 278)

A objetividade que é a marca da narrativa não pode ser de maneira alguma desvinculada dos critérios de ordem da representação linguística, uma vez que esta "terceira pessoa" que "fala" se define pela ausência de toda referência a um "autor", o mesmo não ocorre com o relato.

Na narrativa os acontecimentos são postos como se ninguém falasse, como se cada fato fosse explicado por si mesmo. Essa omissão da "voz" que fala, é exatamente o que vai ser crucial para a invisibilização, das identidades singulares, provocada pela narrativa. Assim, é incoerente, em análises contemporâneas sobre narrativa e discurso, não separar essas práticas. Pois, dessa maneira, se perde a grande oportunidade de se opor ao pensamento paradigmático que tenta nos convencer de que as narrativas nos dizem sobre o mundo.

Na verdade as narrativas representam o mundo, impedem o acesso à profundidade das camadas mais importantes às individualidades, que passam adiante o saber e conseqüente dificulta uma aproximação mais real com o mundo, visto que esse mundo está no interior, no íntimo das pessoas, que a narrativa teima em apenas imitar e reconstruir como um mundo ideal, no qual o comportamento é mais importante que a singularidade e a originalidade das pessoas, as quais descrevem o que é o mundo.

Algumas críticas podem ser feitas a este trabalho considerando a distância temporal entre os autores e a nossa pesquisa. Podem dizer até que deslocamos o conceito clássico de narrativa, o que não iremos negar obviamente, contudo dificilmente poderá negar a crítica que existe entre o ato de relatar o mundo e o ato de representar o mundo forte oposição e constituição completamente distinta.

É inegável que o que este trabalho busca fazer não é dar uma nova definição para narrativa, mas recuperar a origem etimológica e de análise do ato de "narrar". Tendo em vista que em muitos trabalhos a "narrativa" é conceituada de maneira demasiadamente alargada, distante da sua origem greco-latina e indo-europeia, assim como se distancia do que definiu Platão como narrativa simples.

Não pretendemos criar uma nova teoria para narrativa, apenas estabelecer que não ela não é um simples gênero literário, nem apenas uma linguagem, mas está, hoje, fortemente atrelada a uma forma de escrita da vida, à construção de uma história nem sempre real com início, meio e fim, que pretende causar uma catarse, provocar emoções, passar uma moral, enfim ser objetiva, algo que na origem do verbo "narrar" era muito mais subjetiva. Além disso, talvez o ponto mais importante deste trabalho é que pretendemos provar que a narrativa é estratégia de dominação e de exercício de poder, que busca consolidar na esfera pública modos de ação, formas de sentir, modelos de comportamento, anulação de identidades singulares; publicidade ao consumo e ao narcisismo dos indivíduos hipermodernos, cada vez mais levados pelas aparências das coisas.

Acreditamos que outros dois autores mais modernos possam reforçar ainda mais a nossa proposta de que de um lado está a narrativa e de outro o relato ou discurso, que formam por sua vez dispositivos narrativos e dispositivos discursivos, como os documentários que serão analisados.

2.4. Prefigurações, configurações, refigurações e transfigurações

Paul Ricoeur (1983) em *Tempo e Narrativa*³⁹ se ocupa em “pôr fim” a esta classificação infinita e extensa sobre a narrativa, apresentando uma unidade entre os múltiplos modos e gêneros que ela propõe. É importante observarmos a contribuição ao nosso conceito de “narrativa”, visto que para o autor tudo o que é narrado acontece em um recorte no tempo e desenvolve-se temporalmente; e o que se desenvolve no tempo pode ser narrado.

O tempo é inerente à experiência humana, como essa é para aquele, assim como as narrativas estão intimamente ligadas ao tempo, mas também à experiência. Essa experiência pode ser relatada (historiográfica), pois está atrelada ao tempo, já a narrativa (ficcional) atua estruturando este tempo e também o relato da experiência. Diferente da literatura em que o que está escrito é o que invoca imagens, no Cinema as imagens se formam dos relatos e podem ser potencializadas como narrativas ou como discursos.

³⁹ RICOEUR, P, Tempo e narrativa. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

Ricoeur (1983) aborda dois conjuntos de narrativas: as históricas e as ficcionais. Vale nos balizarmos no estudo do autor para traçar as diferenças entre esses conceitos e posteriormente diferenciar a narrativa do discurso.

Analisando, pois, a função narrativa em duas ordens de textos que considera fundamentais – a narrativa histórica e a de ficção (da epopeia ao romance moderno) – Ricoeur passa gradativamente da “configuração narrativa” a “refiguração narrativa”. Por configuração narrativa ele entende a organização interna de qualquer texto cujos códigos podem ser identificados pela análise estrutural. Já a refiguração narrativa define-se como o “poder que a narrativa possui de reorganizar a nossa experiência temporal”, descobrindo ao mesmo tempo “as profundezas dessa experiência” e transformando a orientação que se imprime à vida a partir desse momento (BARBOSA, 2006, p. 144).

Toda “narrativa” seja ela ficcional (narrativa) ou histórica (discursiva) passa por três processos que Paul Ricoeur (1983) vai denominar como círculo hermenêutico. A Hermenêutica para o filósofo é um estudo que reúne em um só movimento as relações entre o "texto" e o "viver", seria uma "Ciência do outro", preocupada em estabelecer as possíveis interações na estruturação do saber e do conhecimento. Desta maneira este círculo se constrói a partir do vivido, criando uma estrutura "textual" e retornando à vida no contato direto com os humanos, objetos do "texto", assim integrando todas as partes deste movimento, o qual o filósofo divide em: "prefiguração", “configuração” e “refiguração”.

Com Ricoeur, a Hermenêutica estará muito longe de ser apenas a ciência ou campo de saber que originalmente examinava os sentidos e significados de um texto (como faz hoje a Crítica Literária), e avizinha-se simultaneamente daquelas ciências que se ocupam das leis ou estruturas ocultas que regem a “configuração de um texto” (como faz, por exemplo, a Semiótica Estruturalista), que se debruçam sobre os modos como se estabelece a recepção de um texto (como faz a Comunicação com a “Teoria da recepção”), ou que mergulham na aventura de compreender o funcionamento da própria língua (tal como faz a Linguística). (BARROS, 2012, p. 18).

Desta maneira, o círculo hermenêutico pretende ser um estudo do movimento entre o "material bruto", a experiência, e a "obra", construção narrativa (ficcional ou historiográfica). Contudo, esse movimento se renova, não é estático e por isso mesmo é um círculo e não uma estrutura que hierarquiza de um lado os acontecimentos e do outro a representação dos acontecimentos. Tomando a mimesis aristotélica como inspiração Paul Ricoeur vai propor que a "prefiguração" corresponde à "mimesis 1", a "configuração" está para a "mimesis 2" e a "refiguração" será a "mimesis 3".

A primeira mimesis é a "prefiguração", trata-se do campo prático, que se aproxima da vida como ela se apresenta, é onde podemos identificar a formação dos relatos sobre o cotidiano - embora nesta dissertação, ao contrário de Ricouer e Aristóteles, não considera os relatos como mimético à realidade, mas como o acontecimento puro da realidade, é o próprio "viver"; a segunda mimesis é a "configuração", em que tudo que foi percebido no campo anterior será configurado em uma estrutura "textual", é onde para nós se estrutura a narrativa e para Ricouer onde o historiador pode inserir a intriga no acontecimento cotidiano, a fim de extrair uma "narrativa historiográfica", mas também é onde os "autores" inserem a intriga para formarem "narrativas ficcionais".

Para esta pesquisa a "configuração" seria a "mimesis 1" e a "prefiguração" não seria mimética, mas diegética, seria a própria condição para existência das singularidades e identidades das pessoas, é o campo da ação⁴⁰ prática no entanto, Paul Ricouer, assim como Aristóteles, não separa a narrativa do relato, mas dentro da própria narrativa a considera ou histórica ou ficcional, logo, justifica dizermos simplesmente narrativa, uma vez que há inserção da "intriga" e isso não ocorre na "prefiguração", no relato, uma vez que a intriga é natural do acontecimento, porém considerada como "irrelevante" aos interesses da construção de conhecimento na esfera pública.

O que se percebe é que Paul Ricouer ignora completamente o que nos disse Platão sobre a divisão de mimesis e diegesis, desta forma o filósofo francês estrutura todo seu pensamento partido das concepções aristotélicas, uma vez que o pensador grego considera tanto a poética quanto a narrativa como miméticas, além de não estabelecer a divisão na epopeia, tal como fez o seu mestre, o que possibilita todo um paradigma do pensamento acerca da narrativa, que ignora a "prefiguração" como a experiência em si.

Tal deslocamento no conceito de mimesis legitima dizer que no círculo de construção do pensamento, do saber e do conhecimento humano, tudo o que é relatado é narrativo ou mimético, no entanto, não acreditamos nesta possibilidade, visto que se colocarmos uma câmera em uma situação cotidiana provocaremos um

⁴⁰ O conceito de ação aqui tratado corresponde ao abordado Harendt (2007), que será melhor explicado na unidade em que tratamos de estrutura social.

acontecimento para que a experiência de indivíduos se manifeste através de um relato, que não é racional, não objetiva absolutamente nada que não seja a troca da experiência de acordo com a circunstância dada. Não representa, apresenta, não é mimético, mas diegético. Quem relata não constrói um "texto", mas estrutura um discurso.

A formação da “narrativa” prescinde a estrutura que ela adota para se constituir como uma prática, como um "texto". Podemos traçar as primeiras diferenças que definirá qual é o tipo de dispositivo se “narrativo” ou "discursivo" se atentarmos aos processos de exclusão aos enunciados do cotidiano. É na "configuração” que o relato da experiência ao longo do tempo se transformará em uma narrativa ficcional ou em uma narrativa histórica (narrativo), no entanto não podemos afirmar que uma ou outra seja a formadora do discurso (discursivo). Havendo a inserção de “intriga” por um autor/narrador, teremos uma narrativa ficcional, no entanto se a “intriga” não for mimetizada e pertencer ao que é próprio do cotidiano, de todo relato histórico/social, sem manipulações que a dramatize, respeitando a experiência no tempo dos atores, assim, afirmaremos que se trata de um relato histórico ou um “dispositivo discursivo” (diegético).

A terceira mimesis para Paul Ricouer - para nós, a segunda mimesis - é a "refiguração" para o filósofo francês é na "refiguração" o momento em que o "texto" (a narrativa) irá encontrar os atores de quem e para quem ele fala, é o ato da recepção da obra. Neste momento o espectador ou leitor irá aplicar uma interpretação pessoal ao "texto" que lhe é apresentado, seja uma narrativa historiográfica ou uma narrativa ficcional. Contudo, é também na "refiguração" que podemos identificar se a obra se construiu com base nas narrativas ou se foi estruturada com base nos relatos.

A abordagem dos enunciados nessas diferentes práticas será determinante à recepção do que é apresentado (se for discursivo) ou representado (se for narrativo). Essa terceira e última dimensão mimética para Paul Ricouer não demonstra o que virá a seguir, a formulação de um dispositivo⁴¹, que retornará como prática e por sua vez construirá novos relatos e novas narrativas. Sendo que

⁴¹ AGAMBEM, Giorgio. O que é um dispositivo?. In: *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad.: Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 25 -54

se a recepção foi através de uma obra discursiva, os sujeitos tendem a gerar dispositivos diegéticos, ou seja, com base no pensamento originado no contato com a obra, expressarão um saber mais fiel à realidade. Já se o contato for com uma obra narrativa, seja ficcional ou historiográfica, gerará o que esta pesquisa considera como a terceira mimesis, que chamaremos de "transfiguração". Este é o principal ponto da nossa pesquisa.

Enquanto para Ricouer todo círculo de manifestação do conhecimento e do saber é realizado através de mimesis, que se dividem em "prefiguração", "configuração" e "refiguração"; para esta dissertação a "refiguração" é diegética, não corresponde à primeira mimesis *ricoueriana*. Admitimos igualmente três mimesis, porém a partir da "configuração" e propomos o acréscimo de outro conceito, de acordo com a proposta de Ricouer, o do processo de "transfiguração" em que o dispositivo narrativo se manifestará em outros dispositivos igualmente miméticos, enquanto os dispositivos discursivos, apesar de passarem também pela "configuração" e pela "refiguração" (não da mesma maneira que a narrativa), remete o dispositivo transfigurado à "prefiguração" diegética, não para "configuração" mimética. Como isso pode ser comprovado? Vejamos o que nos diz Geràrd Genette (2011).

Pode-se certamente (deve-se mesmo) contestar esta distinção entre o ato de representação mental e o ato de representação verbal - entre o *logos* e a *lexis* -, mas isto significa contestar a própria teoria da imitação (...) teoria que não faz nenhuma diferença entre ficção e representação, o objeto da ficção é reduzindo por ela a um real fingido e que espera ser representado. Ora, resulta que nesta perspectiva a noção mesmo de imitação sobre o plano da *lexis* é uma pura miragem, que desaparece na medida em que nos aproximamos dela; a linguagem só pode imitar perfeitamente a linguagem, ou, mais precisamente, o discurso só pode imitar perfeitamente um discurso idêntico; em resumo, um discurso só pode imitar ele mesmo. Enquanto *lexis*, a imitação direta, é exatamente, uma tautologia. (GENETTE, 2011, p. 271).

Portanto, os relatos históricos sofrem influência das narrativas na sua "configuração", tal como as narrativas encontram na "refiguração" a matriz real e histórica, assim como propõem uma forma de narrar, elegem um narrador protagonista e as personagens heroicas. Determinar um purismo ou uma linha clara de divisão entre esses os campos discursivo e narrativo, não nos parece simplesmente pelo ponto de vista da recepção "refiguração", mas da própria formação das estruturas de "prefiguração", "configuração", "refiguração" e da

"transfiguração" dos saberes e do conhecimento em favor de um determinado dispositivo. Esse que se materializa em um suporte midiático como o filme documentário.

Porém, não é possível tomar de empréstimo as definições e funções que a narrativa apresenta na teoria literária, visto que para uma análise mais precisa no campo da comunicação é vital unir tanto uma análise dos processos de prefiguração do relato e da "configuração" da narrativa, quanto da refiguração que atinge o social e da "transfiguração" que pode se configurar e reconfigurar infinitas vezes enquanto durar a existência da experiência de narrar, relatar e discursar ao longo do tempo, superando a morte física e lançando a memória a um eterno contínuo, "produzindo sentido" e "induzindo à ação".

A partir da transição entre configuração e refiguração narrativa, Ricoeur procura reconstruir a noção aristotélica de mimeses sobre outras bases: através da tríplice mimese. A mimese I designa a pré-compreensão na vida quotidiana, ou seja, a qualidade narrativa intrínseca à própria experiência. A mimese II é a auto-estruturação da narrativa baseada em códigos narrativos internos ao discurso. E finalmente a mimese III, o equivalente narrativo da refiguração do real pela metáfora. (BARBOSA, 2006, p. 144-145).

Compreenderemos da seguinte maneira: diegesis sendo o enunciado que se manifesta em relatos, o próprio relato, ou seja, todo um arsenal histórico-social anterior ao sujeito que "fala o mundo", que constrói o que deve e pode ser dito, através de enunciados, de outros relatos e de outros discursos formados dessa mesma maneira. A mimesis será dividida em três partes: "configuração", "refiguração" e "transfiguração", conforme dissemos anteriormente.

Na "configuração" as narrativas históricas e ficcionais utilizam os relatos, mas também os mitos, as lendas, as fábulas, as tragédias, as epopeias, os dramas. Imitam as práticas da própria experiência como a fala cotidiana, os conselhos dos mais velhos, as experiências de outros ao longo do tempo e dos acontecimentos, que são inerentes à "prefiguração", mas são configurados como narrativas. É quando pode haver a "inserção", se for narrativa ficcional, ou a "identificação", se for narrativa histórica-social, da "intriga" no que é relatado, descrito ou informado no cotidiano. A "intriga" é o *leitmotiv*⁴² das histórias, pois é o ponto determinante

⁴² Termo pinçado da teoria do alemão Hans von Wolzogen, que em tradução literal significa "motivo condutor". Utiliza-se para fazer referência a todos aqueles motivos recorrentes que, no

para a divisão da narrativa em dois polos complementares, mas distintos. Não havendo na configuração a inserção da "intriga", nem a sua identificação como elemento causal de uma história, de um acontecimento, os relatos se configurarão como discurso, que têm uma formação distinta da narrativa⁴³.

Numa abordagem narrativa ficcional a “intriga” tem a função de potencializar o relato cotidiano, tal como faz a narrativa histórico-social, contudo, ela transforma “atores” em personagens e seus relatos em histórias “ficcionalizadas”, dando a eles contornos excepcionais, extraordinários e sobrenaturais, destacando o heroísmo e dividindo os homens em "virtude" e "vício"⁴⁴, "bons" e "maus", "vilões" e "mocinhos". A "intriga" inserida nas narrativas ficcionais representa o espaço social de acordo com a lógica dualista, o espaço de representação se limita ao público e ao privado. São narrativas que apresentam respostas e que também perguntam sobre os dilemas humanos, através de metáforas, mitos, lendas, analogias e conhecimentos científicos.

Propõem um deslocamento temporal e espacial, contraditórios ao tempo e ao espaço histórico, uma vez que toda narrativa corresponde a uma estrutura que recorta o tempo e o coloca sob a unidade espacial com início, meio e fim. As narrativas ficcionais têm como fim a “moral da história”, narrada em terceira pessoa, sob uma estrutura pré-estabelecida e um a priori, seja artístico, científico, político, que encontra a materialidade sob um sistema simbólico já existente. Tudo que ocorre ao longo do tempo histórico pode ser narrado, segundo Ricoeur (1983), mas nem tudo que é relatado, informado, descrito, documentado ou certificado é do campo narrativo.

Já numa abordagem histórico-social, a “intriga” não corresponde a um a priori representacional direto, não é assumida na constituição desta prática, é inserida através de um desejo exterior de sentido, pois ela nasce no interior do próprio relato e pela sua força intrínseca dá origem a um documento científico, histórico, o qual não necessita dos acréscimos de recursos ficcionais inerentes à

seio de uma narrativa, se encontram intimamente associados a determinadas personagens, objectos, situações ou conceitos abstractos. (LOPES, Antonio. Dicionário de Termos Literários -
⁴³ Essa distinção entre o discurso e a narrativa poderá ser analisado no próximo capítulo desta dissertação.

⁴⁴ Ver na *Poética* de Aristóteles como o filósofo trabalha essas noções de "vício" e "virtude" no interior das tragédias.

tragédia, ao drama, a poética mimética, mas se estrutura de maneira semelhante à epopeia aristotélica, pois em si já contém os elementos necessários para que a narrativa se estabeleça, no entanto necessitam de uma parcela "imitativa" da realidade.

As narrativas desse modelo ora apresentam a fala direta do historiador, em primeira pessoa, se remetendo ao acontecimento no passado, no ato em que quem narra interagiu com o narrado. Em outros momentos a narrativa histórico-social se vale da voz em terceira pessoa para justificar o que foi dito anteriormente por outros documentos históricos e pelo próprio conhecimento científico, no entanto por não acessar a intimidade e as singularidades dos indivíduos de maneira direta, não podemos dizer que a narrativa histórico-social é diegética, mas mimética, uma vez que busca preencher a ausência da voz singular com a representação social do que eventualmente poderia ser essa voz. Ou seja, é o "como se" da ficção que invade as Ciências e a História. Nessa abordagem a formação discursiva através do relato é inconclusa.

Todo discurso encontra sua referência no mundo real e em sentimentos humanos, porém a "intriga" transforma os relatos naturais em narrativas, as quais recriam o mundo. Na visão aristotélica as narrativas "imitam" a "realidade", criam um mundo "mimético", contudo paradoxal, uma vez que a "narrativa", enquanto conceito genérico pode englobar a tragédia, o drama, as poesias miméticas de uma maneira bastante ampla, mas também o mundo histórico-social, que por sua vez é influenciado pelas narrativas anteriores, se pauta pelo relato da realidade, mas não o assume como o elemento vital a construção do saber científico.

Justamente através da subdivisão desse sistema mimético, que recria mundos e esses influenciam seus referentes, é que somos levados a atestar que toda narrativa ficcional ou histórico-social nasce de relatos reais, na "prefiguração", mas na medida em que esses relatos se transformam em narrativa e essa é posta num suporte material que substitua a memória, como o livro e o cinema, ela reforça um mundo inteiramente mimético, pois narrativa não é o ato do acontecimento relatado, mas uma representação ou "imitação" do que foi dito no referencial de realidade.

A narrativa apresenta sempre um mundo dos “acontecimentos possíveis”, talvez mera imitação, mas é por onde se pode “ler” a realidade. O que talvez seja (in) visível, ou impossível de ser visto no mundo real, através da narrativa ganha uma visibilidade aparente, uma falsa noção de visível, pois as narrativas (in) visibilizam os sujeitos, a fim de tornar o “irrelevante” em aceitável socialmente. No entanto, essas narrativas são as principais fomentadoras dos costumes e da perpetuação de paradigmas sociais que excluem todos e tudo aquilo que é considerado “repugnante” pela opinião pública. Duvidamos que a narrativa, histórica ou ficcional, seja capaz de pôr luz sob o que muitas vezes permanece oculto. Contudo, a narrativa é uma estrutura mediadora do relato, quando posta em um suporte como a tela pode corresponder a um mero simulacro de realidade e levar o “leitor” a reforçar paradigmas pré-existentes à própria formação da narrativa.

A fenomenologia do ato de ler, objetivo último da extensa obra de Ricoeur, é, portanto, resultado da associação entre hermenêutica e estética da recepção. Ao se apropriar da construção do Grupo de Konstag, Ricoeur alarga suas propostas iniciais, colocando como questão fundamental o aspecto inacabado do texto. Isso porque todo texto oferece diferentes “vistas esquemáticas” que o leitor deve concretizar (brechas ou lugares de indeterminação) e também porque o texto é inacabado, já que o mundo que ele propõe sempre é incompleto. Nesse sentido, o mundo que afinal o texto é não passa de uma sequência de frases que precisa ser transformada num todo. Há um ponto de vista viajante em qualquer leitura, o que faz com que nenhum texto possa ser percebido em sua totalidade de uma só vez. (BARBOSA, 2006, p. 149).

A ação de contar ou de narrar, assim como de apresentar ou de representar, dialoga entre duas instâncias: a do “mundo das coisas contadas” e o “como se”, que se insere nas práticas narrativas. Todos os relatos contam algo com referência na realidade, já as narrativas utilizam o “como se” em resposta a algo que supostamente ocorreu num momento passado ou como projeção de um hipotético futuro, de tal e tal maneira conforme supõe, o historiador ou o autor, que os sujeitos sentiram ou sentirão os acontecimentos. Porém, como disse Harendt (2007) o que sentimos verdadeiramente não pode ser representado, nem encontra abertura para manifestação na esfera pública. Qualquer dispositivo que fale dos sentimentos humanos sem o discurso direto do sujeito, tende a ser uma ficção, uma poesia mimética.

A “voz” nos relatos, independentemente da “boca que conta” ou dos “olhos que filmam”, enfim dos meios em que se propagam, são múltiplas e indefinidas, podem sempre tornar visível algo desconhecido. Não há nessa instância discursiva a localização de um autor, mas de múltiplos depoentes e de outros relatos. É um dispositivo comunicacional que depende da polifonia e do diálogo para existir como tal, assim como é dependente da interação social e de um momento no presente para se manifestar.

Os relatos num dispositivo discursivo podem se assemelhar ou não; são pontos de vista individuais, mas transitam em um grupo social determinado. Esses discursos apresentam uma dada realidade com seu próprio tempo e seu próprio passado, mas sempre se localizam no presente, no instante da fala ou do gesto, pois esses não narram, careceriam de uma estrutura textual que os descrevessem, mas contam através de imagens sonoras e visuais. O gesto mudo pode ser um relato, pois está diretamente dependente da oralidade, por isso a importância do relato para o cinema, pois antes de ser textual, é audiovisual.

Assim, o gesto, a fala, os “causos”, as falas cotidianas, os pontos de vista se articularão entre si a originar um discurso especificamente “não ficcional”, embora seja inegável que podem conter elementos fictícios. Nos dispositivos discursivos inexistente a figura de um autor localizável, esse é agente da narrativa, não do discurso, que não se localiza em uma pessoa, mas como uma manifestação do coletivo, ou seja, do histórico-social não mimético.

No momento de “transfiguração”, em que a narrativa ou o discurso alcança seu público, diversas leituras e interpretações poderão ser efetuadas pelos receptores desses dispositivos. A depender de outros elementos que compõem o dispositivo, além das narrativas e dos discursos, como as imagens, que podem ser narradas, mas em si não são narrativas; os sons e os silêncios; o encadeamento entre as narrativas e discursos; os meios de propagação da linguagem; enfim novas configurações, refigurações e transfigurações são propostas no social a partir de um dispositivo narrativo ou discursivo.

O “como se” dessa experiência de leitura coloca em destaque a questão da voz narrativa, que, como já dissemos, não é apenas a voz narrativa do autor, mas uma voz que em essência é cultural (da tradição, do mundo onde ele se insere, das

representações, das visões de mundo sub-reptícias ao texto). Essa é uma das razões pelas quais as histórias contadas parecem pertencer à memória de alguém que “fala” no e pelo texto. (BARBOSA, 2006, p. 146).

Talvez até aqui até tenhamos mais balizamento para formular tais respostas, mas ainda não é o suficiente para seguirmos ao próximo ponto, por isso, invocamos nesta análise o conceito de narrativa, segundo Walter Benjamin e procuraremos traçar um paralelo aos conceitos que estamos trabalhando.

2.5.

As bases conceituais: o romance e a narrativa em Walter Benjamin

Para Benjamin (1994)⁴⁵, "narrativa" tem um significado histórico-sociológico e a partir desta concepção que iremos nos balizar. Fator importante da teoria benjaminiana é a divisão que o autor faz entre a narrativa e o romance, pela qual nos guiaremos na diferenciação entre o relato e a narrativa. A "não ficção" é do campo discursivo, enquanto a ficção está diretamente ligada ao narrativo, partindo de uma livre interpretação dos estudos de Walter Benjamin.

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. Entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. (BENJAMIN, 1994, p. 198).

É preciso buscar a definição e a função da narrativa e do relato na experiência, no acontecimento, no ato em si de formulação deles mesmos e nesses anônimos que estruturam narrativas e relatos, esses têm a oralidade como uma marca que os constitui, ou seja, só tem algum valor na troca de experiências entre seus atores. Por outro lado, a narrativa pode se manifestar em outras ferramentas como na escrita e no audiovisual. É importante frisar que o relato não é nem descrição, nem informação, nem romance, nem drama, não é texto e tampouco imagem, embora possa conter ou estar contido na formação desses outros dispositivos, segundo Benjamin, a oralidade é a fonte da narrativa (relato), mas também é de onde surge o romance (narrativa).

O relato nasce no cotidiano como uma manifestação oral, não necessariamente pela fala, mas "por uma fala", "por algo a ser falado", por uma

⁴⁵ BENJAMIN, Walter. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

urgência de estabelecer uma memória histórica e social singular de um determinado indivíduo ou de um grupo, grosso modo poderíamos dizer que o relato é a "conversa jogada fora", o "bate-papo" de calçada, da mesa do bar, que aparentemente não tem qualquer pretensão de convencimento, de persuasão, mas simplesmente de expressão, um clamor à eternidade de uma memória efêmera, que só se torna relevante e continuamente presente se for passada à diante, rememorada, trazendo para vida os mortos ou tornando visível o que por diversos motivos permaneceu oculto.

Para Benjamin há dois tipos arcaicos de narradores, o "marinheiro comerciante" e o "camponês sedentário", dos quais conceituaremos como o "narrador" e o "cronista", mas alguns, a depender do campo do saber, podem nomear como o "pesquisador" e o "pesquisado", o "documentarista" e o "personagem", o "exótico" e o "familiar", o "estrangeiro" e o "nativo", o "mestre" e o "aprendiz" ou, para nós o mais conveniente, simplesmente pessoas, mas por questões didáticas faremos em princípio essa distinção.

A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. "Quem viaja tem muito que contar", diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante. Na realidade, esses dois estilos de vida produziram de certo modo suas respectivas famílias de narradores. (BENJAMIN, 1994, p. 198-199).

Se buscarmos compreender a relação entre esses dois grupos de narradores arcaicos, perceberemos que as posições dos atores, embora com o tempo mudem suas nomenclaturas ou as funções que exercem, permanecem em dois pilares constitutivos desses dois dispositivos comunicacionais: a daqueles que "viajaram", os que "conheceram o mundo" e os que são "sedentários", tradicionais, que conhecem como poucos as complexidades da sua terra natal, em suma, o "viajante" e o "residente". Relato e narrativa transitam entre esses dois grupos históricos de atores, mas é na junção de ambos os pontos de vista que temos a potencialidade de um discurso.

Não há espaço para uma terceira pessoa como construtora do relato. Ele é em si estruturado em primeira e em segunda pessoa do singular e na primeira pessoa do plural (eu, tu e nós). É uma apresentação. Já toda forma de representar, de passar conhecimento ou de informar é tratada na terceira pessoa do singular ou na segunda e terceira do plural (ele, eles, vós). Esses tempos são comuns à narrativa, assim como é ao romance, ao drama, à tragédia, à comédia.

Os “depoentes” ou “cronistas” estão diretamente ligados às histórias que contam, às experiências que vivenciaram, aos mundos sobre os quais depõem, diferente dos autores, atores, dramaturgos e de todos aqueles que se valem da imaginação para criar uma maneira de representação de uma experiência, a qual só pode ser contada se for vivida, não imaginada, num contato com um outro. Quando se insere um terceiro para falar sobre o fato temos uma representação ou uma informação. Não é relato.

Embora o relato tenha algumas vezes uma dimensão utilitária, ele é bem menos resposta do que uma sugestão ou um conselho. Para Benjamin, o conselho é tecido numa “substância viva da existência”, quando isso ocorre podemos chamar de sabedoria. A “arte de narrar”, segundo Benjamin, estaria definindo, pois a sabedoria está em extinção. É neste ponto que o autor de *O narrador* traça as diferenças entre o romance e a narrativa. Diz ele:

A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. (...) ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos e nem sabe dá-los. (BENJAMIN, 1994, p. 201).

Com a modernidade, a partir da ascensão da burguesia, inicia um declínio acentuado das narrativas e um florescimento do romance, mais alinhado com a nova sociedade, embora os romances tenham origem na Antiguidade, foi no seio burguês que encontrou abrigo, segundo Walter Benjamin. É importante destacar que várias mudanças estruturais nas esferas públicas, privadas e íntimas também

ocorreram neste período, como foi descrito por Jürgen Habermas (1967)⁴⁶ e Por Hannah Arendt (1967) autores que veremos mais à frente em um capítulo dedicado ao espaço social dos discursos.

Importante observar que na medida em que a sociedade avançava e se tornava cada vez mais individualista⁴⁷, os conselheiros (ou narradores), eram substituídos pelos idealizadores de vida (ou romancistas). Assim a narrativa começava a se tornar arcaica não apenas pela popularidade ascendente do romance, mas por uma maior plataforma de difusão da cultura burguesa, a imprensa. Essa passava a exercer maior influência, uma vez que havia encontrado uma nova forma de comunicação e de poder, a informação. Segundo Benjamin, a informação tem um poder maior sobre a audiência, que se interessa cada vez mais “sobre acontecimentos próximos”, do que por “saberes que vem de longe”.

O saber, que vinha de longe - do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição -, dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência. Mas a informação aspira a uma verificação imediata. Antes de mais nada, ela precisa ser compreensível “em si e para si”. (...) Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio (BENJAMIN, 1994, p. 203).

Conseguimos verificar que essa busca pelo imediato, pelos “acontecimentos próximos” cria uma superficialidade e uma necessidade de urgência; torna o que pretendia ser eterno em um acontecimento efêmero, que em seguida será substituído por outro fato novo, assim sucessivamente acarretando uma perda de memória social, coletiva e o desaparecimento de singularidades pessoais, que dá sentido aos relatos cotidianos, o que acarreta um esvaziamento não apenas no aspecto discursivo da existência e da experiência, mas do contato e da interação, fundamentais à formação de indivíduos como pessoas e dos reconhecimentos entre os diversos atores em uma sociedade heterogênea e diversa.

É importante estabelecer que para nós, não nos parece que a arte de narrar tenha definhado, como afirma Benjamin, mas sim a de relatar. O que tem se

⁴⁶ HABERMAS, J. Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

⁴⁷ DUMONT, Louis. O Individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna. Trad.: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

perdido são os “bate-papos” sem pretensões filosóficas, acadêmicas, artísticas, políticas, pois a própria configuração das instâncias sociais foi alterada⁴⁸. Na hipermodernidade não há espaço para interação social corpo-a-corpo, visto que os sujeitos são levados pelas aparências, pelo consumo, pela necessidade de diminuir os espaços e ampliar o tempo. O que se percebe nos tempos atuais é uma ignorância frente aos acontecimentos cotidianos, não narrativizados pelas mídias.

A disputa que antes era para emissão do saber, agora passa a ser a arena dos "narcisos" que estão sempre certos e não necessitam aprender mais nada no contato interacional com o outro. As trocas simbólicas da experiência deixaram de ser importantes, tal como os conselhos dos mais velhos, muito comum na educação das sociedades pré-modernas, no entanto os "conselheiros" estão cada vez mais raros numa sociedade acelerada e imediatista como a ocidental. A figura do narrador se potencializou, mas a do cronista têm se perdido. Isso não quer dizer que o ser humano perdera a capacidade de narrar, mas hierarquiza o valor do relato, deixando-o como um dispositivo menor de comunicação e de propagação do conhecimento e do saber.

Tal questão colocada por Benjamin mostra que além da divisão entre um dispositivo narrativo e discursivo, há em confronto com esses a informação. Portanto devemos esclarecer que o relato é dialógico, polifônico, participativo e afetivo; a narrativa (ou romance) também é dialógica, mas não necessariamente é polifônica, assim como é observacional e empática, embora possa ser estruturada pela alteridade ou pelo autoritarismo; já a informação, ao contrário do relato (narrativa) e da narrativa (romance), é monológica e monofônica, embora tente usar recursos narrativos e dos relatos para alcançar uma suposta polifonia, mas é em essência uma abordagem de alteridade, que tende ao autoritarismo. Essas distinções serão importantes para compreendermos os tipos de discursos que se formam a partir de uma proposta discursiva, narrativa (romântica) ou informativa.

Ainda nas comparações entre a informação, o relato e a narrativa, nota-se que a informação tem como objetivo explicar algo, dar sentido a um acontecimento, explicitar um fato; por sua vez o relato é o avesso da informação,

⁴⁸ LIPOVETSKY, Guilles. *Os tempos hipermodernos*. Trad.: Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

não pretende explicar nada, nem atingir qualquer conclusão, como pretendem as narrativas (romances). Não há tipos ideais, nem heróis, vilões, vítimas ou algozes nos relatos, o mesmo não ocorre com a informação, nem com a narrativa. Isso nos leva a supor que toda informação se vale de narrativas, logo, há algo “ficcional”.

Enquanto a informação depende do tempo presente para sobreviver, nasce e morre nele. O relato “conserva suas forças” e mesmo no futuro, a cada vez que for revisitado, reviverá e terá a capacidade de se perpetuar, ele não tem um a priori histórico, mas recorre ao passado para se reforçar no presente e seguir vivo ao futuro. Por sua vez, a narrativa é a projeção no presente de um passado ou um futuro idealizado, mas não necessariamente vivido.

Walter Benjamin nos dá uma importante diretriz acerca de como um dispositivo pode se formar a partir da informação, do relato ou da narrativa. Na citação a Paul Valéry diz que “o homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado”⁴⁹. Essa constatação também pode ser encontrada no livro *Tirantias da Visibilidade* (2011)⁵⁰, de Nicole Aubert e Claudine Haroche, em que as autoras por meio de uma abordagem sociológica mostram que essa “abreviação” das coisas é uma das injunções de visibilidade na sociedade contemporânea, talvez seja a resposta para os dilemas da visibilidade seletiva atual, para a própria mudança social e para as formas que estruturam os dispositivos narrativos, informativos ou discursivos que aparecem ao longo dos séculos nas sociedades, as influenciando, transformando os sujeitos e seus comportamentos.

Com efeito, o homem conseguiu abreviar até a narrativa. Assistimos em nossos dias ao nascimento da *short story*, que se emancipou da tradição oral e não mais permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas. (BENJAMIN, 1987, p. 206).

A essas "narrações sucessivas", que compõem as várias camadas da "narrativa", chamaremos de dispositivos discursivos. Ou seja, vários relatos contados por diversos depoentes constituem um discurso específico daquele

⁴⁹ BENJAMIN, 1987, p. 206.

⁵⁰ AUBERT, Nicole. HAROCHE, Claudine. (orgs.) *Tirantias da Visibilidade: o invisível e o visível nas sociedades contemporâneas*. Tradução: Francisco Fátima da Silva e Andrea Stahel. São Paulo: Fap/Unifesp, 2013.

grupo, que se unem por afinidades em suas formas de contar. Contudo o discurso não é somente sucessivos relatos, nem é um aglomerado de narrativas, tampouco o acúmulo de informações.

Lembrando que não devemos perder o foco acerca do que é o dispositivo que estamos conceituando. Benjamin abordou o relato como “narrativa”, enquanto o que chamamos de narrativa é o que o autor denominou como “romance”. Assim, a narrativa benjaminiana, ou o nosso relato, é movimento, é mutável, aparece no presente com objetivo de perpetuar uma memória individual ou de um grupo para a sociedade. Tal fenômeno só ocorre diante de uma interação social, na qual a experiência se expressa em primeira e em segunda pessoa, ou seja, “eu” e “você” ou “nós” “contamos”, “apresentamos”, “falamos” algo a “eles”, sem qualquer objetivo de persuadir, explicar ou convencer alguém ou outro grupo, mas aconselhar. Principalmente trocar saberes e vivências, tornando as singularidades das pessoas o ponto de afetações capaz de promover um reconhecimento mútuo entre os atores envolvidos pela narrativa de Benjamin, ou pelo nosso conceito de relato.

Logo, relato não é a fala, mas um conjunto de enunciados históricos e sociais que se manifestam no cotidiano através da fala, mas também dos gestos, das imagens, dos sons, nas entrelinhas, no subjetivo, no não visível, no “banal”, no “cotidiano”, no “comum”, naquilo que muitas vezes é ignorado pelas ciências e tido como antiético em filmes documentários, a exposição das intimidades, a quebra das barreiras entre “quem pode dizer” e o “que pode ser dito”. Tudo é permitido no relato, menos mentir, ao menos que a mentira esteja inserida num jogo de “verdades” possíveis. Nos dispositivos discursivos, gerados pelos relatos, vale o palavrão, o xingamento, a loucura, a miséria, a violência, o sexo, o marginal, enfim se busca e vale a exposição “nua” do que pensam os humanos, de como reagem às diversas situações da vida em um recorte de tempo e de espaço. Pois é o relato que proporciona o acesso a esse “bastidor” de atores sem máscaras.

O relato está no campo da expressão, assim como a narrativa. Pois narrar e relatar as experiências na vida é inerente ao ser humano. Seja através da fala, da pintura rupestre, da imagem cinematográfica, da música, o humano busca se

expressar e através desse fenômeno da experiência diz muito sobre si mesmo e sobre o mundo em que vive ou que imagina.

O relato é da oralidade, mas não necessariamente é oral. Pois depende de uma “voz”, mesmo que mental para se manifestar, pode ser, por exemplo, em gestos para os surdos, ou táteis para os cegos, mas também em imagem para os amantes do cinema. É do relato que nasce a narrativa, uma estrutura formal de comunicação que configura o relato, dá a ele acréscimos dramáticos, identifica as “intrigas”, as potencializa em peripécias, transforma atores comuns em personagens heroicos, épicos ou poéticos.

A narrativa depende de um encadeamento lógico, uma vez que é objetiva e busca um objetivo que pode ser científico, histórico, etnográfico, filosófico, político, didático, médico, literário, enfim, uma infinidade de enunciados que a atravessam e a tornam uma forma de comunicar certo conteúdo, que nasce dos relatos. As narrativas se fixam no tempo, ao contrário dos relatos que são efêmeros e dependem de um suporte natural, como a fala, e tecnológico, como as mídias, para serem preservados. Elas dependem de uma estruturação cronológica para representar os fatos, precisam de uma sequência linear para fazer sentido, embora se constituam por elementos dispersos no tempo e no espaço.

A narrativa é atemporal, pois atravessa a vida física e se projeta ao perpétuo enquanto for narrada; já o relato tem um tempo marcado, uma vez que ocorre em um recorte de vida singular, enquanto a narrativa é sem fronteiras, pois independe da língua, pode ser traduzida. O relato é limitado pelos espaços geográficos, estão numa cultura específica, onde se cria e morre, ao passo que a narrativa pode ser a mesma em espaços e tempos completamente distintos, com indivíduos também diferentes.

A narrativa apesar de se manifestar em diversas linguagens como a audiovisual, a pictórica, a plástica é majoritariamente uma manifestação de origem literária, é pertencente da escrita, enquanto o relato é precisamente da oralidade e não devemos perder essa distinção dos conceitos ao longo deste trabalho.

3. A metodologia e objeto: da arqueologia do saber à ordem do discurso

A *Arqueologia do Saber*⁵¹ é obra basilar para quem pretende analisar os discursos e as suas formações. Para muitos, assim como para nós, é onde surge uma teoria capaz de compreender o funcionamento dos discursos que constituem as ciências humanas e a sociedade como um todo. Os discursos, segundo a arqueologia de Foucault, deixam de ser um conjunto de signos e elementos significantes, os quais dão forma às representações e conteúdos constituintes.

Na proposta apresentada pela arqueologia foucaultiana o discurso é "um conjunto de práticas discursivas que instauram os objetos sobre os quais enuncia, circunscreve os conceitos, legitima os sujeitos enunciados e fixa as estratégias sérias que rareiam os atos discursivos.". O método arqueológico proposto nesta dissertação pretende descrever as condições de existência para os enunciados nos documentários, que mostraremos se tratar de um discurso cinematográfico. Assim, como verificaremos as possibilidades dos enunciados se manifestarem no que é não discursivo dentro dos filmes analisados.

O discurso na arqueologia de Michel Foucault (2008) é uma prática social e como tal deverá ser compreendido, pois não deve ser analisado separadamente das práticas que não são discursivas. Ou seja, o que interessa para nós neste método é a relação do documentário com o que não é documentário. Essa relação é por natureza discursiva, uma vez que o resultado da interação entre o documentário, o tema, a finalidade social, os movimentos históricos, as estruturas sociais e os atores envolvidos na construção do discurso, torna-se matéria prima que se apresenta no próprio discurso documentário.

Assim, a arqueologia se torna uma maneira que encontramos para analisar o documentário brasileiro, a partir das suas relações institucionais formais e políticas, a fim de perceber como dialogam os movimentos históricos; a formação do espaço social e do espaço público ao longo do tempo; as configurações dos indivíduos em determinados períodos históricos e sociais; as prefigurações e

⁵¹ FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber*. Trad: Luiz Felipe Baeta Neves. 7a. ed Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

transfigurações dos relatos em narrativas; os acontecimentos políticos que marcam cada época e as noções de (in) visibilidade social, como tudo isso se articula na formação discursiva do documentário? O que iremos investigar ao longo da dissertação, com base na arqueologia foucaultiana, é o discurso, em que o audiovisual é a superfície em que ele se apresenta.

A palavra arqueologia nos leva a pensar em alguma técnica de escavação, algo que revela as camadas descontínuas, do tempo e do espaço, em um determinado objeto, uma técnica que vai da "superfície" até a "profundidade". O que se coloca como questão para Foucault é como os discursos articulam o que pensamos, dizemos e fazemos aplicando significados a determinados períodos históricos e sociais, já que para o autor os acontecimentos discursivos são por si acontecimentos históricos. Dessa maneira, o documentário brasileiro torna visível a sociedade de acordo com a época e os enunciados que se precipitam no cotidiano em que está inserido, cabe à arqueologia buscar o núcleo da formação desses acontecimentos materializados em discursos.

Segundo Michel Foucault (2008), "saber" é tudo que podemos dizer em uma determinada prática discursiva, compreendida como a maneira que os enunciados se manifestam no cotidiano. O "saber" pode se manifestar pela fala, pelo texto e pelo filme. O documentário como discurso é o espaço em que os indivíduos podem tomar posição para emitir seus pontos de vista acerca dos objetos que os circulam.

Assim, o discurso documentário gera uma arena de disputas entre os atores que "merecem" ou "são eleitos" como agentes discursivos, os quais desejam ser "vistos" para estabelecerem a condição humana de existência, através da ação e do discurso⁵², no entanto, o discurso não deve ser privilégio de poucos e é isso que populações (in) visibilizadas passam a reivindicar nessa arena de disputas, que se configura em um determinado "saber". Ou seja, entre quem tem o "poder" de fala, "quem pode dizer" e o "que pode ser dito" há uma arena de tensões que podem ser observadas se analisarmos a relação entre o "que é" e "o que não é" discursivo no documentário.

⁵² Cf. veremos em ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. 10.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

O "saber" é o que define o campo dos enunciados possíveis, autorizando o surgimento, a aplicação e a transformação dos conceitos; é uma possibilidade de conhecimento, mas também um instrumento de análise dos discursos. O "saber" não é uma construção científica, é também, mas antes está ligado diretamente à condição humana de experimentar e recriar o mundo sem necessariamente necessitar de um conhecimento científico. Dessa forma, o "saber" se define na prática discursiva, não científica, que pode ser chamada de "positividade".

A arqueologia busca definir não os pensamentos, as representações, as imagens, os temas, as obsessões que se ocultam ou se manifestam nos discursos; mas os próprios discursos, enquanto práticas que obedece a regras. Ela não trata o discurso como documento, como signo de alguma coisa, como elemento que deveria ser transparente, mas cuja opacidade importuna é preciso atravessar frequentemente para reencontrar, enfim, aí onde se mantém a parte, a profundidade do essencial; ela se dirige ao discurso em seu volume próprio, na qualidade de monumento. Não se trata de uma disciplina interpretativa: não busca um "outro" discurso mais oculto. Recusa-se a ser "alegórica". (FOUCAULT, 2009, p. 159).

A arqueologia não é um método de análise sobre as pesquisas anteriores, tampouco pretende ser uma proposta metodológica para pesquisas posteriores, mas diríamos que é um caminho de análise das coisas possíveis, uma vez que o objeto que a arqueologia do saber analisa é bastante empírico, sendo o próprio "saber" o cerne da busca. A arqueologia pretende transitar por diferentes áreas e campos do conhecimento, assim como se vale dos conceitos desses saberes e ciências para analisá-los em suas formulações discursivas. O documentário como o discurso real "pronunciado e existente como materialidade" ⁵³ é que interessa a essa pesquisa.

3.1. A Formação Discursiva

Entendemos que "o conceito de formação discursiva não deve ser considerado em termos epistemológicos e sim em termos da prática discursiva em meio a outras práticas, na configuração do saber de uma época",⁵⁴ o que nos interessa são as relações de poder inerentes a essas práticas.

⁵³ GIACOMONI, Marcelo P., VARGAS, Anderson Z. Análise do discurso. In: *Veredas*. Juíz de Fora: PPG Linguística/UFJF, 2010. p. 123

⁵⁴ ARAÚJO, Inês L. Formação discursiva como conceito chave para arqueogenealogia de Foucault. *Revista Aulas* n. 3 - dezembro 2006, p. 1.

É nessa consideração que entra a história com seu duplo papel indispensável para a análise (a priori histórico) dos discursos como acontecimentos na ordem do saber e como aquilo que deve ser levado em conta, isto é, a história genealógica do material produzido pelas relações entre "saber" e "poder", e não a descoberta da origem da verdade ou a fundamentação absoluta do conhecimento. (ARAÚJO, 2007, p. 1).

A *formação discursiva* é um conceito original e fundante, pois desloca as noções de verdade, de saber, de ciência, de linguagem e de indivíduo. O discurso que se origina desta formação não é fruto do acaso, assim como não é produzido por "um alguém" ou "algo", não é uma forma de expressão em que se localiza um autor, pois toda formação discursiva se configura na heterogeneidade de práticas discursivas, de uma mobilidade própria dos acontecimentos cotidianos. É permeada por aproximações e afastamentos, pela pluralidade conceitual e por enunciações possíveis. Dessa maneira, o documentário como discurso, quando impõe a voz narrativa, diminui a potência política do discurso.

As falas, os textos, os relatos, as narrativas, assim como as teorias e as fórmulas, são práticas que ajudam a formar o discurso, mas não são discursos em sua materialidade, são componentes de possíveis discursos. Ou seja, são práticas discursivas que são "condições de possibilidades" para existência de um discurso determinado, como o documentário.

Essas formações discursivas servem para classificar, tornar visíveis as diferenças e semelhanças entre os indivíduos e as estruturas sociais, definir as condições de aparecimentos para os enunciados, determinar as escolhas conceituais, dos modos, das abordagens e das estratégias formais ou políticas, assim como formar os objetos para posteriormente analisa-los.

A formação discursiva demanda uma ordenação dos elementos constituintes de um discurso, inclusive sendo a mediação entre o que é e o que não é discurso. É uma ordem estabelecida por certo olhar, pelo "recorte" espaço/temporal sob a realidade que é e não é dita; institui as escolhas conceituais mais diversas e aponta as estratégias de escolha da linguagem utilizada para materializar os enunciados e as práticas discursivas formadoras de determinado discurso. O documentarista como formulador do discurso, se vale dos relatos e das narrativas para formar um corpus em que se manifestam os enunciados sociais.

A realidade pode ser abordada no documentário através da leitura dos códigos de uma cultura e/ou pelo conhecimento científico/filosófico do cineasta, a depender da técnica de abordagem aos enunciados cotidianos, o discurso originado dessa realidade pode corresponder à estratégia formal de persuasão, em que a estética, as formas e as fôrmas são utilizadas para evocar sentimentos internos nos indivíduos.

Para Michel Foucault (2008) existe uma terceira via às análises e às formações discursivas que é a da experiência, nessa os relatos são acessados diretamente, pois correspondem aos enunciados "puros", sem uma forma narrativa definida. Os documentários que se originam dessa formação correspondem à estratégia política de persuasão, em que o conteúdo é o mediador para ação social.

Segundo Inês Araújo (2007) a formação discursiva estabelece as leis para as trocas de saberes, conhecimentos e experiências; estabelece as regularidades onde se constituem os sujeitos; introduz o encadeamento e o valor representativo das palavras. A ordem na formação discursiva proporciona uma arena de positividade aos saberes histórico/sociais, não científicos, que podem pautar as ciências e os estudos delas sobre os objetos gerados por estes saberes.

A formação discursiva é a descrição de semelhante sistema de dispersão entre certo número de enunciados e a definição de uma regularidade entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos e as escolhas temáticas⁵⁵; ela articula conjuntos de enunciados através de uma ordem, correlação, funcionamento e transformação em objetos possíveis. O olho humano que seleciona na paisagem natural o instante efêmero do tempo e o espaço reduzido de uma ação em uma superfície como o filme, realiza mentalmente o processo de formação discursiva. Uma imagem estática é apenas uma imagem, mas quando ela é relacionada com outra imagem e essas correspondem ao mesmo processo de dispersão, como a montagem sucessiva dos quadros, podemos dizer que é um dos princípios do discurso.

A formação discursiva opera com enunciados que não são os atos de fala, as frases, as proposições, as orações, os textos, mas os atravessamentos históricos,

⁵⁵ FOUCAULT, Michel. (2008, p. 43).

culturais e sociais nos sujeitos, os quais deixam visíveis os rastros dos enunciados em seus discursos, que não são elementos de natureza linguística, embora adotem determinadas linguagens, como a do conto, a da novela, o romance, o documentário.

Os enunciados perpassam a linguagem escrita, oral, visual; atuam sob os comportamentos, as omissões, os gestos, que não são propriamente linguísticos, mas podem ser analisados no campo discursivo. Os discursos são compostos de signos, mas o que fazem "é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse mais que os tornam (os discursos) irredutíveis à língua e ao ato da fala. É esse "mais" que é preciso descrever" (FOUCAULT, 2008, p. 55).

O discurso se apoia numa mesma formação discursiva, cuja abordagem aos enunciados pode ser autoritária, de alteridade, empática ou afetiva - que deixaremos para tratar mais à frente, quando falarmos das abordagens possíveis no documentário. O discurso, dispersa os enunciados em funções enunciativas distintas e pode comover, revoltar, afetar, distanciar, aproximar, convencer, persuadir, etc. Após localizar a dispersão dos enunciados, a formação discursiva os restabelece como práticas discursivas que serão ordenadas em um determinado discurso, o qual manifesta os saberes da/na sociedade.

Uma formação discursiva se define (pelo menos quanto a seus objetos), se se puder estabelecer um conjunto semelhante; se se puder mostrar como qualquer objeto do discurso em questão aí encontra seu lugar e sua lei de aparecimento; se se puder mostrar que ele pode dar origem, simultânea e sucessivamente, a objetos que se excluem sem que ele próprio tenha que se modificar. (FOUCAULT, 2008, p. 50).

Foucault eleva os objetos ao status de monumentos, adentra na profundidade desses objetos, estabelece, em *As palavras e as coisas*, "uma diferença entre superfície, onde apenas as opiniões são apreensíveis e a profundidade, onde os processos de formação dos discursos acontecem"⁵⁶, ou seja, é nas formações discursivas que os objetos se definem como discursivos ou não discursivos.

⁵⁶ GIACOMONI, Marcelo P., VARGAS, Anderson Z. Análise do discurso. In: Veredas. Juíz de Fora: PPG Linguística/UFJF, 2010. p.123

Numa formação discursiva os procedimentos de exclusão e inclusão dos conceitos, dos objetos, das proposições, das frases, dos relatos, das narrativas ocorrem de acordo com estratégias relativas a determinados campos de saber, são essas formações que irão determinar se os objetos dialogam ou não com outros campos de saberes exteriores ao discurso. Logo, na formação discursiva é que os objetos se definem ou não como discursos.

Podemos citar como exemplo de formação discursiva no documentário, quando o cineasta decide por um tema. Nenhuma escolha é aleatória, mesmo que inconsciente é movida por enunciados que afetam o realizador da obra. Ao posicionar a câmera sobre os objetos que irão manifestar enunciados singulares sobre a temática escolhida, às vezes os relatos se manifestam contraditórios às crenças e ideologias do cineasta, que começará se processo de exclusão e de inclusão ou transformação desses enunciados em favor do seu discurso.

A depender da abordagem usada na formação discursiva, se autoritária, *alteritária* (de alteridade), empática e/ou afetiva, o mesmo tema pode gerar diferentes tipos de discursos, como ocorre, por exemplo, nos documentários, *Juízo* (2007) e *Falcão: os meninos do tráfico* (2002), cujo tema são os menores infratores, no entanto os modos de representação social, as abordagens aos enunciados e as funções enunciativas são diferentes, logo, não se pode dizer que esses filmes, apesar de discursos, sejam do mesmo tipo discursivo.

Os discursos objetivam exercer determinada função social, tal como aconselhar, julgar, comparar, descrever, emocionar, afetar, aproximar, distanciar. Pois através do corpus do texto, se relato ou narrativa; pela formação discursiva e suas técnicas de abordagem aos enunciados; as funções enunciativas que desempenham o discurso; enfim, são todos esses elementos que nos ajudarão na análise acerca dos documentários escolhidos para exemplificar essa pesquisa.

Uma formação discursiva será individualizada se se puder definir o sistema de formação das diferentes estratégias que nela se desenrolam, em outros termos, se se puder mostrar como todas derivam (malgrado sua diversidade, por vezes extrema, malgrado sua dispersão no tempo) de um mesmo jogo de relações. (FOUCAULT, 2008, p. 76).

Vale destacar dois pontos nesta passagem do autor, as "estratégias" e as "relações", pois nos ajudam a compreender e a justificar os motivos pelos quais no cinema documentário podemos propor uma tipificação dos discursos que nele se apresenta. As estratégias se configuram pelos modos de representação da realidade e pelas abordagens aos enunciados, que originam as estratégias formais e as estratégias políticas do discurso, que pode se dividir em três tipos no cinema documentário, o discursivo, o narrativo e o híbrido, dos quais trataremos em um capítulo dedicado a esse conceito.

As regras que estruturam as relações entre os discursos e deles com o que não é discursivo individualizam o próprio discurso. Essas regras se apresentam no próprio discurso como um sistema de relações de força, de poder e de visibilidades positivas e negativas. As relações, na medida em que formam certa regularidade, em meio a tantos enunciados e práticas discursivas dispersas, se estrutura em um sistema de regras específicas os tipos de discurso.

Essa pesquisa defende que as estratégias e as relações adotadas em uma formação discursiva não são elegíveis pelos indivíduos, mas são intrínsecas a ele, pois o constituem como tal. Esses procedimentos se aplicam na formação dos objetos, mas também nas análises arqueológicas sobre esses objetos. Michel Foucault (2008) aponta quatro determinações estratégicas possíveis na formação de um discurso:

- 1) As formações discursivas determinam os pontos de difração possíveis do discurso. Sendo o ponto de incompatibilidade, quando dois objetos ou dois tipos de enunciação, como o relato e a narrativa, ou dois conceitos aparecem numa mesma formação discursiva. Ao serem identificados no discurso podem causar contradições manifestas ou inconseqüências discursivas, em uma única e mesma série de enunciados. É preciso fazer escolhas para identificar esses pontos de difração.

- 2) Após identificar os pontos conflitantes entre os conceitos, objetos ou tipos de enunciação no discurso, a formação discursiva identifica os pontos de equivalência, ou seja, quando se percebe quais são os elementos incompatíveis - por exemplo o relato e a narrativa, como expusemos no início da nossa pesquisa -

e os aproxima naquilo que lhes é comum, a maneira como se formam e as regras que os formam. No relato e na narrativa estes pontos em comum é a linguagem verbal, que se situa no mesmo nível tanto em uma prática narrativa, quanto no ato de fala próprio do relato. Assim, deixam de serem elementos incoerentes e se tornam complementares ou alternativas de um ao outro.

Mesmo que segundo a cronologia não apareçam ao mesmo tempo, que não tenham tido a mesma importância e que não tenham sido representados, de modo igual, na população dos enunciados efetivos, apresentam-se sob a forma de "ou bem isso... ou bem aquilo". (FOUCAULT, 2008, p. 73).

3) A formação discursiva, as análises sobre ela e sobre os objetos que ela constitui também descrevem as "instâncias específicas de decisão", ou seja, a própria situação do cotidiano, o tempo histórico e as ideologias sociais dominantes de cada época determinam as condições para uma formação discursiva. Desta maneira, a arqueologia e torna visível na formação do discurso a função que o discurso desempenha em relação aos outros que lhes são contemporâneos e vizinhos.

O discurso originado dessas formações faz analogias, se coloca em oposição ou complementa outro discurso. A formação discursiva pode estabelecer as relações dos discursos com outros discursos, revelando as singularidades que distinguem e aproximam esses objetos. "Todo esse jogo de relações constitui um princípio de determinação que admite ou exclui, no interior de um dado discurso, um certo número de enunciados"⁵⁷.

4) A través da arqueologia, que analisa a formação discursiva, podemos perceber que há determinação das escolhas teóricas, as quais dependem de outra instância não discursiva. É essa instância que coloca o discurso num campo de práticas, ou seja, é na instância não discursiva que se materializa o "lugar de fala", a propriedade do discurso. A estrutura social e os indivíduos que nela atuam e encenam seus papéis não são discursivos, mas compõem discurso, por ele é que se analisa todo campo social e os atores, que o próprio discurso conceitua como tal.

⁵⁷ FOUCAULT, Michel. (2008, p. 74).

A propriedade do discurso - entendida ao mesmo tempo como o direito de falar, acesso lícito e imediato ao corpus dos enunciados já formulados, capacidade, enfim, de investir esse discurso em decisões, instituições ou práticas - está reservada de fato a um grupo determinado de indivíduos. (FOUCAULT, 2008, p. 75)

Isso de imediato nos faz perceber que o discurso consolida "quem pode dizer o quê", "quando pode dizer" e o "que pode ser dito", decisões regidas pelo processo de exclusões e inclusões promovidas pela instância não discursiva, independente da função que exerça o discurso, se política, científica, econômica, social, cultural, histórica, médica, cinematográfica.

Essa instância do não discurso se caracteriza pelas "posições possíveis do desejo em relação ao discurso", já que o discurso em si denota uma posição, na qual se manifesta o poder, que é exterior ao discurso, mas se manifesta no interior dele. Logo, tudo que é "dito" tem intenção determinada, mesmo que essa intencionalidade não seja tão nítida, apesar de ser externa ao discurso, é nele que a identificamos.

Por fim, cada sistema de formação discursiva determinará os objetos, enunciações, conceitos, estratégias e relações componentes de todo discurso, os quais se constroem de acordo com a abordagem, que poderá ser individualizada em tipos diferentes de discursos, como nos documentários que analisaremos.

Após essa análise sobre a formação discursiva em Foucault, podemos afirmar que esse conceito nos dá a noção de que sempre haverá estratégias, relações e instâncias capazes de nortear o que é e o que não é discurso, assim como estabelece "quem pode dizer", "o que pode dizer", "de qual posição diz". Não se pode dizer tudo em qualquer época por qualquer pessoa; assim como podemos inferir que existem tipos de documentários que se formam de acordo com determinadas abordagens discursivas e não discursivas, que a depender da maneira como se dá a dispersão e a regularidade dos objetos, são práticas discursivas diferentes - apesar de serem atravessadas por enunciados nem sempre conflitantes e por temas, muitas vezes, comuns.

A formação discursiva nos leva a acreditar que os enunciados que os documentários organizam como discursos são constituídos por atravessamentos

históricos, sociais, políticos e culturais, pois esses atravessamentos, essas redes de relações discursivas e não discursivas são anteriores ao próprio indivíduo que formula o discurso. Os enunciados se manifestam em diferentes práticas, como o relato, a narrativa, a informação, o romance, a crônica, a fala, o texto, etc. No entanto, são práticas que não se configuram como discurso, sem os processos de exclusão, inclusão e dispersão dos enunciados que caracterizam a formação discursiva.

No caso em que se puder descrever, entre certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que se puder descrever, entre certo número de objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas e se puder definir uma regularidade, trataremos de uma formação discursiva. (FOUCAULT, 2008, p. 43).

Antes de uma análise sobre a estrutura social em que se manifestam os discursos e seus agentes, os indivíduos, devemos aprofundar o que compreendemos como enunciado.

3.2.

A formação do enunciado e da enunciação

A partir de breve análise sobre os conceitos “saber” e “conhecimento” talvez se tornem mais nítidas as funções e a definição do enunciado, também compreenderemos como se formam e o que são as enunciações. O saber não está limitado a disciplina, ou seja, ao campo científico, ao rigor metodológico das ciências, ele é transdisciplinar e não deve ser confundido com conhecimento, visível quando se pode dizer sobre os objetos se são:

Verdadeiros ou falsos, exatos ou não, aproximativos ou definidos, contraditórios ou coerentes. Nenhuma dessas distinções é pertinente para descrever o saber, que é conjunto de elementos (objetos tipos de formulações, conceitos e escolhas teóricas) formados a partir de uma só mesma positividade, no campo de uma formação discursiva unitária. (FOUCAULT, 2008, p. 111).

A narrativa necessita de uma estruturação “científica”, ancorada pelo conhecimento; ela atua sobre os objetos que narra e só podemos reconhecê-la como estrutura narrativa através de paradigmas estruturais determinados pelas ciências da linguagem, dos signos, enfim por um conhecimento que a estabeleça como prática. Enquanto o relato é a matéria substancial do discurso, onde se manifesta o saber, a fonte inesgotável que o conhecimento tenta estruturar. Dessa

forma, saber e conhecimento são dois conceitos distintos para nós e para o autor francês.

A ciência, o conhecimento, a história, a novela, o romance e a narrativa, pertencem ao campo narrativo, embora possam ser reconfiguradas e transformadas em práticas discursivas. Por outro lado, os relatos, os depoimentos, as descrições, os saberes, os acontecimentos imprevisíveis fazem parte do campo discursivo, ou seja, são práticas discursivas diretas. O discurso direto manifesta o saber prático alicerçado pelo relato, cujos domínios conceituais são diferentes dos discursos narrativos, balizados pelo conhecimento teórico e pela escrita, embora também sejam sistemas de dispersão de enunciados, mas de maneira indireta. Enquanto os discursos narrativos estão no domínio da objetividade, os dispositivos discursivos são da ordem subjetiva dos indivíduos.

Michel Foucault (2008) buscou fundamentar a descrição de uma prática discursiva a partir da análise sobre determinado conceito, o qual não tivesse uma dicotomia entre verdadeiro e falso, como ocorre com a aplicação do conhecimento pelas narrativas e pelas ciências, mas que pudesse melhor definir tanto a prática discursiva quanto a função do discurso, cuja formação delimita e descreve um campo de possibilidades aos enunciados. Dedicaremos agora a percorrer o movimento proposto por Foucault para compreender a essência do conceito “enunciado”.

Se o enunciado é a unidade elementar do discurso, em que consiste. Quais são seus traços de distintivos? Que limites devemos nele reconhecer? Essa unidade é ou não idêntica à que os lógicos designaram pelo termo proposição, à que os gramáticos caracterizaram como frase, ou ainda, à que os analistas tentam demarcar como *speech act*? Que lugar ocupa entre todas as unidades já descobertas pela investigação da linguagem? (FOUCAULT, 2008, p. 91).

Nesta busca por um conceito próprio ao discurso, Foucault abandona qualquer determinação estrutural da linguagem⁵⁸. O autor pretende explicitar que enunciados não são proposições, por exemplo, “ninguém ouviu” e “é verdade que ninguém ouviu” apesar de ser a mesma proposição e estruturalmente lógica, o mesmo não ocorre com os enunciados, pois não são semelhantes, analisemos mais detalhadamente o exemplo:

⁵⁸ PERENCINI, Tiago B. O enunciado no pensamento arqueológico de Michel Foucault. *Kinesis*, Vol, VII, n. 15. Dezembro, 2015, p. 135 - 150.

Na linha inicial de um romance a primeira proposição “ninguém ouviu” indica uma constatação - quer seja feita pelo autor ou pela personagem - já “é verdade que ninguém ouviu”, encontrada na segunda linha do romance, representa “um jogo de enunciados que constitui o monólogo interior”, uma discussão muda, uma contestação consigo mesmo ou um fragmento de diálogo, um conjunto de questões e de respostas. (FOUCAULT, 2008, p. 91).

Tanto na primeira quanto na segunda proposição a estrutura é a mesma, porém com enunciados diferentes, desta maneira não podem ser analisados da mesma forma. Isso ocorre com os discursos documentários, a mesma estrutura de proposição, o filme, mesmo que tenha capturado as imagens no mesmo espaço, lição de Gramacho, e trate do mesmo tema, "catadores de lixo", os enunciados são diferentes, por exemplo, nos documentários *Estamira* (2004) e *Lixo Extraordinário* (2010).

Os critérios que permitem definir a identidade de uma proposição, distinguir várias delas sobre a unidade de uma formulação, caracterizar sua autonomia ou sua propriedade de ser completa, não servem para descrever a unidade singular de um enunciado. (FOUCAULT, 2008, p. 92).

O enunciado também não é uma frase, pois não se pode determinar que os elementos constituintes de uma frase, definida canonicamente como sujeito + ligação + predicado sejam equivalentes à formação dos enunciados. É possível reconhecer um enunciado independente, mesmo quando se chega aos elementos que constituem a frase (sujeito/ligação/predicado), contudo mesmo esses elementos isolados podem, ou não, ser considerados como enunciado. Michel Foucault (2008) utiliza um quadro classificatório da botânica para exemplificar a existência de enunciados mesmo com a ausência de frases aceitas gramaticalmente.

Um simples sintagma pode ser um enunciado, mas não é a estrutura de uma frase, como, por exemplo, “este homem”, ou um advérbio como “perfeitamente”, ou um pronome pessoal “você”, uma árvore genealógica, um livro contábil, as estimativas de um balanço comercial, são enunciados. (FOUCAULT, 2008, p. 93).

Ou seja, os números, as siglas, as fórmulas, os símbolos são enunciados, mas não são frases, constituídas gramaticalmente. Os enunciados formam uma gramática própria, não necessariamente com a mesma estrutura que permite definir uma frase como aceitável ou interpretável, do ponto de vista formal da linguagem. O mesmo ocorre com as imagens nos filmes, pois não são discursos,

mas enunciados visuais sobre as coisas do mundo natural. “As frases que acompanham os gramáticos, os esboços, as curvas de crescimento não são enunciados, são sua interpretação ou comentário, não são equivalente deles”⁵⁹. Assim como, as falas e os sons que articulam as imagens são “frases” que contém enunciados diversos.

O enunciado também não é *speech act*, embora mantenha semelhanças com o mesmo e com o “ato ilocutório”; se manifesta em relatos, preces, juramentos, depoimentos, porém depende de vários outros enunciados que atravessam as frases e diversas fórmulas na construção desses atos. Ou seja, esses atos não permanecem únicos ao longo das séries de enunciados. Portanto, se o enunciado compõe os elementos dos atos de fala, ele é anterior ao próprio ato em si, por isso não pode ser um ato ilocutório.

John Searle (1969)⁶⁰ propôs divisão e classificação dos atos ilocutórios. Para esse autor, quando alguém pronuncia uma frase, em determinado contexto específico, age implicitamente ou explicitamente, a fim de pedir, ordenar, perguntar, avisar, prometer, criticar, depor, aconselhar um ou vários alocutário, que deverão interpretar os enunciados expostos, levando em consideração o conteúdo proposicional do ato da fala, mas também todos os pontos de força ilocutória na situação comunicacional.

O relato é o ato de pronunciar enunciados, ao passo que a narrativa interpreta e representa esses atos próprios da fala em seu acontecimento imediato. Embora o enunciado esteja inserido nas frases, nas proposições, nos atos de fala, ocorre que ele não obedece a essas estruturas. Pode haver enunciados sem a formação proposicional, onde não se pode reconhecer a frase.

Esses pontos colocam em xeque as análises da unidade do discurso e do enunciado pelo campo linguístico, no entanto, pelo campo semiológico é possível definir o enunciado? Michel Foucault (2008) talvez respondesse que uma análise semiológica sobre o enunciado seria deficiente, visto que esse não é um conjunto de signos justapostos. Talvez até pudesse ser confundido com o signo, enquanto

⁵⁹ FOUCAULT, Michel (2008, p. 93).

⁶⁰ SEARLE, John. *Speech acts: an essay in the philosophy of language*. London & New York: Cambridge University Press. 1969.

unidade, entretanto o autor afirma que o enunciado não existe no sentido em que uma língua existe.

A língua traz consigo um conjunto de signos definidos por suas oposições e regras de utilização. Se não existissem os enunciados a língua não existiria, logo não seria possível a articulação dos signos pelos enunciados nesta materialidade. Porém, mesmo que não haja língua, há enunciado. Mesmo documentários mudos, são discursos de imagens poéticas, essas podem ser definidas como enunciados.

A língua só existe a título de sistema de construção para enunciados possíveis, mas por outro lado, ela só existe a título de descrição (mais ou menos exaustiva) obtida a partir de um conjunto de enunciados reais. Língua e enunciado não estão no mesmo nível de existência; e não podemos dizer que há enunciado como dizemos que há língua. (FOUCAULT, 2008, p. 96).

O enunciado não depende de uma construção linguística estruturada formalmente, também não depende “da emergência de signos no tempo e no espaço”, não se constitui como língua, nem como signo, apesar de ser composto de signos definidos em uma estrutura linguística natural, como a fala, ou artificial, como os gráficos; tem certa materialidade própria quando é apresentado à percepção, em dispositivos que o situam em estruturas marcadas pelos movimentos do tempo e do espaço, como fazem os documentários.

O enunciado pode ser definido como resultado de uma complexa formulação subjetiva, a qual se utiliza de proposições, de frases, dos atos de fala, da língua e dos signos, de imagens mentais e materiais para provocar impressões e facilitar as percepções humanas sobre as coisas do mundo.

Os enunciados são anteriores aos indivíduos, ao mesmo tempo em que lhes serão sempre posteriores, pois os enunciados se precipitam na sociedade e é impossível determinar se a sociedade é constituída pelos sujeitos ou se ela é quem os constitui.

Os enunciados independem dos humanos para existir, mas só se materializam através dos objetos e das estruturas formais humanas. Os enunciados se deixam perceber nos saberes, que por sua vez se manifestam no discurso, o

dispositivo regulador e estruturante de todas essas materialidades das quais o enunciado se apodera para se manifestar. Mas afinal o que é discurso?

3.3. O discurso foucaultiano

Em geral o discurso é tomado como sinônimo de fala, no entanto pode ser definido como a linguagem em ação, mas não se estrutura como a linguagem. Embora o discurso seja “uma” fala assumida por um locutor, ele não é “a” fala em si. Na formação discursiva pode haver ausência de palavras, por exemplo, nos olhares sobre alguém que, através do encadeamento de signos, pode expressar um discurso de desprezo, de nojo, de desejo, sem necessariamente estar ligado à fala canonicamente concebida, mas o sentido desse discurso depende da existência de uma “linguagem”, que articule os enunciados visuais, sonoros e não verbais necessários à compreensão desse discurso que é emitido no silêncio das palavras.

A narrativa é totalmente dependente da estrutura da fala, seja ela escrita ou oral, enquanto que o discurso necessita da relação que os enunciados estabelecem com os objetos, com os signos e com a língua, a fala é a materialidade, mas não a materialização dos discursos. Esses podem ser percebidos como gestos, ações sem fala, que na narrativa necessitam de uma potencialização para se tornarem visíveis, daí a importância de um documento escrito que descreva quais as ações que acompanham ou não o que é dito num relato. É dessa transcrição que não necessita o discurso, embora suas formações discursivas narrativas a utilize.

A relação entre discurso e narrativa já existia em Aristóteles e foi discutida por Platão, talvez através desse filósofo se torne ainda mais nítido que o discurso não é a narrativa, embora a narrativa possa se tornar um discurso. PLATÃO (1997) chama a imitação de mimesis e a simples “narrativa” de diegesis⁶¹, para nós relato. Essa “narrativa” platônica é tudo que o poeta relata em seu próprio nome, o mesmo ocorre com os relatos cotidianos, que são assumidos pelos indivíduos que falam em primeira pessoa e sempre em um tempo e espaço determinado, de acordo com regras intrínsecas ao próprio sujeito e à situação que provoca o relato, como um “bate-papo”.

⁶¹ PLATÃO. A República. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1997.

Esse sujeito do discurso não leva o interlocutor a acreditar que é outro quem fala, nem admite que falem por ele. No discurso o que importa é a representação do tempo e a apresentação dos espaços em um recorte que ocorre sempre no presente, no ato da enunciação. O tempo do discurso é o tempo presente. Na narrativa o mais comum é o uso da terceira pessoa e os tempos verbais correspondem ao passado simples e mais que perfeito.⁶² Podem questionar o uso da primeira pessoa e dos verbos no presente em autobiografias, que são tidas como narrativas, no entanto, essas obras são relatos escritos, que podem se configurar como discurso narrativo, mas em essência não são nem discursos nem narrativas, correspondem a uma categoria híbrida, que demarcamos como um dos limites desta dissertação.

O discurso, a narrativa e a autobiografia nascem de um relato do cotidiano. Porém, apesar de terem a matriz na experiência relatada, os enunciados assumem funções diferentes, que por sua vez criam práticas singulares, com formações diferenciadas, não devemos confundir práticas comunicacionais com práticas discursivas.

As práticas discursivas expressam o saber do “louco” e o valida, tanto quanto o conhecimento do médico é validado por narrativas sobre a “loucura”, ou seja, o discurso possibilita tornar visível o enunciado de que a narrativa se utiliza, mas os apaga em favor de um “autor” ou de um “eu” criador de sentido para as coisas do mundo.

O discurso não busca dar sentido ao objeto, ele em si é o sentido para o objeto. É o dispositivo que faz um prisioneiro relatar a sua angústia e revelar enunciados que deveriam ficar omitidos da esfera pública, na esperança que o discurso, que não lhe pertence, mas sim ao conjunto de diversas enunciações sobre o que é ser prisioneiro e sobre a prisão. Isso pode ser demonstrado no documentário *O Prisioneiro da grade de ferro* (2003) de Paulo Sacramento.

Através do discurso, constituído pelos relatos do cotidiano dos prisioneiros do Carandiru em diálogo com os enunciados cinematográficos e sociais do diretor

⁶² SILVA, Marconi O. A notícia como narrativa e discurso. Estudos em Jornalismo e Mídia, Vol. IV, N. 1, 1o. sem. 2007. p. 49 - 64.

Paulo Sacramento, há esperança de que o que é enunciado possa modificar algo na sociedade ou no próprio sujeito emissor dos enunciados. É essa força do discurso que une na mesma materialidade, como um filme, várias enunciações, com diversos enunciados correlatos e antagônicos, que formam um discurso a favor do direito humano para um presidiário, mesmo que em nenhum momento o discurso ou os relatos necessitem dizer com essas palavras. O discurso, diferente da narrativa, não manifesta uma “vontade de verdade”, mas se estabelece como um dispositivo para “possibilidades de verdade”. Isso nos leva a atrelar o discurso diretamente a um desejo de saber ou a uma “vontade de saber”.

Essa “vontade de saber” permitia acessar as coisas do mundo, através da oitiva dos relatos dos mais velhos, uma preocupação com os valores tradicionais da oralidade. Havia nessa busca pelo saber uma maneira de relatar a vida cotidiana no cotidiano, na esfera pública, para que através da interação entre os relatos se chegasse a um saber sobre determinado objeto. Em contrapartida,

Creio que essa vontade de verdade, assim apoiada sobre um suporte e uma distribuição institucional tende a exercer sobre os outros discursos - estou sempre falando da nossa sociedade - uma espécie de pressão e como que um poder de coerção. (FOUCAULT, 1999, p. 18).

Essa vontade de verdade institucional se materializa no cinema documentário brasileiro entre o período de 1922 a 1945, que demarcamos como a primeira parte do moderno documentário brasileiro, da qual falaremos no capítulo pertinente. A Literatura, especialmente o romance burguês moderno, que influenciou fortemente o cinema narrativo de ficção, buscou apoio no natural, no verossímil, na sinceridade, ou seja, no relato, mas também no conhecimento para um respaldo científico. Assim, os discursos que se formam a partir da narrativa dramatizam os enunciados cotidianos, a fim de potencializar o discurso, apostando em uma estratégia formal de persuasão. As narrativas se constroem na estreita relação entre a representação do saber, através do conhecimento, nutrida por uma vontade de verdade, que se revela como institucionalização do discurso.

Talvez agora tenha ficado mais claro que o discurso não é a narrativa e que a narrativa não é o discurso. Embora possamos encontrar narrativas ancoradas em enunciados reais e discursos “narrativizados” que em essência não podem ser conceituados com a mesma formação enunciativa, que os discursos balizados pelo

relato. Enquanto o relato é estruturado pela subjetividade, é a objetividade que constrói a narrativa, logo, os discursos originados serão distintos.

Para Michel Foucault (1999)⁶³, o “autor” é aquele que dá à complexa linguagem ficcional as suas unidades, seus nós de coerência e a sua inserção no real. Essa figura é essencialmente o agente da narrativa, não o do discurso, “uma vez que o indivíduo que se põe a escrever um texto no horizonte, no qual paira uma obra possível, retoma por sua conta a função de autor.”⁶⁴.

Além de evidenciar a diferença entre quem narra e quem relata, a posição do autor determina a posição dos indivíduos na narrativa e no discurso, revela um complexo jogo de visibilidade e invisibilização de identidades singulares em favor de um “eu” individual e egocêntrico, que tende à abordagem autoritária e alteritária em relação aos enunciados cotidianos. A figura do autor na narrativa é analisada por Roland Barthes (1988)⁶⁵.

Jamais será possível saber, pela simples razão, que a escritura é a destruição de toda a voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo, aonde foge o nosso sujeito, o branco e preto onde vem se perder toda identidade, a começar pelo corpo que escreve. (BARTHES, 1988, p. 66).

Significa que a narrativa, ou seja, a escrita estruturada dos relatos, como os roteiros prévios de documentários ou teses filmadas, apaga as identidades dos sujeitos e a própria origem oral da narrativa que é configurada como discurso, inclusive do seu autor, uma vez que os rastros do que ele é como pessoa se camufla na obra. Ao passo que no discurso o que ocorre é totalmente oposto, pois o emissor precisa assumir-se como mediador do discurso, formado por diversos “autores”, ou para nós, depoentes, os “loucos”.

Eis que chegamos ao núcleo do nosso estudo, o que enseja a pergunta: como o discurso pode tornar visíveis os relatos cotidianos de indivíduos (in) visibilizados? Para tal resposta dependemos do conhecimento acerca das estruturas sociais em que se manifestam e se formam os discursos, assim como

⁶³ FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. Trad: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5a.ed. São Paulo: Ed. Edições Loyola, 1999.

⁶⁴ Ibid.: p. 29.

⁶⁵ BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: ed. Brasiliense, 1988.

cabe identificar como são compostos os grupos de agentes do discurso e qual objeto se apresenta como materialidade possível de provocar mobilização social, tanto no espaço no qual o discurso interage quanto nos sujeitos que por eles são afetados.

Porém, antes de seguirmos cabem algumas considerações acerca da proximidade do relato com a prática discursiva. Maria Queiroz (1988)⁶⁶ diz que “o relato oral está, pois, na base de obtenção de toda sorte de informações e antecede a outras técnicas de obtenção e conservação do Saber (...) a escrita, quando inventada, não foi mais do que uma nova cristalização do relato oral”.

Se a escrita é posterior ao relato oral, ela é então posterior ao próprio discurso e por assim ser não pode ser conceituada como a “cristalização do relato oral”, no entanto, não se pode desvincular esse relato oral de uma prática discursiva. O que faz o discurso é usar a oralidade para complementar a documentação existente ou criar novos documentos, “busca-se uma convergência de relatos sobre o mesmo acontecimento ou sobre um período de tempo.”⁶⁷.

O relato é a substância intrínseca do discurso, tanto nas Ciências Sociais, na antropologia e na sociologia, assim como no documentário. Toda história de vida, ou seja, os discursos que se constroem dos relatos, organizam um conjunto de depoimentos.

O biógrafo, autor das narrativas, se difere do pesquisador, esse mais próximo da figura do documentarista. Enquanto o biógrafo busca ressaltar os aspectos mais marcantes e inconfundíveis do indivíduo cuja existência decidiu revelar ao público, por outro lado o documentarista busca com as histórias de vida atingir a coletividade da qual o informante faz parte e onde ele mesmo, o documentarista, está inserido.

É importante destacar que todo registro de uma história de vida, mesmo quando feito por uma câmera e um gravador, não pela escrita ou pela narrativização da vida, desliga-se do contexto em que foi capturado. Essa

⁶⁶ QUEIROZ, Maria I. P. Relatos Oraís: do "indizível" ao "dizível". In: SIMSON, Olga Moraes Von. Experimentos com história de vida (Itália-Brasil). São Paulo: Vértice, 1988, p. 15.

⁶⁷ Ibid. p. 16.

distância é mais grave “se o depoimento foi colhido fora dos lugares em que o depoente habita ou trabalha.”⁶⁸.

A distância entre a cena real em que o enunciado é capturado, a partir do relato e do seu referente, é que determinará a divisão que propomos entre o documentário narrativo e o documentário discursivo, pois as abordagens aos enunciados cotidianos no primeiro tipo são representativas, ou seja, se configura como um discurso indireto, como se os indivíduos não estivessem na cena que deu origem ao discurso; enquanto o discurso que se vale do relato captura os enunciados e os apresenta de maneira direta, reforçando a presença e a individualidade dos indivíduos construtores do discurso. Será esse o fator determinante para tipologia das abordagens possíveis na construção de um dispositivo cinematográfico. O que vai definir o tipo de abordagem do cinema documentário são os princípios de exclusão do enunciado em uma prática enunciativa, seja ela discursiva ou narrativa.

O discurso é uma prática comunicacional, a qual articula os enunciados a fim de produzir uma materialidade aos sentidos e às percepções humanas. As imagens da paisagem natural, articuladas com as proposições, com os atos de fala, com os símbolos e com os signos manifestam os enunciados que compõem o tecido social de determinadas sociedades de acordo com a época em que o discurso foi produzido. Dessa maneira, o discurso documentário não é um objeto dotado de intencionalidade racional, uma vez que está diretamente atrelado à produção de saberes e apenas assim é possível ser apreciado.

Por outro lado, o conhecimento e as ciências correspondem às esferas narrativas, as quais se formam sobre certos acontecimentos reais ou não, mas só o discurso será capaz de determinar se uma proposição narrativa é válida ou não para atestar uma realidade, não o contrário.

O discurso não é a narrativa, mas também não é o puro relato. Logo, ao analisar um documentário como podemos demarcar se estamos diante de um tipo discursivo ou de um tipo narrativo de documentário? Essa resposta vai depender da abordagem do documentarista no campo social, nas esferas do indivíduo, na

⁶⁸ Idem, p. 26

sua prática cotidiana, na sua representação de si, do outro, filmado, e do mundo social que cerca esses atores do discurso, cineasta e personagens, que juntos constroem uma realidade interacional, possível apenas na formação discursiva singular que gerou o filme.

A abordagem discursiva ou narrativa vai se definir na postura de um determinado indivíduo frente aos enunciados, que se apresentam nos objetos. Será preciso uma opção na construção do dispositivo comunicacional, se será guiado pelos relatos ou pelas narrativas. Assim cabe ao sujeito da prática comunicacional decidir se será o pesquisador dos saberes, inclusive questionando o seu próprio saber; definir se as suas vontades são saciadas pela vontade de saber ou se optará em ser o autor, o biógrafo, o narrador de histórias de vida que busca nos espaços ociosos do relato uma “vontade de verdade”.

Porém, somente através do próprio objeto, seja ele discursivo ou narrativo que podemos acessar as respostas. No entanto, ainda faltam algumas peças do quebra-cabeça. Por ora, é importante reforçar que o discurso não é a narrativa e a narrativa não é o discurso. O relato é a matriz que constrói a narrativa, a informação e a própria ciência, que determina o que são os objetos, através dos relatos cotidianos que acessamos os discursos sociais (in) visibilizados por muitas narrativas.

4.

O cenário: espaços de sociabilização e de representação do discurso

Buscamos até aqui apresentar os principais conceitos que impactam diretamente na análise sobre o conteúdo da obra, sobre as temáticas e sobre a configuração de um dispositivo comunicacional a partir da narrativa ou do relato. Cabe agora uma abordagem sobre o "cenário" e sobre as "personagens" dos discursos ou narrativas, que os diretores de filmes "não-ficcionais" utilizam para compor as obras.

O documentário é discurso, cujas estruturas cinematográficas são balizadas pelo referente real, logo, os espaços sociais de interação se configuram como "cenário". As sociedades, devemos compreender como agrupamento de indivíduos que estruturam uma organização para sobrevivência em comunidade, muitas vezes é a personagem central no documentário, como no filme *O prisioneiro da grade de ferro* (2003), de Paulo Sacramento.

Esse longa-metragem retrata a Casa de Detenção de São Paulo, popularmente conhecida como Carandiru, homônimo ao bairro em que era situada. O presídio foi implodido em 2002 e através dos relatos dos detentos e por eles mesmos fazerem o filme, o discurso reconstrói esse espaço. Isso é assumido no início do documentário, quando a montagem reconstrói o prédio a partir da implosão até seu retorno à memória na tela que apresenta a identidade singular dos presidiários que naquele espaço viviam.

Esse filme coloca o paradigma das esferas sociais e da constituição de sociedade em conflito, uma vez que a prisão é uma sociedade à parte, à margem da sociedade macro que chamamos país, regido pelas Leis instituídas pelo espaço público, no entanto há regras de comportamento e condutas para sobrevivência que é singular a determinados espaços, como ao presídio, assim como é para o clube, para determinada favela, enfim, são espaços de sociabilização sob uma estrutura singular, embora estejam inseridos em uma sociedade como a brasileira.

Assim, é preciso compreender a heterogeneidade dos espaços de sociabilização, perceber as principais teorias acerca da divisão das estruturas

sociais e da formação da sociedade, para que se tenha uma compreensão do que é a interferência do espaço social na constituição de um filme e do próprio sujeito retratado e que retrata. Inclusive para facilitar as críticas sobre as abordagens aos enunciados e aos modos de representação da realidade que o documentário explora.

Aproveitaremos este capítulo para mostrar como se constituem os atores anônimos dessas obras, partindo de uma melhor compreensão sobre o que é indivíduo, sujeito e pessoa, mas também o que é a individuação, o individualismo e a individualidade⁶⁹. Esses conceitos em conjunto com a constituição social nos ajuda a perceber que as esferas pública, privada e íntima não se estruturam da mesma maneira em micro sociedades distintas. Em um presídio, como o Carandiru, o que é público, privado e íntimo? Um espaço superlotado e em condições desumanas de sobrevivência é uma sociedade constituída, apesar de tudo, mas as suas estruturas não são as mesmas de uma sociedade burguesa, nem de uma favela no Rio de Janeiro, nem de um clube militar.

Na prisão há comércio, líderes, governo, grupos sociais, divisão de espaços, no entanto, não se estrutura pelas formas canônicas de esferas sociais, estabelecidas na sociedade ocidental, principalmente por interferência burguesa, defendida por teóricos como Jürgen Habermas, em *Mudança estrutural da esfera pública* (1984). Na realidade, principalmente na nossa sociedade hipermoderna⁷⁰, os limites entre público, privado e íntimo dependem das condições para sobrevivência que os próprios indivíduos estabelecem.

Pretendemos expor, a partir da interpretação de alguns autores, as mutações que ocorreram na sociedade ao longo da história e dos avanços sociais; as concepções de esfera pública e privada, desde a *pólis* grega até a sua mudança estrutural na modernidade⁷¹, a qual deu origem ao espaço público e ao espaço social, dividido em esfera íntima⁷², privada⁷³ e pública.

⁶⁹ MATEUS (2011)

⁷⁰ Conceito que discutiremos à luz do pensamento de Gilles Lipovetsky (2004).

⁷¹ ARENDT, (2007), HABBERMAS (1984) e ELIAS (1994)

⁷² SENNET (1988).

⁷³ HABERMAS (2003) e PROST (2009).

Proporemos o conceito de hipermodernidade⁷⁴, a fim de facilitar a compreensão sobre macro sociedade contemporânea, assinalando a mutação social e do indivíduo que constituem a interação, objeto matriz dos documentários⁷⁵. Analisaremos as representações e apresentações sociais dos indivíduos⁷⁶, não sem antes investigar o que eles são e como se constituem como sujeitos e pessoas. Por fim, as consequências de um individualismo exacerbado e as alternativas às injunções da visibilidade⁷⁷, que pela mídia se transforma em objeto de desejo na sociedade contemporânea e refletem os discursos que pairam em cada micro sociedade.

Assim, se as concepções de narrar e relatar se alteram, se as estruturas sociais, os indivíduos que a constituem e são constituídos por ela se modificam, se as formas de narrar e relatar também se movem, se o discurso muda de configuração, se a visibilidade é transformada, logo, não é possível fazer análise sobre o filme documentário ignorando todos esses fenômenos, pois o próprio conceito de documentário também é mutável, "líquido", ao longo dos tempos.

Em cada época há singularidades que em outras podem não serem mais as mesmas, ou seja, sem conhecer o cenário, a estrutura social em seu interior, na sua constituição histórica; sem acessar como se constituem os indivíduos que fazem os filmes, os atores, os relatos e as narrativas deles sobre o espaço e sobre eles mesmos em cada período histórico-social; sem perceber que a estrutura social impacta diretamente sobre a produção dos documentários em determinadas épocas, não por um movimento cinematográfico independente do social, nem por uma "escola" de tradição documentária, mas pela própria mudança da sociedade em que tudo isso se insere, torna-se impossível uma análise arqueológica do documentário como discurso.

Dito isso, este capítulo parte de uma leitura crítica e comparativa sobre as obras *A condição humana*, publicada pela primeira vez em 1958, de autoria da filósofa alemã de origem judaica, radicada nos Estados Unidos, Hannah Arendt; e *Mudança Estrutural da Esfera Pública*, publicado originalmente em 1967, de

⁷⁴ LIPOVETSKY (2004).

⁷⁵ ELIAS (1994 e 2011)

⁷⁶ GOFFMAN (2008)

⁷⁷ ALBERT e HAROCHE (2013)

autoria do filósofo e sociólogo alemão Jürgen Habbermas, um dos membros da Escola de Frankfurt.

Compreender a diferença entre o espaço público e o espaço privado, da antiguidade clássica até a era moderna, a partir do século XVIII⁷⁸, é de suma importância para visualizar como os discursos e as narrativas são cruciais às mudanças na sociedade, inclusive para defini-la. Para os teóricos que balizam este trabalho, indivíduo e sociedade são constituintes mútuos, sem um não há outro. A sociedade é um jogo interacional, cuja ação e o discurso são inerentes à condição humana e responsáveis pelas mudanças da esfera pública e da esfera privada, que a partir da modernidade se configuram em espaço social e espaço público.

Hannah Arendt (2007) e Jürgen Habbermas (1984) partem da concepção grega sobre os conceitos de público e privado na *pólis*, onde havia uma linha imaginária que separava nitidamente esses espaços, algo praticamente inconcebível nos dias de hoje, como nos aponta Gilles Lipovetsky (2004)⁷⁹. Após várias reconfigurações dos espaços na sociedade, o que se percebe é uma penetração do que é privado e muitas vezes íntimo na esfera pública, que por sua vez também não é a mesma da antiguidade, nem da idade média, nem da modernidade. Para percebermos a dissolução das fronteiras entre público, privado e íntimo na sociedade contemporânea é preciso analisar esses limites em outros períodos históricos.

4.1.

As esferas pública e privada da *pólis* à era medieval:

A vida humana em toda sua completude é regida pela interação social, é ela quem dá sentido à existência e para ações singularmente humanas. O ser humano pode ser dotado de seus mais primitivos instintos, contudo só é possível

⁷⁸ “[...] estimo que a mudança de período, ao final da longa Idade Média, se situa em meados do século XVIII. Ele corresponde aos progressos da economia rural, apontados e teorizados pelos fisiocratas; à invenção da máquina a vapor, imaginada pelo francês Denis Papin em 1687 e realizada pelo inglês James Watt em 1769; o nascimento da indústria moderna que, da Inglaterra, vai se disseminar por todo o continente. No campo filosófico e religioso, a longa Idade Média se encerra com a obra que introduziu o pensamento racional e laico, a ciência e a tecnologia modernas: a Enciclopédia, da qual Voltaire e Diderot são os mais brilhantes participantes. Por fim, o término do século XVIII corresponde, no plano político, ao movimento anti-monarquista decisivo da Revolução Francesa.” (LE GOFF, 2014, p. 123-124)

⁷⁹ LIPOVETSKY, Guilles. *Os tempos hipermodernos*. Trad.: Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

reconhece-lo e o próprio se reconhecer como tal na estreita relação com o Outro, nas maneiras como interage e reage aos estímulos exteriores. Aliás, todas as coisas que existem na sociedade dependem da visão humana, até a própria sociedade, para que assim se constituam como tal e tal coisa. São os humanos que criam o mundo e as condições ao seu habitat. O que não significa que somos o centro do universo.

As coisas e os homens constituem o ambiente de cada uma das atividades humanas, que não teriam sentido sem tal localização; e, no entanto, este ambiente, o mundo ao qual viemos, existiria sem a atividade humana que o produziu, como no caso de coisas fabricadas; que ele cuida, como no caso das terras de cultivo; ou que o estabeleceu através da organização, como no caso do corpo político. Nenhuma vida humana, nem mesmo a vida do eremita em meio à natureza selvagem, é possível sem um mundo que, direta ou indiretamente, testemunhe a presença de outros seres humanos. (...) Todas as atividades humanas são condicionadas pelo fato de que os homens vivem juntos, mas a ação é a única que não pode sequer ser imaginada fora da sociedade dos homens. (ARENDT, 2007, p. 31).

Ao longo do livro *A condição humana*, Hannah Arendt parte da análise sobre o que é específico e o que é genérico na condição humana, sob três aspectos, os quais são fundamentais na experiência da vida humana (*vida activa*): o labor, o trabalho e a ação⁸⁰. Desta maneira, o labor corresponde à atividade que é exercida pela necessidade de sobrevivência, é inerente ao processo biológico de toda espécie humana, no entanto não o difere dos animais, visto que esses também agem para sobreviver. É algo do próprio metabolismo dos animais, Arendt vai chamar de *animal laborans*.

O trabalho não está diretamente relacionado com a necessidade de sobrevivência da espécie, ao contrário do que ocorre com o labor do *animal laborans*. Esse aspecto fundamental da *vida activa* é a forma que o humano encontra de fabricar seus objetos, a partir de coisas extraídas da natureza, por isso é a atividade que a autora denomina como pertencente ao *homo faber*. Nessa prática os homens criam objetos úteis e compartilham entre si, dando novo sentido às coisas do mundo e para os espaços, assim como para as relações que precisam se estabelecer. Os objetos são dispostos pelos homens de maneira que estarão

⁸⁰ Análise sobre a obra de Hannah Arendt, feita por Celso Lafer, nesta edição de *A condição humana* (2007), p.347.

sempre como mediadores entre o humano e a natureza, o próprio mundo humano se difere dos de outros animais devido a esses objetos fabricados.

O terceiro aspecto levantado por Arendt é o da ação. "Só a ação é prerrogativa exclusiva do homem; nem um animal, nem um deus são capazes de ação, e só a ação depende inteiramente da constante presença de outros."⁸¹ Seria a ação a única capaz de excluir a mediação e se manifestar de maneira direta no espaço social. A partir dessa afirmação a autora tece uma estreita relação entre a ação e a vida, que nos leva a considerar a ação como única atividade que acontece diretamente entre os humanos sem que haja uma mediação.

A ação para Arendt não é só um instrumento que os humanos possuem para exercer a liberdade regendo o próprio destino, mas é, além disso, a capacidade de o humano expressar a sua singularidade no mundo. "No labor o homem revela as suas necessidades corporais; no trabalho a sua capacidade e criatividade artesanal; na ação, a ele mesmo. A ação é a fonte do significado da vida humana."⁸²

De todas as atividades humanas necessárias e presentes nas comunidades humanas, somente duas eram consideradas políticas e constituintes do que Aristóteles chama de *bios politikos*: a ação (*práxis*) e o discurso (*lexis*), dos quais surge a esfera dos negócios humanos (...) que exclui tudo que seja necessário ou útil. (...) Contudo, embora certamente só a fundação da cidade-estado tenha possibilitado aos homens passar toda a sua vida na esfera pública, em ação e em discurso, a convicção de que estas duas capacidades humanas são afins uma da outra, além de serem as mais altas de todas, parece haver precedido a *pólis* e ter estado presente no pensamento pré-socrático. (ARENDDT, p. 34).

É a partir dessas constatações que Arendt inicia a análise sobre a condição humana diretamente relacionada com a construção do social. Reencontramos Aristóteles na definição sobre o humano como "*animal socialis*", cuja a ação e o discurso são inerentes ao que o filósofo chamou de *zoom politikon*, que segundo a autora, foi traduzida por Tomás de Aquino como: "*homo est naturaliter politicus, id este, socialis* (o homem é, por natureza, político, isto é, social)"⁸³. Arendt alerta que havia uma origem romana, mas que nada tinha a ver com o que diziam os gregos; já na origem latina havia a palavra "*societas*", que também tinha acepção

⁸¹ ARENDT, 2007, p. 31

⁸² Ibid: p, 345

⁸³ Ibid, p. 32

política, embora não da mesma maneira que se via na definição grega. A "*societas*" significava um jogo de alianças entre as pessoas com determinado objetivo comum, onde o centro era a casa e a família, conforme exemplifica a autora.

No entanto, no pensamento aristotélico o *zoon politikon* não era como uma associação natural entre as pessoas. Foi a partir do surgimento da cidade-estado que cada indivíduo recebera além da sua vida privada, uma espécie de segunda vida, chamada de *bio politikos*, cujo princípio recusa o que é útil ou necessário, restando à ação e ao discurso as práticas políticas. Logo, o humano que manifesta discurso age e por agir é um animal essencialmente político, é na esfera pública que a política se localiza na *pólis*. Assim, esse homem na concepção aristotélica, era dotado de uma segunda característica, o poder da fala (*zoon logon ekhon*)

Aristóteles não pretendia definir o homem em geral nem indicar a mais alta capacidade do homem (...) que, para ele, não era o *logos*, isto é, a principal característica é que o seu conteúdo não pode ser reduzido a palavras. Em suas duas mais famosas definições Aristóteles apenas formulou a opinião corrente na *pólis* acerca do homem e do modo de vida político; e, segundo essa opinião, todos os que viviam fora da *pólis* - escravos e bárbaros - eram *aneu logou*, destituídos, naturalmente, não da faculdade de falar, mas de um modo de vida no qual o discurso e somente o discurso tinha sentido e no qual a preocupação central de todos os cidadãos era discorrer uns com os outros. (ARENDDT, 2007, p. 36).

Talvez esta opinião de Aristóteles tenha sido decisiva para todas as noções posteriores sobre a esfera pública e a esfera privada, visto que quem não participava da esfera pública estava relegado ao ambiente "doméstico", privado do acesso a *pólis*, ou seja, eram marginais, estavam na margem da cidade ideal, mas por não poderem emitir o discurso, era (in) visibilizados, o que não significava que não existissem. No entanto a esfera privada não era só onde habitavam os escravos e bárbaros, mas também as mulheres e as crianças. Daí a importância de percebermos o que era este espaço privado na antiguidade grega.

A existência de uma esfera pública e de uma esfera privada na antiguidade grega como entidades independentes, com uma linha divisória bem demarcada, só pode ser compreendida sob um olhar sobre a família e a sua constituição que será determinante para a alteração dos espaços na modernidade e para própria noção de sociedade. Essa linha divisória entre privado e público só é possível verificar

durante a política da cidade-estado, na era moderna a forma política no estado nacional não é nem privada, nem pública, diferente da antiguidade, embora as "coisas da família" tenham se alastrado pelo espaço público e os interesses privados passaram a ditar os comportamentos no novo espaço social. Contudo, é preciso compreender como era constituída a família na *pólis* grega.

O surgimento da cidade-estado, assim como da esfera pública ocorreu, muito provavelmente, como nos diz Hannah Arendt, "às custas da esfera privada da família e do lar"⁸⁴. No entanto, o lar como ambiente sagrado permaneceu inviolável, a *pólis* era impedida de adentrar na vida privada dos cidadãos. Isso não se dava por um respeito à santidade da coisa privada como concebida na modernidade.

A casa era efetivamente o ambiente privado, não por ser propriedade privada, mas porque os cidadãos do lar, mulheres, crianças, escravos não podiam se manifestar no espaço público, eram privados do acesso às coisas do mundo, da mesma maneira que sem ser o dono da casa o homem também não poderia participar das decisões sobre a *pólis*, não conquistaria o espaço público, tido como o lugar da liberdade, em contraste com ambiente privado que era da subserviência e ausência de voz, da ação e do discurso. Podemos perfeitamente traçar uma analogia entre o privado da antiguidade e o presídio da nossa hipermodernidade, visto que em ambos os espaços os sujeitos não tem acesso aos mesmos direitos daqueles que gozam das benesses do espaço público.

Na esfera pública grega os cidadãos eram obrigados pela lei da época a dividir entre si as colheitas e consumi-las em comunidade, embora cada cidadão tivesse a propriedade das suas terras, tudo era em pró do espaço público, da comunidade. Portanto, a concepção de privado na cidade-estado grega nada tem a ver com a propriedade privada burguesa, que alia a posse do objeto ao valor econômico, no entanto a concepção de privação permanece, como mostraremos mais adiante neste texto, mas o que é privado tem diferenças conceituais entre uma época e outra.

⁸⁴ Ibid: p, 38.

Os homens no ambiente familiar viviam juntos pela necessidade, por suas carências, o que movia esse espaço era a luta pela própria vida, o que nos leva a compreender que não era o ambiente pleno para a condição humana grega, para o exercício político da ação e do discurso, visto que a necessidade é um traço do *animal laborans*, indistinto entre humanos e demais animais. Uma manada de elefantes, uma alcateia, uma colmeia de abelhas, uma família de leões se unem pelos mesmos motivos, a luta pela sobrevivência e continuidade da espécie. Em um presídio as alianças, assim como no reino animal, também se formam pela lei da sobrevivência. Seria o presidiário um animal privado? Seria a família um presídio?

Às fêmeas é dada a tarefa do labor que permitirá a continuidade da espécie, aos machos é o labor da caça, da busca pelo alimento. De tal maneira o macho não é homem sem o exercício político na esfera pública, assim como a mulher sem a ação e o discurso corresponde às fêmeas do reino animal. Para sobrevivência da espécie todos os animais dependem uns dos outros.

O espaço público, a *pólis*, era tido como o ambiente da liberdade e do exercício político, era a vitória sobre o ambiente da necessidade, da condição natural que a família representava. Essa liberdade para os filósofos gregos era essencialmente política, todas as necessidades seriam pré-políticas, característica inerente ao lar, ao ambiente privado. Assim, somente com atuação na esfera pública era possível vencer a necessidade. Sem essa atuação deixa o humano de estabelecer a sua diferença entre homem e animal.

Havia um poder pré-político autoritário exercido pelo chefe da família sobre a esposa, filhos e seus escravos, isso era tido como uma necessidade de sobrevivência, visto que antes de ser um animal político, o homem é um animal social. Exatamente por essa necessidade à sobrevivência da espécie as mais variadas práticas de violência eram admitidas. A submissão e a sujeição, tal como a violência, não eram características da esfera pública, ao contrário da sociedade contemporânea. Se olharmos a realidade de um presídio veremos que as mesmas práticas da esfera privada antiga permanecem nesses lugares. Seria o carcereiro diferente do chefe da família?

A *pólis* diferenciava-se da família pelo fato de somente conhecer "iguais", ao passo que a família era o centro da mais severa desigualdade. Ser livre significava ao mesmo tempo não estar sujeito às necessidades da vida, nem ao comando de outro e também não comandar. Não significava domínio, como também não significava submissão. Assim, dentro da esfera da família, a liberdade não existia, pois o chefe da família, seu dominante, só era considerado livre na medida em que tinha a faculdade de deixar o lar e ingressar na esfera política, onde todos eram "iguais". (ARENDR, 2007, p. 42).

Obviamente que essa igualdade não é como a concebida a partir da Revolução Francesa, nem a liberdade tem o mesmo princípio. A igualdade grega era a de viver em comunhão, em comunidade com os pares, interagir na esfera pública apenas com seus "iguais". Ora, não seria o presídio o lugar de igualdade e de comunhão, uma espécie de comunidade de "iguais"? Como pode ser a prisão ao mesmo tempo um espaço privado e uma esfera pública? Segundo a concepção antiga de "sociedade".

A igualdade nada tinha a ver com a noção de justiça que foi concebida na era moderna, no entanto essa noção de "igualdade" entre os pares da esfera pública grega é importante para compreensão sobre a (in) visibilidade sobre os "desiguais", aqueles que não correspondem aos comportamentos sociais e são privados do acesso à esfera pública, no entanto constroem as suas próprias esferas, à margem do espaço social, mas inserido nele. A igualdade era a essência da liberdade na esfera pública, ser livre significava ser isento da privação do lar, ambiente da desigualdade. No entanto se olharmos para hoje, a esfera pública é o lugar da desigualdade, teria o espaço e os interesses da família invadido o ambiente público contemporâneo?

A linha divisória entre o público e o privado permaneceu na Idade Média, embora já não fosse da mesma maneira que na antiguidade e a localização desta divisão mudara completamente de posição. "A tensão medieval entre a treva da vida diária e o grandioso esplendor de tudo o que era sagrado, com a concomitante elevação do secular para o plano religioso, corresponde em muitos aspectos à ascensão do privado ao plano público⁸⁵".

Surgiram na Idade-Média os primeiros indícios de uma representatividade de interesses privados na esfera pública, isso se percebe no conceito de "bem-

⁸⁵ ARENDR (2007, p. 43).

comum", que não se tratava de estabelecer uma esfera política, mas permitia que os interesses privados dos indivíduos, como os bens materiais. O interesse individual por cuidar dos próprios negócios permitiu que os indivíduos relegassem as decisões na esfera pública para terceiros.

O senhor feudal tinha muito do que era o "pai de família", o autoritarismo, desconhecia justiça e as leis da esfera pública, ainda se mantinha a divisão perceptível entre esfera pública e esfera privada. Isso nos faz perceber que totalitarismo e barbárie humana, que vemos sendo praticadas contra as pessoas nos presídios, nas favelas, nos espaços marginais, não é da era medieval, mas acompanha a própria constituição do homem desde a antiguidade, nasce no lar.

Enquanto para os gregos a esfera pública era o reino da liberdade e da continuidade, somente nessa esfera era possível o indivíduo se tornar visível a todos os Outros. É importante destacarmos que para Hannah Arendt "público" tinha duas concepções distintas, mas correlatas. Em primeiro lugar público significa tudo que aparece, pode ser visto e ouvido por todos, que é "publicizado", constitui a realidade. No entanto,

as paixões do coração, os pensamentos da mente, os deleites dos sentidos - vivem uma espécie de existência incerta e obscura, a não ser que, e até que, sejam transformadas, desprivadas e desindividualizadas, por assim dizer, de modo a se tornarem adequadas à aparição pública. A mais como dessas transformações ocorre na narração de histórias, e de modo geral, na transposição artística de experiências individuais. (ARENDR, 2007, p. 60).

Essa transposição da vida privada para o público, não necessariamente precisa ser feita por mediadores e isso só ocorre a partir da modernidade; na Idade Média o que surge é uma representatividade pública, conforme nos diz Jürgen Habermas (1984)⁸⁶.

Para Arendt, a segunda concepção ao termo "público" significa a própria realidade, o mundo em si que é comum a todos, o que não implica a posição do indivíduo dentro deste mundo público. Este mundo não é o planeta, tem a ver com o que o homem cria, é o mundo da utilidade, do trabalho, do *homo faber*. É o mundo dos negócios que são realizados entre as pessoas que habitam esse mundo

⁸⁶ Em *Mudança estrutural da esfera pública*.

e mantém dentro de si, em cada indivíduo, um mundo particular, esse é da esfera íntima, que trataremos mais à frente.

Acrescentaríamos mais duas concepções ao termo "público", como espaço do exercício de poder que será transformado na modernidade, como nos mostra Habermas (1984), em "poder público", através das instituições e dos seus agentes. Além, da concepção de "público" como espectadores, a plateia que assiste as encenações, tanto a dos atores profissionais, quanto a dos atores reais nas suas representações cotidianas. No entanto todas essas concepções de público estão diretamente ligadas pelo enunciado "torna visível".

4.2. Mudanças estruturais da era medieval à sociedade burguesa moderna

Recuperemos agora o estudo de Jürgen Habermas (1984), em *Mudança estrutural da esfera pública*, a fim de compreender como se constituía a esfera pública e a esfera privada durante a Idade Média. Para o autor, havia na era medieval a contraposição entre público e privado, no entanto ela não se estabelecia tal como foi na era clássica, uma vez que a precária tentativa de aplicar as relações jurídicas comunitárias na dominação feudal fundiária e de vassalagem, próprios do que antes era considerado apenas do domínio patriarcal doméstico, fornece indícios de que não existiu uma antítese tão nítida entre o que era da esfera pública e o que era da esfera privada⁸⁷.

Certamente também aqui a organização econômica do trabalho social faz da casa do senhor o centro de todas as relações de dominação; a posição do senhor da casa no processo de produção não pode, no entanto, ser comparada com o poder "privado" de dispor que gozavam o *oiko-despotes* ou o *pater familias*. Dominação fundiária (e a vassalagem que dela deriva), quintessência de todos os direitos individuais de dominação, pode ser ainda entendida como *jurisdictio*; não se submete à antítese de domínio privado (*dominium*) e autonomia pública (*imperium*) (HABERMAS, 1984, p. 17-18).

Nesta esfera pública medieval há "autoridades" superiores e inferiores, conforme aponta o filósofo e sociólogo alemão, assim como os "privilégios" particulares, no entanto não há juridicamente nada que demarque a possibilidade de pessoas privadas aparecerem no espaço público medieval. Outra diferença

⁸⁷ HABERMAS (1984, p. 17).

importante entre as esferas na Idade Média e na era clássica, é que o poder doméstico do patriarca não é mais o domínio exclusivo da esfera privada, ele agora se estende ao corpo social, tendo na figura do senhor feudal e dos monarcas sua representatividade.

A casa era compreendida como o local onde o senhor feudal exercia um poder público de segunda ordem, visto que os princípios de necessidade, antes privados, se estenderam ao domínio público. A economia e a administração que eram reservadas ao lar se tornam parâmetros para ações na esfera pública. Essa, por sua vez, foi modificada, deixando de ser o espaço à ação política e se transformando no exercício ao "status social"⁸⁸, a esfera pública se torna o espaço da representação e da aparência. Enquanto o espaço privado é uma segunda natureza do que ocorre no espaço público. Assim, podemos começar a compreender porque os espaços privados hipermodernos são regidos por normas particulares, mas que seguem determinações e comportamentos instituídos pelo espaço público.

O conceito de representação permanece até os dias atuais, ela não pode ocorrer em outro espaço que não seja o público, "não há nenhuma representação, que seja coisa privada. E, efetivamente, ela pretende através da pessoa publicamente presente, tornar visível um ser invisível (...) algo morto, algo de menor valor, ou sem valor, algo baixo não pode ser representado".⁸⁹ Isso aponta para proposição que formulamos, o documentário é o discurso mediador da visibilidade, uma vez que torna pública (visível) singularidade privadas e íntimas no espaço público, no qual sem mediação algumas singularidades, determinadas pela opinião pública como "sem valor", são (in) visibilizadas, como as dos prisioneiros do Carandiru.

Isso nos leva diretamente a uma comparação com que diz Hannah Arendt (2007) sobre essa representação pública das aparências:

⁸⁸ "social" aqui é um termo anacrônico neste contexto medieval, pois só pode ser compreendido, tal como concebemos, a partir do século XVIII.

⁸⁹ HABERMAS (1984, p. 20)

Uma vez que a nossa percepção da realidade depende totalmente da aparência, e, portanto, da existência de uma esfera pública na qual as coisas possam emergir da treva da existência resguardada, até mesmo a meia-luz que ilumina a nossa vida privada e íntima deriva, em última análise, da luz muito mais intensa da esfera pública. No entanto, há muitas coisas que não podem suportar a luz implacável e crua da constante presença de outros no mundo público; neste, só é tolerado o que é tido como relevante, digno de ser visto e ouvido, de sorte que o irrelevante se torna automaticamente assunto privado. (ARENDDT, 2007. p. 61).

Se recordarmos alguns pensamentos de Platão apresentados no segundo capítulo desta dissertação, se percebe que a apresentação ou representação pessoal através dos discursos se mantiveram na era medieval sob os mesmos princípios da constituição de uma singularidade individual, em meio a várias outras singularidades que aparecem na esfera pública. A representação ou apresentação de si são as capacidades do indivíduo de ser reconhecido na esfera pública através das aparências, dos sinais que emite sobre a sua personalidade.

Para Habermas (1984) na Idade Média a representação evoluiu publicamente na medida em que se ligava aos atributos pessoais (privados) determinadas singularidades públicas, como: "a insígnia (emblemas, armas), hábito (vestimenta, penteado), gesto (forma de saudar, comportamentos) e retórica (forma de falar, o discurso estilizado em geral). Em suma, um rígido código de comportamento "nobre"⁹⁰, o qual excluía tudo que era considerado "não nobre", relegava a esses o ambiente privado, sem acesso ao direito de representação dado apenas aos monarcas, aos senhores latifundiários e, na média Idade Média, à Igreja.

Diferente da era clássica, na era medieval o povo podia acompanhar cotidianamente as representações públicas, que dependiam de um "público", de uma plateia de diferentes que reconhecessem as "qualidades" singulares dos soberanos.

Só os banquetes burgueses de homenagem, a portas cerradas, é que se tornam exclusivos. A mentalidade na mansão burguesa mesmo o salão de festas ainda é habitável, enquanto que no castelo até mesmo o espaço de moradia ainda é festivo. E, efetivamente, a partir de Versalhes, o quarto de dormir do rei transforma-se num segundo centro de interesses nas instalações palacianas. Agora passa a se encontrar aí a cama exposta como um palco, separada por uma barreira do espaço dos espectadores: este quarto é, de fato, o palco diário das cerimônias

⁹⁰ Ibid. p, 20

de *lever* e do *coucher* que promovem o mais íntimo à exposição pública. (HABERMAS, 1984, p.23).

O que se percebe é que a esfera pública medieval era o espaço para a representação das aparências, enquanto na era clássica era o espaço em que o homem exercia a liberdade, que estava imbricada a ausência das necessidades. O que difere a esfera pública na Idade Média, em que a "necessidade" de sobrevivência era ser notado e admirado pelos outros, independente da conduta mais ou menos autoritária do monarca e dos senhores feudais. A esfera pública medieval era separada da esfera privada, no entanto a concepção de público e privado já havia se alterado significativamente.

A diferença entre o pensamento de Jürgen Habermas e Hannah Arendt sobre a relação da esfera pública e da esfera privada entre a antiguidade e a era medieval, está exatamente na distinção entre as esferas. Enquanto Arendt visualizava a nítida separação desses espaços na antiguidade e na Idade Média, Habermas ao contrário, vai considerar que:

a última configuração da representatividade pública, ao mesmo tempo reunida e tomada mais nítida na corte dos monarcas, já é uma espécie de reservado, em meio a uma sociedade que ia se separando do Estado. Só então é que num sentido especificamente moderno, separam-se esfera pública e esfera privada. (HABERMAS, 1984, p. 24).

Contudo conforme nos mostrou Hannah Arendt, analisar as esferas pública e privada de acordo com determinada época é necessário para não incorrer em desvios anacrônicos conceituais, os quais podem igualar público e privado da mesma maneira em períodos distintos. Talvez seja necessário unir as concepções tanto de Habermas, quanto de Arendt para ter uma real noção de como se configuraram essas esferas, que em última instância tornam o que é íntimo em algo possível de ser público, visível ou priva o indivíduo do seu exercício político e da sua própria formação como pessoa.

A modernidade marca um período que encerra um longo espaço histórico-social, o medieval, tido por uns como tempos bárbaros e de absoluta obscuridade. No entanto, há estudiosos das Ciências Sociais que contestam essa passagem das "trevas à luz", visto que as demarcações ao longo do tempo histórico não podem ser rígidas, de maneira que não são estanques, se estendem ao longo do

surgimento da sociedade, da ascensão da burguesia, da forte industrialização, das "revoluções progressistas", da abertura ao espaço democrático que marcam a nova era moderna. Necessitamos perceber que a Idade Média não se encerrou na ideia postulada de um Renascimento que teria rompido com o período medieval nos séculos XV e XVI.

Jacques Le Goff (2015)⁹¹ em seu último trabalho em vida, *A História deve ser dividida em pedaços?*, contesta a ideia de que os períodos históricos devem ser divididos, compartimentados ao longo do tempo. O historiador francês, falecido no ano de 2014, se põe em favor da ideia de uma longa Idade Média ou Idade Média tardia. Nesta teoria Le Goff sustenta que esse período da história humana só se encerrou com as chamadas revoluções Industrial e Francesa no século XVIII, o que contradiz os historiadores clássicos que afirmam que a Idade Moderna iniciou no século XV, entre 1453 e 1492 onde houve dois acontecimentos fundamentais: a tomada de Constantinopla pelos turcos-otomanos e o fim da Guerra dos Cem Anos, entre a França e a Inglaterra.

Acreditamos que um bom exemplo disso é a extensão de uma aristocracia, que não se encerrou com a ascensão da burguesia, tal como os interesses privados que era marca da Idade Média, pelo contrário, se intensificaram. Os modos aristocráticos e a relação da esfera pública com certa "corte" feudal, se observarmos bem, até hoje está presente na nossa sociedade. A relação com a aparência e a sustentação do discurso como uma forma de se tornar visível, também se estende pelo tempo.

A divisão em pedaços do tempo demonstra uma ação humana sobre o tempo e todo recorte seja ele no espaço ou no próprio tempo nunca é neutro⁹². O desejo de fragmentar o tempo histórico só surgiu nos séculos XIV e XV, onde postulavam a ideia do aparecimento de uma nova cultura, assim se estabeleceu a falsa perspectiva sobre o período antecedente, que na verdade não se encerrou aí.

O “Renascimento” não abre a “Idade Moderna” (1453-1789) não se configura como um período singular, que demarca uma ruptura, mas o que Le

⁹¹ LE GOFF, Jacques. *A História deve ser dividida em pedaços?* Trad.: Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

⁹² LE GOFF (2015, p. 12)

Goff defende é que em todo período histórico há "renascimentos", ou seja, um voltar a nascer, que não significa término, mas continuidade. O historiador francês nos diz que o período medieval não ignora a existência dos antigos, mas os utiliza frequentemente e lhes dá extensão temporal. Segundo Le Goff, surge na Itália o conflito da periodização histórica com a ideia do "Renascimento"⁹³.

Para Jürgen Habermas (1984) a esfera social é a arena dos negócios, da circulação de mercadorias, da ascensão da economia privada na esfera pública, o que se torna vital para existência de um cenário que definiu uma nova ciência e outro nível aos pensadores, a chamada *economia política*. Nessa transição da economia privada à esfera pública, a administração econômica tornou-se o fundamento de toda a condição humana na sociedade. Essa nova esfera mantém as desigualdades existentes na Idade Média, no entanto as aprofunda, uma vez que se na antiguidade a esfera pública era a da igualdade e da ausência de necessidade, na era moderna toda desigualdade, autoritarismo, ações despóticas da esfera privada inundaram o espaço público, que se torna *espaço social*.

Todo pensamento de Hannah Arendt em *A condição humana*, investiga como se deu a desumanização do homem ao longo do tempo histórico. Para a autora tal fenômeno se iniciou exatamente com a constituição do espaço social. O que contradiz teóricos que atestam que o processo de desumanização se deu na Idade Média. Isso se comprova pelo fato de Arendt estabelecer ao longo do livro, que a *pólis* prezava pela singularidade humana a partir do que os indivíduos tinham de mais humano, a contemplação, a reflexão, a ação e o discurso. Na era moderna todos esses atributos humanos são moldados de acordo com regras de comportamento. Tal afirmação de Arendt dialoga com o que diz Richard Sennet (1988), em *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*⁹⁴.

Assim como no comportamento, também na crença os cidadãos das capitais do século XVIII tentavam definir tanto o que era a vida pública quanto aquilo que não era. A linha divisória entre vida privada e vida pública constituía essencialmente um terreno onde as exigências de civilidade - encarnadas pelo comportamento público cosmopolita - eram confrontadas com as exigências da natureza - encarnadas pela família. Os cidadãos viam conflito entre essas exigências; e a complexidade dessa visão residia no fato de que se recusavam a

⁹³ Ibid. p.78

⁹⁴ SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

preferir uma em detrimento da outra, mantendo ambas em estado de equilíbrio. Comportar-se com estranhos de um modo emocionalmente satisfatório, e, no entanto, permanecer à parte deles, era considerado em meados do século XVIII como um meio através do qual o animal humano transformava-se em ser social. (SENNET, 1988, p. 33)

Para Habermas (1984) essa nova forma social se dava pela ascensão de um grupo social, que era o próprio sujeito da modernidade, a burguesia que instituía uma nova ordem política, que se formou em torno do Estado moderno, o qual passa a ser o responsável pela administração de todo espaço social, se configurando como o *espaço público*.

A palavra "público", para o filósofo alemão, tem vários significados, no entanto a dimensão que trata o livro *Mudança estrutural da esfera pública*, é a de que "público" será sempre o espaço para o julgamento do "público", da plateia, dos demais atores que constituem a sociedade. Também é, como em Arendt (2007), aquilo que ganha publicidade, que se torna visível.

Sendo assim, a concepção de esfera pública, a partir da modernidade, para Habermas (1984) se converte na arena onde os assuntos de interesse geral são expostos, no entanto, colocados ao debate, às críticas, aos julgamentos, que se transformarão em sínteses e consensos. É na esfera pública do espaço social que há a legitimação do poder público (espaço público), que na modernidade não é o mesmo que esfera pública, nem a mesma esfera pública das culturas anteriores.

Esses juízos interditados são chamados de "públicos" em vista de uma esfera pública que, indubitavelmente, tinha sido considerada uma esfera de poder público, mas que agora se dissociava deste como o fórum para onde se dirigiam as pessoas privadas, a fim de obrigar o poder público a se legitimar perante a opinião pública. (HABERMAS, 1984, p. 40).

Temos na modernidade o espaço social, constituído pela esfera pública, onde se manifesta a opinião que julga, critica, analisa, legitima, exclui, inclui, (in) visibiliza ou visibiliza determinados grupos e sujeitos; além da esfera privada e da esfera íntima, que trataremos adiante. Já no espaço público temos como manifestação o Estado e as instituições que o compõem, além da mídia que é a mediadora entre a opinião pública e o poder público. É esse o lugar do discurso documentário.

A esfera pública burguesa é um conceito alvo de críticas, visto que existem outras esferas públicas não burguesas dentro do espaço social, seja na época de Habermas ou na sociedade contemporânea. Essa concepção *habermasiana* inclusive foi criticada pela filósofa estadunidense Nancy Fraser (1996)⁹⁵, o próprio Habermas irá fazer uma autocrítica no livro *Direito e democracia*⁹⁶. Uma das principais críticas ao conceito de "esfera pública burguesa" diz que a há importância desse conceito proposto por Habermas na constituição de uma teoria democrática, no entanto é preciso alguns ajustes.

No contexto analisado por Habermas existiram outros públicos que não foram analisados, como mulheres, camponeses e operários. Já naquela época é possível perceber que estes constituíram públicos e contra-públicos. Entretanto, suas principais críticas a Habermas, dizem respeito as quatro premissas centrais da esfera pública burguesa: a realização do potencial utópico de igualdade nas relações dentro da esfera pública; a ideia de uma única esfera pública; a ausência nos debates dentro de questões privadas que não façam referência ao bem comum; a separação clara entre sociedade civil e Estado para garantir o funcionamento da esfera pública. (LOSEKANN, 2009, p. 44).

Desta maneira, na esfera pública não é possível que os indivíduos interajam colocando suas diferenças de lado para se posicionarem de maneira igual. As próprias desigualdades sociais que se alastram pela modernidade impossibilitam o diálogo horizontal, nem na esfera pública burguesa, nem em nenhuma outra do espaço social a igualdade é a condição do diálogo. As posições hierarquizadas e todas as desigualdades que eram restritas ao ambiente doméstico estão nas esferas públicas modernas e se alastram pela esfera privada hipermoderna. Essas podem ser concebidas como as arenas em que os discursos se manifestam e constroem a opinião pública.

Quando o indivíduo se põe a debater junto à opinião, de uma determinada esfera pública do espaço social, que é heterogêneo, ele não pode abandonar a sua posição social nesse imenso espaço de interação, pois o lugar que o indivíduo ocupa é inerente à sua pessoa, a sua identidade e a sua singularidade que aparece no seu discurso.

⁹⁵ FRASER, Nancy. *Rethinking the public sphere: a contribution to the critique of actually existing democracy*, 1996. Apud: LOSEKANN, Cristiana. A Esfera Pública Habermasiana, seus princípios críticos e as possibilidades do uso deste conceito no contexto brasileiro. In: *Pensamento Plural*. Pelotas, jun-jun 2009. pp. 37-57

⁹⁶ HABERMAS, Jürgen. *Direito e democracia: entre a facticidade e validade*. Vol. II 2ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

Pode haver o caso, como ocorrem, que o indivíduo se sujeite às normas de determinada esfera social, ou seja, a pessoa da camada social popular que tente camuflar a sua origem ao ascender economicamente para uma outra classe econômica, mesmo que ele se comporte de acordo com determinada regra de convivência na esfera pública para qual se tornou visível, algumas pistas no seu próprio discurso indicarão que ele não pertence àquela esfera. Todo trabalho dos sujeitos é exatamente mascarar a sua origem mais íntima, em favor de determinadas regras de conduta. Ao analisar apenas a esfera burguesa, Habermas ignora todos esses detalhes.

Essa reestruturação do código de conhecimento secular teve um efeito radical sobre a vida pública. Significava que as aparições em público, por mais mistificadas que fossem, ainda tinham de ser levadas a sério, porque poderiam constituir pistas da pessoa oculta por trás da máscara. Qualquer aspecto visível da pessoa era de algum modo verdadeiro, porque tangível; de fato, se essa aparência era um mistério, essa era uma razão a mais para que fosse levada a sério. (SENNET, 1988, p.37).

Até aqui tanto Habermas (1984), apesar da crítica recebida, quanto Arendt (2007), como Sennet (1988) concordam que as esferas públicas modernas são arenas para aparência, para que indivíduos se tornem "visíveis". São espaços de sociabilização, de interação em que as pessoas formam suas identidades e compartilham discursos que formarão a Opinião pública, na medida em que essas diversas esferas públicas interagem no espaço social.

4.3. A constituição da esfera privada na modernidade

Exatamente por existir diversas esferas públicas dentro do espaço social é que a sociedade é heterogênea. A escola não é a mesma esfera pública na periferia e em bairros das elites, assim como não é a mesma esfera pública que os hospitais, que por sua vez se diferenciam dos bares, que não são os mesmos que os restaurantes, que se diferem dos botequins.

Enfim, são espaços de sociabilização acessíveis "a todos", mas com regras estabelecidas de acordo com o grupo dominante naquela esfera e de acordo com as normas da própria esfera pública em questão. Ou seja, são múltiplas esferas públicas que se configuram na modernidade, pois múltiplos são os grupos sociais e as identidades que se formam no espaço social. São nas esferas públicas que os

indivíduos são vistos como sujeitos ou pessoas e são eles que transformam as esferas públicas em espaços singulares. No entanto, onde está localizada a esfera privada na sociedade moderna? Seria nela que o indivíduo se constitui como sujeito/pessoa e elabora a encenação na esfera pública?

É em relação a esta múltipla importância da esfera pública que o termo "privado", em sua acepção original de "privação", tem significado. Para o indivíduo, viver uma vida inteiramente privada significa, acima de tudo, ser destituído de coisas essenciais à vida verdadeiramente humana: ser privado da realidade que advém do fato de ser visto e ouvido por outros, privado de uma relação "objetiva" com eles decorrente do fato de ligar-se e separar-se deles mediante um mundo comum de coisas, e privado da possibilidade de realizar algo mais permanente que a própria vida. (ARENDRT, 2007, p. 68).

Esse conceito de "privado" que salienta Hannah Arendt foca na "privação", conforme era concebido na antiguidade, em que o homem privado não se torna visível, pois não interage com outros, logo, é como se ele não existisse como pessoa. Na modernidade essa privação no contato com outros deu início ao fenômeno de massa da solidão, a qual se caracteriza como o elemento mais perverso da desumanização.

Para a autora, a sociedade de massas destrói a esfera pública, mas também a esfera privada conforme concebida até o século XVIII. Nesta nova concepção os homens são privados ainda mais, tanto do seu lugar no mundo, ou seja, determinado pelo contato com a esfera pública, quanto no seu próprio lar, que é privado. Assim, a casa, que antes era o ambiente em que os indivíduos se sentiam resguardados contra a esfera pública, até mesmo os excluídos e indesejados podiam se recolher à "privatividade" do lar, se torna uma extensão da esfera pública ou uma esfera pública de segunda ordem.

Por isso podemos conceber o presídio Carandiru como uma esfera pública de segunda ordem, como o espaço em que os indivíduos sociabilizam e constroem as individualidades, embora seja um lugar onde os sujeitos são números e a noção de espaço privado inexistente, pois tudo é compartilhado, inclusive as camas. A noção de privado dentro de um presídio, assim como íntimo se torna referente ao indivíduo e não ao lugar geograficamente demarcado.

A vida privada na modernidade deixa de ser uma realidade do aspecto natural ao ser humano, o ambiente do labor e do trabalho, da necessidade e da utilidade. O ambiente privado se mostra como uma realidade histórica construída por uma concepção inteiramente humana. Não é possível determinar uma esfera privada de domínios definidos, mas um espaço que sofre constantemente ao longo do tempo reconfigurações de acordo com a atividade humana, no entanto é na relação com a esfera pública que sempre se estabelecerá uma esfera privada.

A concepção de esfera privada, assim como de esfera pública, não pode ser encarada como unidade, nem se constitui da mesma maneira em sociedades distintas e em épocas diferentes. Mesmo em sociedades contemporâneas entre si e dentro das próprias sociedades, as concepções de esfera privada se alteram de acordo com questões sociais, culturais e econômicas.

Não podemos dizer que na favela a esfera privada e os ambientes que ela constitui são iguais ao que se vê nas regiões de classe-média. As esferas privadas assumem na modernidade regras de convívio, tal como a esferas públicas, assim como essas regras das esferas privadas influenciam a opinião pública e vice-versa. Há na modernidade uma intensa relação de troca entre as esferas.

Antoine Prost (1992)⁹⁷, em *História da vida privada: da primeira guerra a nossos dias*, defende que o estudo sobre a sociedade, que se ponha a analisar o público e o privado partindo apenas da concepção de uma determinada época, pode ser falho, uma vez que, desta maneira, a pesquisa se centrará em apenas um grupo social, em geral, o qual pertence o pesquisador. Não seria leviano dizer que assim ocorreu com Jürgen Habermas na sua análise do público e do privado sob o prisma burguês.

Num certo sentido, ter uma vida privada era um privilégio de classe: o de uma burguesia folgada que, em muitos casos, viviam de rendas. Por força das circunstâncias, as classes trabalhadoras conheciam formas variadas de interpenetração de sua vida privada e de sua vida pública; as duas não se diferenciavam de todo. Nesta perspectiva, o século XX veria se generalizar lentamente em toda a população uma forma de organização da vida com dois domínios opostos e claramente distintos: o público e o privado. A história da vida privada seria, então, a história de sua democratização. (PROST, 1992, p. 19).

⁹⁷ PROST, A.; VINCENT, G. (Orgs.). *História da vida privada: da primeira guerra a nossos dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009

De acordo com a concepção de Antoine Prost, é importante considerar o processo de democratização do direito à esfera privada, mas certamente a nova demarcação no espaço social entre público e privado é uma noção moderna e prioritariamente burguesa. Segundo o autor a vida privada dos operários ou dos agricultores no final do século XX se diferenciava do que foi a vida privada dos burgueses no início do mesmo século. Novas normas foram impostas na sociedade e houve uma mutação em que a própria noção de vida privada e vida pública foram responsáveis pelas mudanças dessas esferas.

Para compreender a noção de esfera privada na última parte da modernidade, é preciso perceber a mutação na concepção de lar e de família nesse período. Parece óbvio dizer que a família perdeu as suas funções "públicas", se tornando exclusivamente "privada", mas isso se deu porque determinadas funções antes apenas do domínio doméstico, foram assumidas pela coletividade como normas sociais. No entanto, conforme mostra Prost (1992), isso não é o suficiente para uma análise da esfera privada.

A família que agora se consagra exclusivamente às suas funções privadas já não é, de fato, exatamente a mesma (...). A mudança de funções acarreta uma mudança de natureza: na verdade, a família deixa de ser uma instituição forte; sua privatização é uma desinstitucionalização. Nossa sociedade se encaminha para famílias "informais". Mas foi também dentro da família que os indivíduos conquistaram o direito de ter uma vida privada autônoma. De certa forma, a vida privada se desdobra: no interior da vida privada da família surge agora uma vida privada individual. No horizonte dessa evolução, estão os lares compostos por uma única pessoa, onde a vida privada doméstica foi inteiramente absorvida pela vida privada individual. (PROST, 2007, p. 21).

É importante essa passagem de Antoine Prost, pois concorda com o pensamento exposto na teoria de Arendt (2007) e de Sennet (1988), o qual constata que a partir do avanço da era moderna a esfera privada foi assumindo uma dupla forma, em que de um lado está a casa e a família, como uma segunda natureza da esfera pública, onde os atores precisam seguir determinadas regras de comportamento e dentro desta esfera privada surge o lar e a individualidade, que corresponde a uma esfera íntima.

A liberdade, que na antiguidade se fazia na esfera pública, com o passar do tempo se configurou como a maneira do indivíduo ser o que quiser, logo, a liberdade grega se embotou na esfera íntima moderna. Essa nova concepção dará

margem para o fortalecimento de teorias psicanalíticas e o surgimento da psicologia social.

Podemos compreender a esfera privada na modernidade sob a concepção da casa, do ambiente que é compartilhado pela família e por parentes, mas também por espaços que reúnem indivíduos que tem afinidades e interesses em comum. Por exemplo, os clubes da classe-média não são "públicos", se configuram como uma esfera privada determinada pelo valor econômico, que exclui do espaço todas as classes que não têm o mesmo patamar financeiro. O que é diferente da igreja, que é acessível a todos independente da condição econômica, mas não deixa de ser privada, pois têm regras próprias e o valor está na afinidade religiosa, não deixa de ser uma "casa", uma extensão familiar. As escolas podem ser públicas ou privadas, essas privam o público em geral de ter acesso à educação ali oferecida, visto que o valor que demarca essa esfera além do econômico é também social.

Assim, encontraremos diversas esferas privadas que nutrem uma essência comum, a "casa", a família ou a extensão dela a um ambiente "familiar". No entanto essa esfera privada não é determinante para que o indivíduo se sinta solitário e que perceba a necessidade de se recolher a espaço onde ele possa ser livre, expressar livremente o pensamento e o principal, os sentimentos. Na esfera íntima, que pertence ao indivíduo e a um grupo muito seleto de relações que estabelecem o limite entre o que é íntimo e o que é privado.

Encarada deste ponto de vista, a moderna descoberta da intimidade parece constituir uma fuga do mundo exterior como um todo para a subjetividade interior do indivíduo, subjetividade esta que antes fora abrigada e protegida pela estrutura privada. (ARENDR, 2007, p.79).

Portanto, muitas das respostas à condição humana na nossa sociedade contemporânea, se encontram nesta esfera íntima, a única, até que haja nova mudança (haverá), que é impermeável aos domínios e regras da esfera pública e da publicidade de assuntos íntimos. O refúgio para a individualidade e a singularidade. A esfera íntima é a arena para a manifestação livre do pensamento, é onde antes de virar discurso o relato se manifesta "entre amigos", é a primeira região em que aparece o pensamento singular dos indivíduos.

Não há regras de comportamento na esfera íntima, os indivíduos aparecem e se apresentam como pessoas, diferente das demais esferas em que os indivíduos precisam ser sujeitos. Assim, a esfera íntima não é o espaço das máscaras, nem das representações, nem dos papéis que são tão importantes para o convívio público. Mas afinal, como se configuram as esferas íntimas?

4.4.

O surgimento do íntimo e a hipermodernidade

Para compreender o estabelecimento da esfera íntima na nossa sociedade, precisamos perceber o movimento que a constituiu, o qual não mais se caracteriza como pertencente da era moderna, mas se apresenta em novas formas de sociabilização e de constituição do espaço social e do espaço público. A partir do final da Guerra Fria a sociedade viveu a expansão tecnológica, de consolidação dos meios midiáticos de comunicação de massas e viu o surgimento da internet.

Na hipermodernidade os espaços tornaram-se alargados, pois o indivíduo podia do Brasil assistir a algo que ocorria em tempo real no Japão; assim como o tempo se tornou cada vez mais acelerado e as vinte e quatro horas do dia deixaram de ser suficientes para os indivíduos viverem. Essa nova era, nem tão nova, pois como dito cada período se estende ao longo dos outros, por isso não podemos dizer que adentramos em uma pós-modernidade, mas no que chamaremos de hipermodernidade.

Gilles Lipovetsky (2004)⁹⁸ descreve a hipermodernidade como uma fase de "renascimento" da modernidade, caracterizada pelo processo de desestabilização do indivíduo e dos espaços público e social, provocado pela globalização e pela exacerbada cobrança de uma performance individual, sob bases emocionais precárias. Todo ideal moderno de subordinação do indivíduo às regras de conduta, aos comportamentos, se transformou em uma sociedade cada

⁹⁸ LIPOVETSKY, Guilles. *Os tempos hipermodernos*. Trad.: Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004

vez mais dopada⁹⁹, tanto no sentido farmacológico, quanto na capacidade de agir e de perceber discursos dominantes.

Nessa nova fase da "modernidade" todo conjunto do espaço público e do espaço social sofre uma significativa transformação, onde a realização pessoal sobrepõe sobre todos os outros atributos que tornam uma comunidade equilibrada e propícia para sobrevivência, que só é possível na interação do discurso. Contudo, o discurso que outrora tinha por característica a ação política, a revolução, que representava as ideologias, cada vez mais se distancia desses princípios e se esvazia enquanto ação, em uma sociedade cada vez menos uniforme e mais coercitiva, embora não pareça.

O que vigora na nossa hipermodernidade é a satisfação e o desejo. Toda construção do imaginário social e do próprio indivíduo é norteadada por um culto à subjetividade e à indiferença. Esse fenômeno não é novo, mas é um "hiper-individualismo", cuja base é a lógica de uma sociedade de consumo. As classes já não se agrupam da mesma maneira, não se separam e se aglutinam por afinidades sociais, econômicas ou culturais, por ideologias ou laços sanguíneos, mas por interesses e por necessidades individualistas. Assim, os discursos são formulados em primeira pessoa, no entanto não como práxis política, mas como um culto ao narcisismo.

Esse "Narciso", descrito por Lipovetsky, é acuado e medroso, está sempre em alerta diante das possíveis demissões, das perdas econômicas, do aumento do custo de vida, da ausência de status social, da sua "falência" como sujeito. Esse permanece na primeira pessoa, porém, é um monumento em ruína psicológica.

O indivíduo se vê privado dos esquemas sociais estruturantes que o dotavam de forças interiores, que lhe possibilitavam fazer frente às desventuras da existência. À desregulação institucional generalizada corresponde às perturbações do estado de ânimo, à crescente desorganização das personalidades, à multiplicação de distúrbios psicológicos e de discursos queixosos (...). Quanto menos as normas coletivas nos regem nos detalhes, mais o indivíduo se mostra tendencialmente fraco e desestabilizado. Quanto mais o indivíduo é cambiante, mais surgem manifestações de esgotamentos e "panes" subjetivas. (LIPOVETSKY, 2004, p. 84).

⁹⁹ EHRENBERG, Alain. O indivíduo sob perfusão: do ópio do povo à sociedade dopada. In.: EHRENBERG, Alain. *O culto da performance: da aventura empreendedora à depressão nervosa*. Trad. Pedro F. Bendassolli. São Paulo: Ideias e letras, 2010.

É possível estabelecer um diálogo entre Lipovetsky e Alain Ehrenberg, em *O culto da performance: da aventura empreendedora à depressão nervosa*, pois o sociólogo francês propõe uma minuciosa análise sobre o indivíduo hipermoderno. O autor justifica que a democratização da aparência, ou seja, de se tornar visível na esfera pública, algo que antes da modernidade não era concedido a todos, não está limitada ao consumo da vida privada pelos cidadãos nas sociedades. O que ocorreu é que a vida privada invadiu a esfera pública e o espaço público sob o viés de uma *performance*. "O ponto de vista do ator domina, de agora em diante, a mitologia da autorrealização: cada um deve aprender a se governar por si mesmo¹⁰⁰."

Essa nova configuração social afeta diretamente a esfera íntima do indivíduo, lugar que não está limitado aos espaços físicos privados, como a casa ou o clube, nem aos locais públicos como as praças, mas correspondem a uma esfera psíquica de relações íntimas, nas quais poucas pessoas interagem, apenas os "escolhidos", os amigos. Em alguns indivíduos é uma esfera tão bloqueada ao acesso, que talvez só os psicanalistas consigam adentrar, no entanto é um espaço acessível, mas que depende da conquista.

A esfera íntima é o espaço do afeto, onde os sujeitos se recolhem da obrigação de performar, de ganhar a todo custo, de representar papéis¹⁰¹; se constituiu como o espaço da subjetividade e de uma recusa à coletividade e a tudo que é objetivo; não é o espaço da necessidade, nem do interesse, mas do recolhimento e do compartilhamento de sentimentos, sensações e emoções singulares, que poucos, bem poucos compartilham entre si.

A esfera íntima não está localizada na família, que pode até ser o local de afeto e da intimidade, no entanto o ambiente familiar é balizado pela necessidade de sobrevivência, logo, é em princípio o espaço da empatia. O íntimo também não está na esfera privada, que pode ser familiar ou ser constituída por interesses comuns, como os clubes, alguns matrimônios, empresas. Há necessidade dos sujeitos em estabelecer relações de alteridade para coexistirem em harmonia.

¹⁰⁰ EHRENBURG (2010, p. 11)

¹⁰¹ Trataremos sob a perspectiva de GOFFMAN (2008) e SENNET (1988)

Sendo assim, a esfera íntima é própria de cada indivíduo, é ele quem a constitui, assim como faz com todas as demais esferas sociais, no entanto na intimidade é o próprio indivíduo quem determina as regras.

A distinção entre as esferas pública e privada, encarada do ponto de vista da privacidade e não do corpo político, equivale à diferença entre o que deve ser exibido e o que deve ser ocultado. Somente a era moderna, em sua rebelião contra a sociedade, descobriu que a rica e variada esfera do oculto nas condições da intimidade; mas é impressionante que, desde os primórdios da história até o nosso tempo, o que precisou ser escondido na privacidade tenha sido sempre a parte corporal da existência humana, tudo o que é ligado à necessidade do próprio processo vital e que, antes da era moderna, abrangia todas as atividades a serviço da subsistência do indivíduo e da sobrevivência da espécie. (...) No início da era moderna, depois que o labor "livre" perdeu o seu esconderijo na privacidade do lar, os operários passaram a ser escondidos e segregados da comunidade como criminosos, atrás de altos muros e sob constante supervisão. (ARENDR, 2007, p. 82-83).

Esse pensamento de Hannah Arendt mostra uma dupla condição da intimidade: o recolhimento do que deve ser exibido, como um ato de rebeldia contra a sociedade das aparências e uma forma que a sociedade encontrou de (in)visibilizar aquilo que não é aceito na esfera pública e no corpo político.

A invisibilização da intimidade se dá pelas tensões que provocam os relatos singulares da experiência, sem a forma comportamental sugerida pela sociedade, nem sob as regras de convívio da família e da esfera pública. A intimidade revela as singularidades dos indivíduos, portanto, a coexistência no social entre o processo que torna oculto as identidades confronta com a característica democrática do direito à existência, que pressupõe ser visível, de cada indivíduo.

A hipermodernidade pode produzir imensas tensões, quase insuportáveis, no entanto por mais que se apresente como a era da mercantilização da vida, há sobre tudo isso uma maior celebração aos direitos individuais das pessoas. "Ao mesmo tempo, o voluntariado, o amor e a amizade são valores que se perpetuam e até se reforçam. Ainda que se generalizem as trocas pagas, nossa humanidade afetiva, sentimental, empática, não está ameaçada"¹⁰².

¹⁰² LIPOVETSKY (2010, p.122)

Porém, a visibilidade do afeto, mais até do que a da empatia, na esfera pública não é bem vista, por ser essencialmente política, pois o animal social em seu recolhimento gesta o animal político singular. Por isso, tanto o poder público, quanto a esfera pública e a esfera privada familiar, colocam o íntimo como irrelevante e irrepresentável.

As ações empáticas, condições para existência de uma esfera privada familiar, podem ser interpretadas quando se manifestam na esfera pública como o discurso do indivíduo, que o seu emissor quer apenas "aparecer", passar a imagem de "bom", visto que a empatia não revela e nem acessa o íntimo, logo, ela pode gerar a representação de sentimentos, a mimetização das emoções e das sensações a fim de persuadir na esfera pública através de um discurso familiar, que toque na intimidade dos demais indivíduos.

Como modo sistemático de vida, portanto, a bondade não é apenas impossível nos confins da esfera pública: pode até mesmo destruí-la. Talvez ninguém tenha percebido tão claramente essa qualidade destrutiva da bondade quanto Maquiavel quem, em famosa passagem, tem a ousadia de ensinar aos homens a serem maus; o ato criminoso, embora por outros motivos, deve também procurar não ser visto e nem ouvido por outros. (ARENDDT, 2007, p. 87).

Portanto, a condenação da empatia na esfera pública se dá pelo fato de que o discurso criado a partir dela pode influenciar diretamente a opinião pública e realizar um verdadeiro estrago no espaço público, o campo de poder político na sociedade, corrompendo os seus agentes em favor de interesses e necessidades privadas.

A bondade que sai do seu esconderijo e assume o papel público deixa de ser boa, torna-se corrupta em seus próprios termos e levará essa corrupção para onde quer que vá. Assim, para Maquiavel, o motivo pelo qual a Igreja era uma influência corruptora na política italiana é que participava de assuntos seculares, e não a corrupção individual de bispos e prelados. (ARENDDT, 2007, p. 88).

Richard Sennet (1988)¹⁰³ vai descrever a intimidade (afetiva) e a privacidade (empática) como as responsáveis pelo processo de modificação da estrutura social e da representação pública. Segundo o autor, utilizamos correntemente as expressões "inconscientemente" para ações sem controle, que revelam os sentimentos mais ocultos.

¹⁰³ SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. (1998)

Independente da ideia psicanalítica que adotou a palavra "inconsciente" o que se revela nesses enunciados é que a sociedade passou a dar crença na exposição involuntária da emoção, que só se configurou dessa maneira no final do século XIX. A partir do início do século XX tornou-se completamente desequilibrada a linha que demarcava a divisão entre esfera pública e esfera privada exatamente pela importância da representação política da vida privada dos cidadãos, que almejavam serem eleitos pela esfera pública e aceitos como representantes no espaço político, propício para encenações.

Um exemplo é a campanha política contemporânea em que "seria suicídio para um líder insistir em dizer: esqueçam a minha vida privada; tudo o que precisam saber a meu respeito é se sou bom legislador ou bom executivo e qual a ação pretendo desenvolver no cargo"¹⁰⁴, fato que é impensável, principalmente hoje com a internet e com os meios tecnológicos de capturar e propagar imagens, em que a privacidade deixou de ser íntima e afetiva, tornou-se privada e empática.

Isso reforça nosso pensamento de que acessar a privacidade, não necessariamente revela quem é a pessoa. É preciso ir ao íntimo, no entanto, esse permanece oculto à esfera pública, embora seja ele quem gesta os enunciados sociais, os quais se manifestarão nos relatos, que por sua vez ao interagirem em uma das esferas pública ou privadas (públicas de segunda ordem), se transformarão em discurso.

Essa "credibilidade" política é a superposição do imaginário privado sobre o imaginário público e, também neste caso, surgiu no século passado, como resultado de confusões comportamentais e ideológicas entre os dois âmbitos. (SENNET, 1988, p. 41).

A sobreposição do privado sobre o público surgiu no final do século XIX como aponta Sennet, essa credibilidade à figura pública que revelava sua privacidade, era marcada por um jogo de encenações que dependia da crença do público (da plateia), sem a qual não faria o menor sentido encenar o papel de político. No entanto o próprio autor indaga: como motivar uma ação sistemática se a credibilidade do emissor depende da crença do auditório?

¹⁰⁴ Ibid.: p. 41

Hoje isso fica ainda mais evidente na crise da representação no espaço público, em que a figura tradicional do líder político já não sustenta as mesmas encenações. O espaço social e as suas esferas perceberam que a manifestação do autoritarismo na sociedade, que afeta tanto a esfera privada quanto a esfera íntima, se apresenta no espaço público, onde se localiza o Estado, os governos e a mídia. Na hipermodernidade as formas paradigmáticas de eleger representantes através da democracia, manifestada pelo voto, passam por um momento de abalos e questionamentos sobre a sua real intenção democrática.

A constituição do Estado moderno é regida pela vontade da maioria, na qual o líder político atende os interesses e às necessidades privadas dos grupos dominantes, excluindo do jogo o discurso das minorias que não encontram representatividade no espaço de tomada de decisões, tampouco nas suas esferas legislativas, executivas, judiciárias e midiáticas.

Na hipermodernidade os relatos cotidianos, que constituem as individualidades, de gays, pretos, mulheres, operários, enfim, o discurso dos (in)visíveis encontra nas novas mídias e nas tecnologias a plataforma perfeita para desestruturar o sistema democrático moderno. Uma vez que essas pessoas eram sujeitadas ao sistema, que as representavam na esfera pública através dos "eleitos" ou por aqueles com "status social" condizente com as regras de convivência e as normas de conduta da maioria, que referendavam "quem podia dizer" e o "que podia ser dito".

Com a era hipermoderna e a democratização do acesso às tecnologias e aos seus sistemas de propagação, novas configurações de grupos sociais e de ideologias aparentemente esquecidas da modernidade, voltam à tona sob uma reconfiguração. Ideologias fascistas, machistas, racistas, homofóbicas, xenófobas; mas também os direitos dos pretos, dos favelados, das mulheres, dos LGBTQI's se propagam em discursos sem que a esfera pública e o espaço público consigam ter controle que pretendiam e que tiveram em outro momento. Por isso, se percebe uma ascensão das vozes antes ocultadas, mas também de uma "hiper voz autoritária" do sistema dominante que a todo custo tenta silenciar aqueles e aquilo que não seguem as regras. O afeto é revolucionário, talvez por isso poucos são "loucos" o suficiente para exibi-lo na velha-nova sociedade.

Segundo Richard Sennet (1988) na metade do século XIX a experiência que se adquiria na companhia de estranhos se insinuava como uma necessidade urgente à formação da personalidade de uma pessoa. "As forças pessoais poderiam não se desenvolver se a pessoa não se expusesse a estranhos"¹⁰⁵. No entanto, a partir de 1880 se torna contraditório esse contato com o outro, com o desconhecido.

Havia manuais burgueses para educação dos filhos em que se recomendava evitar os perigos do mundo na companhia de estranhos. Daí se estabeleceu a barreira da alteridade, em que o sujeito reconhece a existência do Outro, mas não se aproxima o suficientemente. Esse Outro é exótico e desconhecido contrasta com o que é familiar e reconhecível, a partir desta relação de alteridade, se configurou o autoritarismo, em que o ponto de vista de um, será sempre superior ao ponto de vista do Outro desconhecido, ignorado ou invisibilizado. São as bases ao etnocentrismo.

A partir do momento em que o autoritarismo vira uma ideologia de governo a sociedade experimentou duas grandes guerras que quase exterminaram a população mundial, se viu uma corrida armamentista que produziu artefatos capazes de detonar toda a vida humana, se configurou uma arena de eterna tensão entre as nações e os indivíduos, a violência passou a ser mecanismo de controle social, a marginalização das pessoas virou a marca de uma sociedade desigual, que não se separa em periferia e centro na realidade, mas pela imposição de barreiras humanas.

O autoritarismo que nasce da concepção de alteridade levou a sociedade a vivenciar o holocausto e diversos extermínios em massa provocados pelo homem jamais visto na história do planeta, que se perpetuam até hoje nas diversas tentativas de calarem os discursos que se tornam visíveis. É o que se percebe quando, sob o discurso de um representante político, indivíduos assassinam com facadas um preto, baiano, compositor, artista, que discorda do discurso neofascista praticado pelos seus assassinos, como exemplo o mestre Moa de Katendê. É essa mesma lógica de alteridade, que vê o Outro, mas não o enxerga que fuzila em via

¹⁰⁵ Ibid.: p. 39

pública a quinta vereadora mais votada na segunda maior cidade da América Latina, uma preta favelada bissexual chamada Marielle Franco. Essas vozes são silenciadas diariamente, pela morte física, quando o autoritarismo não consegue (in) visibilizar a voz que surge contra ele. Muitas vezes os documentários etnicossociais são apenas mecanismos para perpetuar as violências simbólicas praticadas por abordagens autoritárias e alteritárias dos enunciados cotidianos.

Em sociedades como o Brasil matam preto, pobre, gays, travestis e mulheres pelo simples fato de que alteridade e autoritarismo não manifestam empatia, muito menos afeto. O perigo é que determinada ideologia não nasce no espaço público, ele é apenas representante da barbárie que brota do seio social de acordo com um ponto de vista privado, familiar. A violência nasce dentro de casa. Neste caso se evidencia uma privação ao afeto e à humanidade de determinados grupos de sujeitos. A ação que surge daí se manifestará publicamente como discursos que podem levar indivíduos à morte.

O que se vê hoje é muitas pessoas trocarem experiências íntimas com desconhecidos exatamente na busca de diminuir as fronteiras, que impedem o homem de se tornar humano. Há uma procura desesperada por si em outro, a tentativa de estabelecer uma irmandade perdida, ver e ser visto, ouvir e ser ouvido, que era a essência para o início do processo de humanização. Alguns indivíduos tentam sair de uma esfera meramente quantitativa e atingir a sua capacidade qualitativa de se tornar pessoa e não sujeito.

No entanto, a própria configuração de família se alterou, embora muito tenha avançado na abertura ao diálogo e na diminuição das diferenças, muitos traços da família clássica se mantiveram até os dias atuais, o que hoje gera mais conflitos do que soluções. A própria definição de família é motivo para imensos debates na esfera pública e clamor por ações políticas do espaço público que garantam a pluralidade familiar hipermoderna e das identidades múltiplas de indivíduos singulares.

Muitas famílias hipermodernas não dão aos indivíduos o ambiente confortável à expressão do íntimo, exemplo disso são pais e parentes que (in) visibilizam, matam em vida, seus filhos homossexuais, que alisam os crespos

cabelos dos seus filhos, que reprimem relatos que transmitem enunciados contrários à estrutura pré-definida familiar. Quantos não ouvimos dentro da casa a autoritária expressão: "eu mando, você obedece"; "quem manda aqui sou eu"; "enquanto estiver sendo sustentado por mim, seguirá minhas regras". Por isso a esfera íntima não pode ser limitada nem à família e seu ambiente privado, nem à esfera privada (ambientes familiares), tampouco à esfera pública (espaço de interação e formação de opinião), é uma esfera independente, mas que se faz na interação entre pessoas.

Muitas vezes, há bloqueios em revelar determinadas questões ocultas, devido a herança cultural burguesa na sociedade que determinava o afastamento do contato com estranhos, no entanto, algo inevitável, pois a pessoa só constitui a sua individualidade, no processo de individuação¹⁰⁶, o qual depende do contato com outras realidades não familiares.

As obsessões com a individualidade são tentativas para se solucionar os enigmas do século passado pela negação. A intimidade é uma tentativa de se resolver o problema público negando que o problema público exista. Como acontece com toda negação, isso só serviu para entrincheirar mais firmemente os aspectos mais destrutivos do passado. (SENNET, 1988, p. 44).

Desta maneira, a hipermodernidade não é uma ruptura, mas uma continuidade da concepção moderna de sociedade, que começa a colapsar. A era hipermoderna não é o fim, mas o caminho para o encerramento de um ciclo em que regras e condutas sociais civilizatórias foram impostas por um grupo dominante. Surgem agora novas vozes que clamam pela substituição desse sistema que encarcera, exclui e mata as identidades singulares.

¹⁰⁶ Trataremos mais adiante dos conceitos de individualidade, individualismo e individuação.

5. As personagens: a sociedade dos indivíduos

Dois importantes sociólogos alemães buscaram definir a sociedade a partir da perspectiva sobre o indivíduo, a mesma que utiliza esta pesquisa, definindo o espaço pela própria constituição das pessoas. Para compreendermos a estrutura social é vital ter mente a diferença entre individualismo, individualidade e individuação; assim como, os indivíduos podem se apresentar como pessoas, uma vez que partem de uma construção qualitativa de si, em oposição à representação que formam se si como sujeitos, tidos com indivíduos quantitativos.

À luz do pensamento de Georg Simmel (1979 e 1983) e Norbert Elias (2011), podemos perceber a constituição social que exacerbou o individualismo e tendeu a apagar a individualidade, conceitos próximos, mas completamente distintos. A partir disso teremos subsídios para perceber as encenações dos papéis sociais na esfera pública e privada, assim como a existência de um "bastidor" na esfera íntima, conforme nos diz Ervin Goffman, em *A representação do eu na vida cotidiana*. Os discursos, que se formam das interações nos espaços sociais ao longo do tempo, dizem muito sobre a sociedade e o pensamento vigente em cada época.

Talvez o conceito que melhor descreve a relação indissociável que o indivíduo tem com a sociedade, é a individuação. Samuel Mateus (2011)¹⁰⁷ em seu artigo *O Indivíduo pensado como forma de individuação*, faz uma relevante leitura e aproximação entre Simmel e Elias, a fim de buscar uma definição ao conceito partindo da concepção sociológica dos autores alemães.

Tendo em vista que a noção de indivíduo é bastante debatida e algumas vezes mal compreendida nas ciências, nota-se que nem sempre a concepção do indivíduo se deu da mesma maneira, nem o seu significado é o mesmo em épocas distintas. Contudo, é inegável que todo alvo do conhecimento tenha partido do indivíduo na ânsia pela compreensão dos mundos que (re)cria, das condições humanas para sua existência, das constituições de coexistência com outros seres e coisas, das suas formulações de pensamento e da expressão da ideia e do saber. O

¹⁰⁷ MATEUS, Samuel. O Indivíduo pensado como forma de individuação. In: *Estudos em Comunicação*, n. 10. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2011.

humano sempre buscou saber sobre todas as coisas que coexistem no mundo, somente na modernidade o indivíduo ousou querer a verdade, tanto que extrapolou até os limites do planeta.

Como dissemos a Idade Média foi o período de uma "coletividade", em que não havia espaço para a visibilidade do indivíduo enquanto unidade qualitativa, pois só o que podia se tornar público, ou seja, aparecer na esfera pública medieval era os nobres e o clero. No entanto o indivíduo qualitativo se fazia como pessoa nas tabernas e em outros espaços públicos da era medieval. Era o período do surgimento das aparências, sobre o conteúdo. A forma era mais importante do que a fôrma.

A partir da era moderna buscou-se a liberdade do indivíduo, que já não mais era regido pelas regras que o obrigavam a manter estreitas relações com as tradições, as quais moldavam a identidade do indivíduo de acordo com um papel pré-determinado no seu nascimento. O camponês jamais seria o monarca, assim como o monarca jamais seria o camponês na era medieval. Com o surgimento do capitalismo, da ascensão burguesa e da constituição de sociedades civis, surgiu também a ideologia falaciosa do mérito individual, em que a igualdade, agora aliada à justiça, supunha que todos os indivíduos são iguais em direitos e deveres, no entanto basta olhar para nossa sociedade atual, que perceberemos que nem sempre o filho de doméstica, nascido na periferia, tem as mesmas condições que o indivíduo filho de banqueiro de se tornar um cineasta, de chegar a uma universidade. No entanto, é notório que ao menos, mesmo que fictícia, a meritocracia individual a partir da modernidade se faz um pouco mais real.

Com efeito, começa-se a desenhar uma concepção de indivíduo alicerçada numa formulação de liberdade como não-coerção que visa a segurança e o bem-estar do indivíduo e que, ao mesmo tempo, concede as condições necessárias para cada um construir o seu projeto de vida optando, escolhendo e ponderando por si mesmo os diversos obstáculos com que se depara. Ele incorre no desafio de desenhar o seu próprio papel perante os seus pares, de arriscar trilhar um percurso ainda inexistente e indefinido. (MATEUS, 2011, p. 95).

Para executar esses papéis o indivíduo depende da tomada das rédeas do seu próprio mundo, no entanto depende da interação da sua esfera íntima com as demais esferas do espaço social, assim como depende do estreito contato com o outro, com o exótico, com o diferente, com o desconhecido. Porém, foi uma

marca da modernidade estabelecer modelos de interação de acordo com as regras de convívio comunitário, mas também foi a modernidade que colocou o indivíduo como centro de todas as coisas, gerando o individualismo, o qual põe por terra todo projeto de igualdade e liberdade proposto nas sociedades civis.

5.1. Indivíduo, individualidade e individuação

Cada indivíduo se constitui de uma maneira singular, porém, pode se caracterizar por uma "igualdade" no seu processo de construção como sujeito ou de "liberdade" na sua formação como pessoa. Igualdade, pois a sociedade, o espaço social e o espaço público, estabelecem uma relação balizada pelas aparências não pelo que são as coisas em realidade, surgem narrativas sobre "como ser", o "que fazer", "como sentir"; a ciência ganha um status nunca antes visto, passa a determinar e a validar o que é ou não é verdade, ou seja, estabelecem-se modelos e documentos que encaminham de maneira "igual" como cada indivíduo deve se constituir e se posicionar na sociedade. É inegável a contribuição do cinema e da publicidade neste processo de massificação de indivíduos. Quem dirá que a forma de amor moderno e a constituição da família na sociedade não foram moldadas pelas narrativas burguesas do cinema e da televisão no mundo ocidental?

Por outro lado a liberdade que constitui a pessoa está em oposição à "igualdade" que propõe todo corpo social ao indivíduo - como percebemos falsa igualdade - uma vez que cada pessoa enquanto singularidade subjetiva e pela possibilidade de ser reconhecida afetivamente e empaticamente pelo outro, é em si um universo particular, impossível ser delimitado por formas pré-estabelecidas de comportamento ou científicas.

Estas pessoas pagam o alto preço na esfera pública, que as (in) visibiliza e tenta apagar suas singularidades que são contraditórias e colocam em xeque as proposições de verdade sobre as pessoas, seus sentimentos, suas sensações e as suas emoções mais expressivas. Só o relato da própria pessoa pode torna-la visível na esfera pública, no entanto cada indivíduo singular só se faz visível quando a fala cotidiana se materializa em um discurso pessoal, esse é a ação política que temem as estruturas dominantes.

Para compreender a constituição do sujeito e da pessoa, é preciso saber que há o processo interacional entre indivíduos com os seres e as coisas do mundo, que o constitui e por ele são constituídas. Há sempre uma dupla individuação: a qualitativa, quando preza pela liberdade do indivíduo em se fazer pessoa e a quantitativa, quando o indivíduo se faz sujeito às normas e às condutas impostas para o convívio social na esfera pública e no espaço público, de acordo com o poder que se manifesta em cada época e determina os modos de ação coletiva. Ser pessoa na sociedade é um ato extremamente revolucionário.

É impossível pensar a sociedade sem perceber a constituição do indivíduo, pensar no "Eu", implica pensar em "Nós" ¹⁰⁸. O conceito de indivíduo não se dissocia do conceito de sociedade, desta maneira torna-se evidente que um documentário que tem as esferas sociais e o espaço público como "cenário", pressupõe o acesso ao indivíduo e ocorre uma dupla individuação, contudo "existem duas maneiras de considerar um conhecimento qualquer: uma maneira superficial, que deixa fora de questão o sujeito conhecedor e uma maneira profunda que o inclui"¹⁰⁹.

Isso é determinante para o tipo de documentário e de pesquisa que se debruça sobre a sociedade e os produtos que ela cria e nela circulam. No entanto, é preciso perceber que todo processo de individuação é mutável, dinâmico e se faz no presente, em primeira pessoa do singular e do plural.

Tais relações não são estáticas, mas dinâmicas, vivem de tensões entre si, pelo que cada época possui na sua forma singular de organizar as relações funcionais entre indivíduo e sociedade. É neste sentido que não se deve falar de *individualismo* enquanto conceito que traduz um conjunto fixo de alterações nas relações dos indivíduos entre si entre todos em geral. Individualismo repercute uma perspectiva redutora que reifica certo olhar sobre o indivíduo. (MATEUS, 2011, p. 99).

Por isso preferimos analisar a individuação como o jogo de relações sociais ou "certa figuração que induz estados específicos de consciência do homem e do respectivo grau de individuação. Há que reconhecer que, mesmo nas culturas organizadas em torno da comunidade, existem formas de

¹⁰⁸ ELIAS, Norbert. *Introdução à sociologia*. Lisboa: Edições 70, 2008. p. 133.

¹⁰⁹ DUMONT, Louis. *O Individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Trad.: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 16.

individualização"¹¹⁰. Isso significa que o conceito de individualismo está fortemente carregado por valores de uma determinada época e de grupos sócias hegemônicos. O individualismo pode ser visível e conceituado em uma sociedade ocidental, industrializada, capitalista, burguesa, metropolitana, no entanto em um remanescente de quilombo¹¹¹ o "individualismo" não tem o mesmo significado, nem sequer consegue se manifestar. Por isso, melhor é analisar a individualização como um fenômeno global ao ser humano, capaz de localizar através do discurso os tipos de relações que se formam.

Georg Simmel (1858-1918) foi um dos precursores da perspectiva relacional do social¹¹², em que se preocupou em superar a dicotomia entre indivíduo e sociedade, propondo pensamento acerca da individualidade como fenômeno que se estabelece pelas próprias mudanças sociais das relações, que caracterizam a sociedade moderna.

É justamente a individualidade que abala as estruturas na nossa hipermodernidade, devido os paradigmas modernos que excluíram as singularidades de determinadas pessoas na representação política e na propagação dos seus discursos nas esferas sociais. A partir da concepção de individualidade, que se faz por um dos possíveis processos de individualização, é possível perceber o clamor não das mulheres, mas da mulher que já não mais se permite ser objetificada numa publicidade, que não necessita do órgão sexual para se reconhecer como mulher; assim como não são mais os negros que reivindicam seus direitos e a ausência de representatividade no espaço público, mas o preto, o que é singular e tem características que ultrapassam a cor da pele; o mesmo com a homossexualidade, que já não permite mais o uso de "ismos" que a definia, a luta não é dos gays e lésbicas, mas do gay e da lésbica, pessoas por trás dos rótulos de sujeitos. Individualidade, a partir desta concepção, nada tem a ver com individualismo.

¹¹⁰ MATEUS (2011, p. 99).

¹¹¹ Exemplo dado a partir da imersão prática em campo no remanescente de quilombo São José da Serra, localizado a região Norte Fluminense, considerada a mais antiga comunidade quilombola no Estado do Rio de Janeiro. Cenário para o documentário Serra do Caxambu, realizado em 2014 e exibido a partir de 2015, no Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro.

¹¹² ALVES, Ana R. C. Alves; MACIEL, Louise C. A individualidade em Simmel e Elias: contribuições teóricas para uma sociologia do indivíduo. In.: Lua Nova. São Paulo: Cedec, 2017. p. 259 - 290.

Norbert Elias (2008 e 2011) elabora formulação semelhante, uma vez que parte da concepção da sociedade como um processo que se desenvolve sob a noção de individualidade. O sociólogo alemão conceitua a "individualidade típica" e a "individualidade singular" ¹¹³. Partindo desta concepção, temos margem para aproximar essa formulação de Elias ao que definimos como indivíduo quantitativo que se forma como sujeito, sob o princípio da "igualdade" (típica) e o indivíduo qualitativo que se forma como pessoa, sob o princípio da "liberdade" (singular).

No entanto, a individualidade é o resultado da individuação, ou seja, do processo formador do indivíduo como sujeito e/ou pessoa que não é de maneira nenhuma estático. A formação da individualidade depende da interação entre o indivíduo típico e o indivíduo singular, que habitam o mesmo corpo, exatamente por isso cada pessoa é um universo particular. Porém, além disso, a individuação também é o processo em que cada corpo vai interagir com outro corpo constituindo no interior da relação corpos com características e personalidades individuais, que inevitavelmente formam o social e são formados por ele.

Não há sociedade absoluta, no sentido de que deveria existir como condição prévia para que surjam esses diversos fenômenos de união; pois não há interação absoluta, mas somente diversas modalidades dela, cuja emergência determina a existência da sociedade, da qual não são nem causa nem efeito, mas ela própria de maneira imediata. (SIMMEL, 1983, p.65).

Eis o ponto determinante para a formulação do discurso e da narrativa na/da sociedade, pois uma vez que há diversas modalidades de interação entre indivíduos que se constituem de maneira múltipla, isso supõe que as relações sociais que formam o discurso e a narrativa se diferenciam em suas formas de abordagens, tanto em relação aos indivíduos que constituem a sociedade, quanto sobre os enunciados que se formam da interação sobre a sociedade e sobre os próprios indivíduos. Em suma, se a sociedade é formada por um duplo processo de individuação no interior da individualidade e da relação dessa individualidade com o social e vice versa, quais são essas abordagens sobre a interação que aparecem nos dispositivos comunicacionais do cinema?

¹¹³ Ibid.: p. 261.

Em *Filosofia do dinheiro*¹¹⁴, Simmel estabelece uma associação entre o desenvolvimento de uma economia monetária e a ascensão de uma liberdade individual, assim como o indivíduo passa a ser concebido de outra maneira. Uma vez que a economia monetária estabeleceu relações humanas mais objetivas, segundo interesses individuais e privados. Desta maneira, o capital financeiro passa a ser o norteador das interações, que por sua vez, se estabelecem entre sujeitos segundo critérios quantitativos que os classificam. Toda qualidade e individualidade singular passaram a ser reduzidas ao "quanto?"¹¹⁵.

As relações induzidas pelas "quantidades" pressupõem uma redução e separação da personalidade, em detrimento de uma ideia de individualidade coletiva massificadora. Tal personalidade já não mais é percebida por suas qualidades individuais, mas pela capacidade de gerar lucro através do consumo e de relações efêmeras.

Surgem sujeitos que nunca estão felizes, nem jamais se satisfazem com o que tem. O dinheiro despersonaliza as relações, segundo Simmel, tornando a pessoa sujeito quantitativo. Com isso, os sujeitos transformam as relações subjetivas e afetivas em objetividades interesseiras; as relações ficam superficiais e são no máximo, com muito esforço, empáticas, mas todo princípio desta constituição é de alteridade, ou alteritário, o qual pressupõe o distanciamento entre o corpo quantitativo e o corpo qualitativo.

A causa e o efeito destas dependências objetivas, nas quais o sujeito como tal é livre, residem na trocabilidade das pessoas; na troca voluntária dos sujeitos, ocasionada através da estrutura da relação, se revela aquela indiferença do elemento subjetivo, que leva o sentimento da liberdade. (SIMMEL, 1977, p. 358).

Tal percepção de pessoa só é possível se verificarmos que nenhum ser humano está limitado a apenas um círculo de interação social. O primeiro espaço em que o indivíduo sociabiliza é a esfera privada, as casas da família e dos parentes. Nesses espaços a pessoa independe do nome social que adota, pois será reconhecida, percebida, pela relação de empatia causada pelas necessidades emocionais e biológicas para sobrevivência nesse círculo familiar. O afeto, particular da esfera íntima, começa a se constituir nessa relação com outras

¹¹⁴ SIMMEL, Georg. *Filosofia del dinero*. Madrid: Instituto de Estudios políticos, 1977.

¹¹⁵ Ibid.: p. 348

peçoas, que podem se chamar por apelidos carinhosos, logo, o nome não é pré-requisito para se reconhecer um indivíduo como peçoas.

No entanto o ambiente familiar corresponde a uma condição natural da espécie humana, mas também percebemos essa relação familiar em outros grupos de animais. Assim, somente quando o indivíduo passa a ser reconhecido na esfera pública é que a individuação, antes restrita ao ambiente do lar, se faz como a norma determinante para que o indivíduo seja visto como sujeito ou percebido como peçoas. A condição para personalidade é que o indivíduo participe de múltiplos processos de individuação no contato com diversas outras esferas privadas e íntimas de outros tantos indivíduos. Quanto maior a associação do indivíduo com peçoas diferentes, mais livre e mais extensa será a sua personalidade. Quanto mais as esferas sociais reconhecem a personalidade do indivíduo na esfera pública, mais ele se torna visível, o oposto também ocorre no processo de (in) visibilização.

Os problemas mais graves da vida moderna derivam da reivindicação que faz o indivíduo em preservar a autonomia e individualidade de sua existência em face das esmagadoras forças sociais, da herança histórica, da cultura externa e da vida técnica. (SIMMEL, 1979, p. 11).

Para Norbert Elias (1994)¹¹⁶ nas sociedades anteriores à modernidade havia maior sentimento de pertencimento aos grupos. A família, o Estado, a Igreja, enfim, as instituições tinham relevância maior na vida dos indivíduos, tamanha era a importância, que essas associações não eram tidas como traços da personalidade dos indivíduos. A partir da era moderna a *identidade-nós* se configurou como a *identidade-eu*. "Todo ser humano do mundo é ou deve ser uma entidade autônoma e, ao mesmo tempo, cada ser humano é em certos aspectos diferente dos demais"¹¹⁷. Portanto, é impossível tentar estabelecer um mapeamento social, a partir de grupos, sem antes adentrar as esferas de constituição do próprio indivíduo, mas isso só é possível através da individuação dupla e do resgate da *identidade-nós* em vez do paradigma da *identidade-eu*, na formulação dos discursos.

¹¹⁶ A sociedade dos indivíduos. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

¹¹⁷ Ibid.: p.130

Norbert Elias (1994) também contribuiu para nossa concepção de individuação, que não é o mesmo que individualidade, que por sua vez não é individualismo. Na medida em que o autor avança em *A sociedade dos indivíduos* é perceptível que todo o esforço de pesquisa do autor é para demonstrar que a individualidade só é possível de ser compreendida, se atentarmos às relações sociais e que a sociedade é indissociável do indivíduo.

A partir disso, torna-se evidente que o conceito de "à margem da sociedade" não se sustenta, pois a sociedade em si é constituída por indivíduos, que podem ser sujeitos e pessoas em circunstâncias distintas, que por interesses variados muitos são excluídos, ocultados, (in) visibilizados. Podemos atestar que o indivíduo forma a sua individualidade pela individuação, na relação com outros indivíduos, seres e objetos, a qualidade e a quantidade de interações sociais dessa individualidade será determinante para que o indivíduo seja percebido como pessoa e/ou como sujeito.

Sabemos após esse breve estudo sobre o pensamento de Simmel e de Elias, que a individualidade não é uma unidade acabada do indivíduo, que "individualismo" é uma condição histórica e um valor aplicado para determinada época, mas que não pode ser compreendido como objeto à análise social, visto que não se manifesta em todas as esferas. Compreendemos o indivíduo formado por diversas possibilidades de individuação de acordo com as interações pela qual ele passa.

À luz do pensamento desses autores é possível perceber duas individualidades marcantes que concebem sujeitos e pessoas, a primeira tem o princípio da igualdade (desigual) e a segunda a liberdade (em oposição á desigualdade). No entanto, uma vez que os indivíduos buscam serem visíveis por suas singularidades na interação social, de que maneira eles se apresentam nessa interação entre as esferas pública, privada e íntima? Será que todas as pessoas se mostram realmente como são?

5.2. Representações cotidianas de indivíduos, sujeitos e pessoas

George Simmel, assim como Norbert Elias, associa personalidade à pessoa, isso nos conduzirá a outra análise mais detalhada, visto que em sua concepção original personalidade e pessoa tem a mesma origem em "persona" que no grego significa "máscara", tal associação não é mera especulação e será alvo de uma análise minuciosa da representação das pessoas no cotidiano, em uma analogia brilhante, que Goffman (2008)¹¹⁸ faz da sociedade como o teatro.

Tal construção crítica de Goffman favorece os nossos interesses em demonstrar que, a abordagem dos enunciados no cotidiano pode ser levada pelas aparências, pois as próprias personagens dos discursos e das narrativas são pessoas que nem sempre se mostram "sinceras". Nas encenações cotidianas pode haver um "cinismo" e esse conduzir o olhar do pesquisador ou do documentarista a uma realidade nem tão verossímil como se imagina. Pode estar na representação das pessoas e dos sujeitos no cotidiano as respostas à formação de documentários narrativos ou discursivos.

Goffman (2008) reafirma a constatação de que a vida é um teatro e que os indivíduos portam máscaras, entretanto isso não significa que haja qualquer juízo valorativo, mas apenas uma constatação do inevitável.

Em certo sentido, e na medida em que esta máscara representa a concepção que formamos de nós mesmos - o papel que nos esforçamos por chegar a viver - esta máscara é o nosso mais verdadeiro eu, aquilo que gostaríamos de ser. Ao final a concepção que temos de nosso papel torna-se uma segunda natureza e parte integral de nossa personalidade. Entramos no mundo como indivíduos, adquirimos um caráter e nos tornamos pessoas. (GOFFMAN, 2008, p. 27).

Sennet (1976) apresenta detalhadamente a questão dos papéis sociais desempenhados pelas pessoas como condição de existência. Um papel é geralmente definido como um comportamento apropriado a algumas situações, mas não a outras. "O choro, como tal, é um comportamento que não pode ser descrito como um "papel"; já o choro em um funeral é comportamento que pode ser descrito desse modo: é esperado, apropriado e específico para tal situação.". (SENNET, 1976, p. 50)

¹¹⁸ GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. 15 ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

A condição para que o enunciado se manifeste está sujeita a essas regras comportamentais, que variam de acordo com as circunstâncias. O choro no funeral pode ter inúmeros significados e expressar sentimentos distintos, como o remorso, a saudade, a perda de uma condição econômica, a tentativa do assassino disfarçar o crime, enfim, são comportamentos que não se limitam ao espaço, mas dependem de diversos outros enunciados.

Só é possível acessar os enunciados que motivam a encenação na esfera pública através de uma íntima relação entre pessoas, por detrás da máscara, quando, por exemplo, o assassino no velório revela para alguém da sua confiança o que o levou a cometer o assassinato e a estar no velório da vítima, para os demais que só acessam o papel social do homem que chora no velório, ele não é assassino e o seu choro é verdadeiro; para quem o assassino relatou intimamente o papel que está encenando, o homem que chora pode ser assassino ou pessoa querida com motivações diversas ao assassinato e à encenação no velório da vítima.

A encenação revela o ator por trás da personagem na medida em que se acessa a contradição entre a atuação e a motivação real para a encenação. Por isso, balizar qualquer dispositivo comunicacional, seja na mídia que for, apenas pela narrativa sobre determinada circunstância pode significar o reforço às máscaras sociais e referendar encenações de atores "cínicos". O que no campo discursivo, por sua potencialidade política pode ser destrutivo a uma sociedade.

A questão do desempenho de papéis sociais pelos indivíduos pode levar a algumas concepções teóricas sobre o documentário, erroneamente caracterizando-o como dispositivo ficcional tal qual qualquer ficção assumida, uma vez que são obras que partem do acesso à realidade das pessoas, as quais encenam no cotidiano. Entretanto, a representação dos atores nas esferas sociais não é a mesma representação mimética da realidade que ocorre nas narrativas, uma vez que na maioria das vezes a encenação social do indivíduo é uma ação inconsciente, sem qualquer interesse racional de representar algo.

É inegável que existem sujeitos "cínicos" que utilizam conscientemente um jogo de encenações, a fim de iludir o público (espectadores), como um

advogado em uma audiência que defende o criminoso, mesmo consciente da culpa do acusado encena, a fim de conseguir a absolvição do réu perante o julgamento público. Porém, mesmo essa encenação faz parte de um jogo interacional inerente à própria individuação, a qual forma a individualidade dessas pessoas, inclusive caracterizando o advogado como "cínico profissional" em oposição ao "cínico amador" ou simplesmente, o mentiroso. Mesmo assim o documentário não é ficcional, pois a atuação não parte da ficção, mas de uma realidade "cínica", quando o ator é consciente do papel ou de uma realidade "sincera", quando mesmo encenando o ator não é consciente da encenação.

Seja uma ou outra forma de representação, o que interessa ao documentário é saber quais motivos levam uma pessoa a desempenhar papéis diversos e inclusive questionar até que ponto esses papéis representam o indivíduo por trás da máscara. Uma construção narrativa irá se pautar pela aparência da representação em busca de uma verdade na narração dos sujeitos; ao passo que a construção discursiva buscará saber quais elementos da vida do indivíduo o caracterizaram como aquela pessoa singular que encena. Por isso é importante atentarmos que um documentário que filma uma audiência judicial, uma esfera pública, está lidando com um jogo de encenações "cínicas" e "sinceras", contudo isso não é exclusividade dos tribunais, mas de todas as instâncias públicas e privadas, apenas na esfera íntima o indivíduo deixa de encenar, porém, nem sempre. Muitas vezes o ator já não consegue mais se dissociar da personagem que as esferas sociais lhe impuseram.

Num os extremos, encontramos o ator que pode estar inteiramente compenetrado de seu próprio número. Pode estar sinceramente convencido de que a impressão de realidade que encena é a verdade realidade. Quando seu público está também convencido deste modo a respeito do espetáculo que o ator encena - e esta parece ser a regra geral - então, pelo menos no momento, somente o sociólogo ou uma pessoa socialmente descontente terão dúvidas sobre a "realidade" do que é apresentado. (GOFFMAN, 2008, p.25).

A dúvida sobre a "realidade" é a própria intriga que atravessa o enunciado de um filme que pretende ser discursivo. É essa dúvida que vai motivar a "vontade de saber", objetivo maior de todo discurso, conforme disse Michel Foucault, em *Arqueologia do Saber*. O olhar do documentarista sobre a "realidade" e sobre o

jogo de encenações que a constitui é semelhante ao olhar do antropólogo e do sociólogo, embora não seja o mesmo olhar.

No outro extremo verificamos que o ator pode não estar completamente compenetrado de sua própria prática. Esta possibilidade é compreensível, pois ninguém está em melhor posição para observar o número do que a pessoa que o executa. Aliado a isso, o executante pode ser levado a dirigir a convicção de seu público apenas como um meio para outros fins, não tendo interesse final na ideia que fazem dele ou da situação. Quando o indivíduo não crê em sua própria atuação e não se interessa em última análise pelo que seu público acredita, podemos chama-lo de cínico; reservando o termo "sincero" para os que acreditam na impressão criada por sua representação. (GOFFMAN, 2008, p. 26).

Toda representação depende de uma crença do público, desta maneira quando não se acessa a intimidade dos indivíduos torna-se praticamente impossível saber se estamos diante de uma encenação cínica ou sincera na esfera pública. Para que a máscara da pessoa caia é necessária certa conquista afetiva, que gera a confiança para que o indivíduo se mostre por trás da máscara e revele sua encenação.

É impreciso atestar o tempo que leva para que o indivíduo se revele, pois não se determina prazos para criar afetos e laços de amizade, que muitas das vezes nem chegam a existir. Talvez isso justifique o porquê alguns documentaristas fazem imersões de meses nas esferas privadas e íntimas das pessoas, a fim de extrair a "realidade" mais próxima ao real. Esse é um dos procedimentos metodológicos de campo usados pela etnografia, por isso muitos documentaristas são tidos como etnógrafos, no entanto, essa aproximação com a ciência contradiz a construção do documentário discursivo. Apesar da semelhança entre o trabalho antropológico e a formação do documentário, são práticas completamente distintas.

A abordagem narrativa potencializará o cinismo das representações, inclusive irá propor intrigas externas à encenação cínica; ao passo que uma abordagem informativa tentará transformar o cínico em vilão e o "sincero" em mocinho, porém, quem pode garantir que o "sincero" não é o cínico e esse não é o "sincero"? Eis o risco de se balizar por dispositivos narrativos ou informativos. Obviamente os dispositivos discursivos podem também serem levados pela aparência, porém, pela tentativa de acessar o íntimo, o indivíduo por trás das

máscaras, há maior chance de que o discurso, mesmo que apresente as contradições da própria encenação, reflita uma "realidade" mais próxima da que foi no ato de emissão dos relatos pelas "personagens". Cabe ao discursivo não o julgamento sobre a encenação, como faz o narrativo, mas a apresentação dos diversos papéis que os atores vivem. Apenas dessa forma se acessa a singularidade das pessoas.

A "representação" é definida por Goffman (2008) como toda atividade do indivíduo diante de observadores¹¹⁹, tal atividade tem como princípio sustentar a "fachada", que é a maneira como o indivíduo se apresenta, é o equipamento de expressão padronizado pelo indivíduo intencionalmente ou inconscientemente durante a representação, com objetivos inúmeros. Ou seja, a representação é a maneira que o indivíduo encontra para se expressar diante do público, através do discurso ou da narrativa, que constroem uma "fachada". Essa identifica a personagem por "veículos de transmissão de sinais" que podem ser fixos ou móveis. Como fixos está o cenário, a aparência e a maneira, como móveis ou transitórios a expressão facial, o gesto, a fala.

O cenário é um item de transmissão de sinais que se caracteriza como o espaço geográfico, a sala, o quarto, o escritório, a casa, a empresa; como também são os objetos, as cadeiras, as mesas, a cama, a estátua. O cenário é um dos itens expressivos que transmitem sinais fixos, raras vezes se altera geograficamente, sustenta a fachada para indivíduo representar. O cenário não acompanha os atores, pode ser o espaço mais simples como o quarto, mas também o mais complexo como uma cidade ou um país. Toda vez que estivermos diante de uma estrutura geográfica imóvel, estamos tratando de cenário.

Essa concepção de Goffman (2008) nos faz refletir sobre as estruturas sociais que exaustivamente buscamos apresentar nesta dissertação. As esferas públicas, privadas e íntimas são mutáveis, pois acompanham as alterações sociais; não se limitam aos espaços, embora se constituam neles; assim como as modificações do próprio indivíduo, como sujeito e pessoa, altera a percepção e a configuração das esferas sociais.

¹¹⁹ GOFFMAN, 2008, p. 29.

Entre as partes da fachada pessoal podemos incluir os distintivos da função ou da categoria, vestuário, sexo, idade e características raciais, altura e aparência; atitude, padrões de linguagem, expressões faciais, gestos corporais e coisas semelhantes. Alguns desses veículos de transmissão de sinais, como as características raciais, são relativamente fixos e, dentro de um certo espaço de tempo, não variam para o indivíduo de uma situação para outra. Em contraposição, alguns desses veículos de sinais são relativamente móveis ou transitórios, como a expressão facial e podem variar, numa representação, de um momento a outro. (GOFFMAN, 2008, p. 31).

Percebemos que há outros aspectos, além do cenário, pelo que nos diz o autor, que estabelecem a divisão entre uma "fachada institucional" e uma "fachada pessoal", ao passo que a primeira está ligada a um item fixo de transmissão de sinais da representação. Por sua vez a "aparência" e a "maneira" são itens de transmissão móveis.

A maneira que o indivíduo apresenta a sua personagem, o cabelo, o "figurino" adequado para cada época e circunstâncias dadas pelos padrões da esfera pública e privada; a linguagem que a pessoa emprega em cada momento e que pode denunciar uma encenação cínica, por exemplo, um analfabeto tentando dar aula em uma universidade; as formas da expressão facial, que podem denotar dor, desprezo, felicidade, angústia, tristeza; o sexo, que aparenta o gênero e é determinante nas esferas, pois possui uma intriga que gera disputas pela garantia das identidades singulares, por exemplo, de transexuais; a cor, como se sabe, o elemento que aparta os indivíduos e é motivo de (in)visibilização nas esferas públicas, como alvo muitas vezes da violência física e simbólica aos de pele mais escura; enfim, tudo isso corresponde ao "como" das encenações.

Quando um ator assume um papel social estabelecido, geralmente verifica que uma determinada fachada já foi estabelecida para esse papel. Quer a investidura no papel tenha sido primordialmente motivada pelo desejo de desempenhar a mencionada tarefa, quer pelo desejo de manter a fachada correspondente, o ator verificará que deve fazer ambas as coisas. (GOFFMAN, 2008, p. 34).

Um médico não irá manter uma aparência de artista, mesmo que ele goste de arte, toque violão, faça teatro, pois para que as pessoas deem credibilidade à sua função desempenhada na esfera pública é preciso que o médico corresponda às expectativas da plateia para sua representação. O indivíduo que não atue conforme a plateia espera, de acordo com o comportamento necessário para sustentar a fachada pode ser visto como desviado, louco ou revolucionário. Na

pior das opções será tido como um ator cínico, mesmo que realmente seja o médico "alternativo".

A atitude ignorante, indolente, despreocupada que os negros dos Estados do Sul julgam-se às vezes obrigados a exibir durante a interação com os brancos exemplifica o modo como uma representação pode exibir valores ideais que conferem ao ator uma posição inferior à que ele intimamente aceita para si. (GOFFMAN, 2008, p. 43).

Essa posição inferior que alguns indivíduos adotam, tal como as atitudes superiores de outros, faz parte do jogo de encenações e sustentação das fachadas, porém, na hipermodernidade começa a ser questionada tal condição para interação. Pessoas que antes eram invisibilizadas e seduzidas pelas benesses do capitalismo, do trabalho, do emprego, da estabilidade financeira, do poder de consumo, da utópica felicidade que o dinheiro supostamente traria, tendem a não mais aceitar suas visibilidades mediadas pelas "fachadas institucionais", que são estruturas norteadas pela lógica de mercado, em que as relações são pautadas não pelo valor, mas pelo "preço" e as pessoas não são vistas como seres, mas como coisas, pela lógica da troca monetária.

Toda capacidade de criação de fachadas pessoais passa a ser reivindicada pelos atores que vivem as experiências, assim adotam técnicas narrativas para seus relatos pessoais e confundem essa modalidade de enunciação com o discurso que essencialmente é político e singular. A partir disso temos uma possível explicação para que, desde a modernidade, o que é sustentado oralmente no cotidiano pelos atores se confunda entre narrativa, relato e discurso.

Emergem indivíduos que não aceitam mais serem "dirigidos" na cena e se deslocam para um "monólogo" em que são os "autores", "diretores", "atores", "cenógrafos", "figurinistas" e "produtores" das suas próprias "peças", ou seja, os indivíduos reivindicam a liberdade para não serem mais sujeitos iguais, mas tornarem visíveis as suas individualidades singulares, a partir da tomada de rédeas de suas próprias vidas.

No entanto, como determinar que a identidade representada corresponde ao que apresenta o indivíduo, se a fachada é o que sustenta a encenação e essa depende de itens fixos e móveis para emissão de sinais? Lembrando que tais itens

podem denotar uma representação cínica ou sincera. É a fachada pessoal que aparece na esfera pública, que pode ser analisada como o "palco", que por sua vez não dá espaço ao que é irrelevante, às emoções, sentimentos e sensações singulares, sem que haja uma narrativa, uma imitação desses fenômenos humanos, para serem aceitos no social.

O que é visto no "palco" reflete o "bastidor"? Sendo a esfera pública análoga ao "palco", que é diferente da esfera privada, análoga ao "bastidor" de um espetáculo teatral, o fim da encenação estaria decretado na esfera privada ou ela é o princípio das formas de encenação? Em que lugar está e qual a serventia da esfera íntima? Eis a questão, pois todo humano sustenta a fachada pessoal, somos atores e personagens interagindo entre essas instâncias e com outros indivíduos, a partir da interação é que se forma a nossa individualidade.

A relação entre a instância íntima e privada dos indivíduos na esfera pública é o que chamamos de individuação. A forma como o indivíduo opta pela encenação na esfera pública pode determiná-lo como individualizado, que corresponde à sua singularidade, mas o indivíduo está aberto à coletividade, é consciente de que para formar-se como pessoa depende dos outros e das fachadas institucionais, o que não quer dizer que as aceite. Por outro lado há o indivíduo individualista, aquele que ignora o fato de que depende do outro para se constituir como pessoa, trata como irrelevante a posição que as fachadas institucionais ocupam na sua formação como pessoa.

Quando o ator se recolhe da encenação e elabora, ainda que em um processo inconsciente, quais "aparências", "cenários" e "maneiras" serão pertinentes à sua encenação, é o momento em que o indivíduo se revela sem máscara e pode dar indícios na intimidade sobre a qualidade e a quantidade de encenações que o constituem como sujeito e como pessoa. "Chegamos assim à hipótese de que a teatralidade tem uma relação hostil com a intimidade; e que a teatralidade tem uma relação igualmente especial, mas amigável e cordial, com a vida pública vigorosa" ¹²⁰.

¹²⁰ SENNET, 1976, p. 56

5.3.

A rejeição aos "irrelevantes" e as formas tirânicas da (in) visibilidade

Na hipermodernidade, há injunções para visibilidade, pois, se de um lado temos o que é (in) visibilizado e quer se tornar visível, de outro temos os "visíveis" que querem ser percebidos por suas singularidades. Porém, há também aqueles que querem deixar de serem "visados" para serem "vistos". Sendo assim, toda visibilidade é positiva? A invisibilidade é oposta à visibilidade ou é uma consequência para existência do visível? Se tudo que existe é visível, o que não é visto não existe? Qual diferença de "ver", ser "visto", "perceber" e ser "percebido"?

O que podemos perceber até aqui na nossa pesquisa é que fomos encarcerados durante séculos, moldados interiormente por comportamentos exteriores, amargando uma dor e uma ânsia por liberdade escondidas por trás de máscaras. Criamos diariamente personagens que representam nossos papéis, assim buscamos conquistar a visibilidade. Essa busca, a depender da posição social que ocupamos é desnivelada, despotencializa os nossos discursos, assim como a nossa ação, as condições para nossa existência humana, que só se faz na interação com o outro, seja pela individuação individualista ou individualizada, porém, essa relação muitas vezes pode ser desigual.

Definitivamente é no contato com o outro que nos fazemos como pessoa, que reivindicamos a representatividade das nossas identidades no espaço público, o qual nada tem de democrático, a não ser que democracia seja a vontade da maioria, essa, conformada e sustentada pela atitude *blasée*¹²¹, que (in) visibiliza, exclui e ignora o Ouro.

George Simmel (1979) em *A metrópole e a vida mental*, artigo publicado originalmente em 1903, propõe como centro do seu pensamento que a base psicológica para individualidade dos cidadãos das metrópoles recebe uma intensa carga de estímulos nervosos, que resulta em uma alteração ininterrupta e brusca entre os estímulos exteriores, que pertencem ao campo social, e interiores, que são próprios dos sujeitos. O indivíduo moderno está sujeito a uma quantidade nunca

¹²¹ SIMMEL, George. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio. (org) O fenômeno urbano. Rio de Janeiro: Jorge Zaar Editora, 1979. p. 16.

antes vista de imagens e de situações que "dopam" seus sentidos, a fim de protegê-lo em seu mundo interior, de um mundo exterior caótico. O autor apresenta a atitude blasée que:

(...) resulta dos estímulos contrastantes que, em rápidas mudanças e compreensão concentrada, são impostos aos nervos (...) uma vida em perseguição desregrada ao prazer torna uma pessoa *blasée* porque agita os nervos até seu ponto de mais forte reatividade por um tempo tão longo que eles finalmente cessam completamente de reagir. (SIMMEL, 1979, p. 16).

A atitude blasé é a origem, causa e consequência do processo de "invisibilidade" social, mas não é o conceito de "invisibilidade social". Para compreendermos esse fenômeno, talvez seja preciso exemplificar as consequências e depois partirmos à análise das causas e da origem. Como prática da "invisibilidade" social essa atitude dos sujeitos nas sociedades contemporâneas se observa, por exemplo, em uma grande universidade privada do Brasil, frequentada por sujeitos de poder econômico superior a maioria da população do país, que têm o privilégio de estudar nesse espaço, no entanto ignoram as pessoas que limpam as salas de aula, sem sequer dar um "bom-dia". No elevador, há quem sequer saiba o nome dos ascensoristas que rotineiramente estão no mesmo espaço e horário, porém esses trabalhadores não são "vistos", isso não significa que sejam invisíveis.

O "amontoado" de pessoas que se conglomeram nas calçadas brasileiras, principalmente nas grandes cidades, tornou-se algo "irrelevante", banal. Os moleques pretos moradores de rua, cuja residência era na Candelária, zona central da segunda maior cidade, do maior país da América Latina, não eram invisíveis, mas sofriam com a atitude blasé, de todos aqueles que passavam diariamente pelas ruas e viam meninos e meninas de pouquíssima idade ao relento e com fome. Isso demonstra as consequências da atitude blasé, que camufla suas causas e as suas origens.

Nesse tipo de comportamento social o significado e os valores diferenciais são experimentados como destituídos de substância, isso se reflete nas sensações, nos sentimentos, nas emoções, na capacidade de ser afetado e afetar o outro, na empatia, enfim, tudo que é subjetivo se molda de acordo com a economia do dinheiro, o qual é nivelador de todas as diferenças qualitativas das coisas,

resumidas ao "quanto?"¹²². A localização genuína da atitude blasé é a cidade, pois ela é o centro das trocas comerciais, que destituem o valor emocional e sentimental das coisas, aplicando nelas significados quantitativos e monetários. Nesse fenômeno, "a autopreservação de certas personalidades é comparada ao preço da desvalorização de todo o mundo subjetivo, uma desvalorização que no final, arrasta inevitavelmente a personalidade da própria pessoa para uma sensação de igual inutilidade"¹²³.

Talvez a causa de tal comportamento nas metrópoles, apontada por Simmel, se dê pelo fato que as grandes cidades exigem de seus habitantes a sensibilidade e a vida psíquica adequada às vicissitudes da velocidade e heterogeneidade de estímulos que a cidade apresenta¹²⁴. Isso pode ser explicado na medida em que se torna inevitável manter relações estreitas com todos os estímulos da vida moderna que nos cercam. Como questão de sobrevivência a nossa capacidade psíquica passa a filtrar as relações e impedir o nosso acesso ao que é demasiadamente "negativo", "desagradável" à sobrevivência na esfera pública e para saúde mental da individualidade.

Porém, a atitude blasé, que significa "não ação", incapacidade de "ação" e de "reação" aos estímulos, com o crescimento das metrópoles, se forma de maneira perigosa, pois começa a tornar "visada" a individualidade conflitante no meio social. Os meninos da Candelária foram ignorados, pela reconfiguração dessa atitude tornaram-se ameaças. O comportamento social "dócil" é essencialmente o embotamento do poder, de disciplinar as emoções.

O indivíduo submetido a essa forma de coexistência, passa a ter uma atitude de reserva, ao passo que é necessário "se proteger", no entanto, quem provoca esse medo, desconhece que é causador de tamanho "pavor". Para Simmel, "o aspecto interior dessa reserva exterior é não apenas a indiferença, mas (...) uma leve aversão, uma estranheza e repulsão mútuas, que redundarão em ódio e

¹²² Ibid. p. 16

¹²³ Ibid.: p.17

¹²⁴ Ibid.: p. 11-12

luta no momento de um contato mais próximo, ainda que este tenha sido provocado”¹²⁵, por condições exteriores aos indivíduos.

Essa reserva da atitude blasé é seguida de uma antipatia que supostamente protege os sujeitos dos perigos típicos da metrópole, mas também confere aos indivíduos a "liberdade" para viverem anonimamente, mas vigiados, nas cidades. É a atitude blasé que cala as vozes nas esferas públicas, frente aos massacres que os "poderes" dominantes exercem sobre todos aqueles que estão sujeitos às regras de comportamento social, mas não se encaixam no modelo proposto. Daí se justifica o assassinato de mais de vinte crianças moradoras de rua, na Candelária, cujo sobrevivente Sandro, conhecido como assaltante do ônibus 174, não escapa das consequências do processo de invisibilização provocado por esses comportamentos sociais e mesmo que não tenha morrido junto com seus amigos em 1993, não escapou do destino que assola os "invisibilizados" a violência da opinião pública e do Estado.

Quantas vezes deixamos de nos posicionar publicamente através do discurso e da ação, de colocar a mão nas nossas consciências tão ensanguentadas por uma omissão cega e conveniente às regras do jogo? Quantos momentos perdidos com idolatrias ao ego, ao narcisismo, tão sem sentido, quando a sensibilidade humana, que é mais importante foi deixada de lado? Talvez perguntem até quando queremos sustentar as nossas atitudes blasé, sob as máscaras sociais com a desculpa de uma segurança ou de uma conveniência? É essa que encarcera e mata os pretos e os pobres, que confunde guarda-chuvas com fuzil, que dá "lampadada" em pessoas por suposta homossexualidade, que permite o abuso contra mulheres e pauladas até a morte em travestis no nordeste brasileiro. Não, isso tudo não pode ser banal, nem é irrelevante. Contra isso, há a visibilidade, que não é o oposto de invisibilidade, mas um jogo de revelar e ocultar as individualidades singulares.

Justificamos as consequências e a possível causa dessa atitude social que leva à invisibilização social, por ser o fenômeno que ignora os estímulos exteriores à ação e ao discurso dos sujeitos. Porém, qual seria a origem desta

¹²⁵ Ibid.: p.17

atitude? Pois reside aí o fenômeno da visibilidade e da invisibilidade. Será que conseguimos perceber no outro um pouco daquilo que nos falta? Será que o que é visível pode calar as nossas angústias? Talvez seja oportuno tornar visível o que é ocultado, o íntimo, pois acessa aquilo que nós temos de melhor e talvez as janelas para alma que criamos para nós mesmos. É preciso para tornar visível quebrar a "quarta parede", o limite entre a cena e o público, mas também revelar nossos bastidores e nossas esferas íntimas. Driblar as nossas defesas que usamos para matar os nossos monstros diários.

Contudo, há de se perceber que as atitudes de "invisibilizar" o que não nos agrada ou o que é diferente, não passa de uma desculpa esfarrapada para não encararmos aquilo que somos e aquilo que cremos ser, sem sermos. Somos retrato das interações que nutrimos, das nossas capacidades de individuação, assim se forma nossa individualidade. No entanto, o que somos de fato? O que são os outros na realidade? Alguém seria capaz de responder?

Talvez, somos aquilo que plantamos, que colhemos, que acumulamos, que consumimos; somos egocêntricos, egoístas, individualistas, individuais, singulares; somos corpos inertes, máquinas, razão, consciência; somos o que somamos em emoções, sentimentos, sensações, mas também somos escravidões e sujeições. Somos livres? Somamos dívidas, pagamentos, interesses, números, consumos. Somos consumidores, desenfreadamente sumimos e aparecemos. Iguais? Não somos todos iguais e na busca por se singularizar, muitas vezes os indivíduos usam a visibilidade de maneira negativa.

Não é porque um é preto, o outro é branco, não é por um ser hetero, o outro homossexual, um velho, o outro novo, um é mulher, o outro é homem. Não é porque um é rico, o outro é pobre, um é inteligente, outro é ignorante, um crê em Deus, o outro no diabo, um é bom, o outro é mau, um é vilão, o outro é mocinho, um é a vítima, o outro o algoz, um é a verdade, o outro é a mentira. Nada disso é a origem para invisibilização das singularidades das pessoas.

Conceituar a origem do processo de visibilidade e invisibilidade dos indivíduos na sociedade não pode ser pela uma relação dualista ou de oposição, mas em complementaridade. Logo, o que se torna visível ou (in) visível, são

relações, são os processos de individuação, antes de ser a individualidade das pessoas. Analisar a (in) visibilidade não pode ser pela mera sujeição da relação entre oprimido e opressor, mas compreender que tornar visível é uma ação política, tal como tornar oculto ou literalmente matar o que é visível, mas deveria permanecer oculto.

O caráter objetivo da economia do dinheiro conduz a uma objetificação crescente de conteúdos existenciais e favorece a exclusão daqueles impulsos irracionais e instintivos, que tentam determinar o modo de vida de dentro, ao invés de receber a forma de vida geral de fora. Assim, há uma maior complexificação do indivíduo, que o conduz a um maior grau de consciência. Ele não se deixa levar por impulsos inconscientes, mas orienta a sua ação conforme as exigências da vida social. (ALVES e MACIEL, 2017, p. 273).

Controle sobre si é uma marca da individualidade moderna, descrita por Elias (2011)¹²⁶ como parte do processo civilizador, em que os indivíduos impedem que impulsos afetivos sejam vivenciados espontaneamente sem um mecanismo externo de controle¹²⁷. Por exemplo, como as regras de convívio social que nos impedem de rir em um velório, pois seria no mínimo interpretado como "deboche", "desrespeito", mesmo que o riso fosse apenas expressão da lembrança de um bom momento íntimo com o morto. Os comportamentos externos impostos aos indivíduos são absorvidos de tal maneira que a pessoa para de agir, pelo menos em pró da coletividade, e se fecha no seu próprio mundo, em busca de si mesmo.

Em meio a essas disputas de individualidades na esfera pública das metrópoles, as pessoas se voltam para diferenças qualitativas, a fim de atrair a atenção das outras pessoas para suas singularidades. Isso ocorre principalmente pela divisão do trabalho, a qual induz o indivíduo a se especializar a tal ponto, que se torne impossível de ser substituído¹²⁸, fenômeno que se reflete em todas as relações sociais. A busca pela visibilidade e a superação da atitude blasé não é, neste sentido ação política, mas o reforço das distâncias entre as diversas hierarquias nas esferas e na interação, impostas pela divisão social do trabalho,

¹²⁶ ELIAS, Norbert. O processo civilizador. In: *Uma história dos costumes*, v.1. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

¹²⁷ Ibid. p. 236

¹²⁸ ALVES e MACIEL, 2017, p. 273

mas que também envolve um jogo de interesses e necessidades ao sujeito que quer se tornar visível.

Diversas são as razões que fazem crer que a divisão social do trabalho é uma das principais condições para a "invisibilidade social". Pode-se dizer que é a questão central da (in) visibilidade se for observado que a atitude blasé muitas vezes enxerga a "função" e não a pessoa. O aluno do curso de publicidade de uma grande universidade privada no Brasil pode não "ver" o faxineiro pela função que esse exerce e por só "ver" o "faxineiro", não acessa a pessoa e a sua individualidade por trás da função. Todos os faxineiros serão vistos apenas como números de faxineiros para esse aluno, talvez por isso exista a utilização de uniformes em categorias profissionais, o que nos remete aos "figurinos" para encenação pública, ou seja, o jogo de (in) visibilidade influencia inclusive a representação social dos indivíduos e demanda a relação entre "ver" e "não ver". O faxineiro é visível pela função, mas exatamente por ela se torna "invisível" como pessoa para o aluno de publicidade.

Se fosse um professor de publicidade, igualmente seria visto pelo aluno pela função, no entanto não deixaria de ser visível como pessoa, pois o aluno atribuiria características singulares a esse professor, provavelmente pelo interesse do aluno de que o professor lhe oriente em um mestrado ou lhe garanta um emprego após a formação. O interesse do aluno pelo professor o impede de negar o "bom dia" que não dá ao faxineiro ou ao ascensorista.

A relação desse aluno com o professor, no entanto, não é afetiva, mas empática. Pois a partir da função que se torna visível e da necessidade do indivíduo se constrói uma interação interesseira. Não é a singularidade desse professor enquanto pessoa que se destaca para o aluno do nosso exemplo, mas a partir da função que exerce pode ser mediador para visibilidade profissional do aluno. Esse exemplo serve para a maioria das relações de troca na nossa sociedade hipermoderna e configura o conceito de (in) visibilidade. Ou seja, o jogo consciente e inconsciente de "ver" e "ser visto", mas também de ignorar, ocultar, (in) visibilizar, "marginalizar", repudiar, excluir e tornar visado o que não é "interessante", nem "necessário", o "irrelevante" segundo julgamento do sujeito ou de grupos de sujeitos.

Isso não significa dizer que há valoração dessas atitudes no sentido moral, pois esse jogo de (in) visibilidade é inerente à condição do ser humano na nossa cultura. Todos nós nos ocultamos e nos revelamos, vemos e ignoramos em certa medida por interesses, mais ou menos nobres, e necessidades, mais ou menos individualistas. Pois são traços da constituição da nossa personalidade e está inserida no jogo da individualidade. São esses interesses e necessidades de visibilidade que norteiam o processo de individuação e de construção dos discursos.

Luiz Eduardo Soares (2015)¹²⁹ propõe duas outras características à (in) visibilidade social, para além da indiferença que explicitamos no aluno, assim como das pessoas em relação aos meninos da candelária, há o que o autor chamará de "estigma" e "preconceito".

O estigma dissolve a identidade do outro e a substitui pelo retrato estereotipado e a classificação que lhe impomos (...) essa é a caprichosa incongruência do estigma, que acaba funcionando como uma forma de ocultá-la da consciência crítica de quem o pratica. A interpretação que suscita será comprovada pela prática não por estar certa, mas por promover o resultado temido. (SOARES, 2015, p. 175).

O estigma se caracteriza por reforçar traços sociais exteriores ao indivíduo, ele é acoplado como característica da individualidade dos sujeitos e se configura como imagem pré-concebida, muitas vezes pela opinião pública. Assim, a (in) visibilidade parte do estigma para justificar o apartamento social de determinados grupos e pessoas, mas também serve para determinar quem tem o direito, ou não, a ser visível na esfera pública, participar da opinião pública e emitir discursos. O estigma lançado sobre o negro o liga à violência, logo, se "justifica" o extermínio dessa população nas favelas do Brasil. Foi o estigma sobre os meninos de rua que permitiu a ação da polícia que chacinou oito moradores de rua entre jovens e crianças, em 23 de julho de 1993 no centro da cidade do Rio de Janeiro.

Segundo Soares (2015) estigmatizar alguém é uma *violência simbólica*¹³⁰ tamanha que se torna uma prática que pressupõe "deixar de existir", o que não se

¹²⁹ SOARES, Luiz Eduardo, ATHAYDE, Celso; MV BILL. *Cabeça de Porco*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

¹³⁰ Termo que está no centro do pensamento de Pierre Bourdieu em *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

encaixar na "normalidade" estipulada pelo social. Outro exemplo de *violência simbólica* que a (in) visibilidade social provoca é o preconceito, que são características sociais e históricas aplicadas, não ao indivíduo, mas à categoria social a qual ele pertence, seja pela cor da pele, pela sexualidade, pelo gênero ou pela condição econômica. Desta maneira a (in) visibilidade social altera a construção da identidade e da individualidade das pessoas. Muitos absorvem tanto os estigmas quanto os preconceitos de tal forma que se veem impedidos de agir e aceitam pacificamente a dominação de determinados grupos sobre outros.

Pierre Bourdieu (1989 e 2003) descreve os efeitos da *violência simbólica* nos sujeitos, o que nos faz compreender porque na hipermodernidade a visibilidade se tornou condição vital à existência humana na esfera pública. Antes de falarmos da "visibilidade" é preciso uma breve explicação sobre o conceito que Bourdieu trata em *A dominação masculina* (2003) e em *O poder simbólico* (1989), pois fornece a esta pesquisa explicações acerca da condição humana para se libertar das formas de dominação, através dos discursos e da ação política.

O poder simbólico como poder de construir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, desse modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo, poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica) graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário.

Isto significa que o poder simbólico não reside nos "sistemas simbólicos" (...), mas se define numa relação determinada - e por meio desta - entre os que exercem o poder e os que lhe estão sujeitos, quer dizer, isto é na própria estrutura do campo em que se produz e se reproduz a crença. O que faz o poder das palavras e das palavras de ordem poder de manter a ordem ou de a subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia, crença cuja produção não é da competência das palavras. (BOURDIEU, 1989, p. 15).

O poder que se manifesta através do discurso depende de um "fazer crer" e "fazer ver", mas também de ser crível e visível. No entanto, o apagamento das identidades singulares pela atitude blasé, ou seja, pela indiferença social, aliada ao estigma e ao preconceito não deixam que os relatos dos "dominados" alcance o status de discurso na esfera pública, como essas pessoas poderão exercer "poder",

se tornarem visíveis pelas singularidades e manifestar o "poder" de outra maneira que não seja através das produções simbólicas, como a mídia?

Pois é justamente aí que muitos "dominantes" vão transformar o relato em narrativa, a fim de "representar" determinados grupos, torna-los visíveis, no entanto, na estreita relação de diminuição das potencialidades e no apagamento das individualidades. O cinema nem sempre torna visível, muitas vezes é apenas reprodutor simbólico de (in) visibilidades. Por isso, não podemos em hipótese alguma dizer que a narrativa é o mesmo que discurso, tampouco que ela seja igual ao relato. Visto que se o discurso é a ação política direta, logo, esses "discursos" sobre alguém, que não seja proferido pela mesma pessoa de quem se fala, não é discurso, mas a narrativa.

Se existem narrativas dominantes, porque os discursos dos dominados não alcançam a esfera pública? Qual desejo em manter essas pessoas (in) visíveis? Por que as pessoas não exercem esse "poder" de discursar? Como nos diz Bourdieu (1989,) "o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhes estão sujeitos ou mesmo que o exerce". Ou seja, o poder simbólico depende de uma atitude *blasé*, de uma inércia de ação e de uma indiferença em relação a ele mesmo e a quem o exerce.

A *violência simbólica* difere da violência como prática de ferir o outro fisicamente, através de golpes, de causar feridas visíveis. Ela é antes de tudo "uma violência suave, insensível, invisível às suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento"¹³¹. Por isso é muito difícil para os indivíduos se livrarem da dominação exercida por esse tipo de violência que afeta diretamente as funções psíquicas das pessoas, que passam a agir de maneira completamente determinada, sem se darem conta de que são dominadas por um sistema simbólico, que apesar de não ter uma individualidade representativa do poder, manifesta o poder de um grupo localizável.

¹³¹ BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. 2003. p. 7 - 8

A violência simbólica está na mídia, quando, por exemplo, ignora todo passado do Sandro, sobrevivente da chacina da candelária em 1993, que sete anos depois "protagonizou" o assalto a ônibus mais "midiatizado" do Brasil, conhecido como o sequestro do ônibus 174. Os meios televisivos se apressaram a reforçar o estigma do preto, do pobre que se torna assaltante e omitiram diversas informações que apresentavam a pessoa por trás do "bandido". Novamente a função, ligada à origem da divisão social do trabalho. As narrativas criadas pelos meios de comunicação sobre indivíduos "marginais" determinaram a opinião pública, somente dois anos depois, com a produção do documentário *Ônibus 174*, do diretor José Padilha, é que muitas teorias acerca do "bandido", começaram a serem desfeitas pela abordagem empática que o filme propôs ao tema.

5.4.

Ver e ser visto: a injunção da visibilidade e as mídias

Os meios de comunicação têm papel duplo em relação à (in) visibilidade e à visibilidade das formas de violência simbólica na sociedade. De um lado as mídias audiovisuais tentam ocultar ainda mais a violência simbólica, por outro, tentam tornar visível essa violência; ainda tem aqueles que usam essas mídias para exercer a violência e perpetuar o poder simbólico de maneira consciente ou inconsciente. O que é preciso deixar claro é que o audiovisual se tornou uma "máquina de guerra". Logo, as telas se tornam o principal espaço de disputa entre as individualidades que se apresentam nas esferas sociais.

A situação de filmagem de um documentário cria condições propícias para encenação dos atores em seus cotidianos. Sendo a representação social condição humana para ser "visto", para existir, qual meio de comunicação seria mais propício para tornar "visíveis" indivíduos ocultados? Certamente o audiovisual é o dispositivo que melhor aproxima a imagem do homem da sua realidade material. Porém, é preciso cautela, pois não são todos os dispositivos audiovisuais que conseguem dar visibilidade e as injunções dessa visibilidade nem sempre são positivas. Muitos dispositivos midiáticos, como os telejornais, são conduzidos pelas representações que aparecem nas esferas privadas e públicas, no entanto a realidade do íntimo, a qual está por trás da esfera privada, assim como as

motivações das pessoas para encenar na esfera pública, são ignoradas em favor de estereótipos.

A esfera íntima para ser acessada depende que os envolvidos na interação dispam-se da máscara e se revelem visíveis uns aos outros. Nesse caso o que interessa à obra audiovisual é apresentar o processo de individuação que determinada situação, que pode ser a filmagem para um documentário, gerou. É uma abordagem quase artística da realidade, pois desconstrói a lógica estrutural das mídias que em vez de visibilizar, tornam ocultas as singularidades. Nem sempre o audiovisual se estrutura pelas mesmas abordagens sobre determinada realidade.

As linguagens que se caracterizam por "causa" e "efeito" são em geral narrativas ou informativas, que buscarão a verdade sobre um efeito tentando localizar as possíveis causas, regidas pela "vontade de verdade" nessa busca. Ao passo que as linguagens discursivas tendem a não separar causa e efeito, mas em articulá-las em um jogo de interação que "darão a saber" sobre as possibilidades causais para determinados efeitos singulares. Porém, mesmo as linguagens discursivas podem ser levadas a serem mediadoras de atitudes narcísicas, que em nada irão ajudar a inferir sobre as individualidades que se apresentam na sociedade.

Falar de visibilidade é compreender que há forças que a constituem entre um jogo de ocultar e revelar. Não há indivíduo à margem da sociedade, visto que indivíduo e sociedade são inseparáveis. É a mesma lógica que nos faz afirmar o conceito de "invisibilidade" social como equívoco, pois o que não é visível se torna inexistente, no entanto, é inegável que o faxineiro e o ascensorista existam. A visibilidade e a (in) visibilidade pressupõe que o mesmo indivíduo pode aparecer e "sumir" a depender da posição que ele exerça na sociedade ou que os outros o coloque.

Na hipermodernidade se modifica o paradigma do acesso de populações vulneráveis aos meios tecnológicos para comunicação, a partir da expansão das telas, dos aparelhos de filmagem portáteis e da internet. Assim como através desses dispositivos comunicacionais, que não operam por si, há reivindicações de direitos que outrora permaneciam ocultados, seja por negligência de um Estado

corrompido pelos valores individualistas, seja pela omissão de uma sociedade *blasée*, seja pela falta de acesso aos meios.

O progresso da técnica opera verdadeiras revoluções nas sociedades, transforma as culturas, as referências, as mentalidades, os modos de vida, as relações sociais e os comportamentos. Os veículos da imagem (foto, cinema, televisão, computador, celulares) nos lançaram numa sociedade (ou deve-se dizer civilização?) da imagem, da qual a tela é o símbolo incontornável. (MICHEL, 2013, p. 34).¹³²

Além disso, a injunção da visibilidade contemporânea coloca em evidência o estatuto do olhar e do perceber. Uma vez que "ver" não está diretamente atrelado ao que pode ser apreendido pelo olho como visão, mas a uma capacidade de percepção, que opera em um determinado estado do indivíduo, que "vê" através da intuição, da sensação, do sentimento e do pensamento, que conjugados entre si tornam o que é "olhado" em o que é percebido.

Portanto, defender que são "invisíveis" ou "inexistentes" indivíduos (in) visibilizados, que têm voz própria e hoje são reconhecidos por suas performances frente à câmera ou por seus discursos mediados por uma tela, é compactuar com a lógica do individualismo, em que o mundo gira em torno da figura do "eu", centrado em classes e pautado por uma lógica socioeconômica etnocentrada. É colocar em uma escala hierárquica os "notáveis" acima dos "não notáveis", aqueles que estão em "superioridade" aos demais e por isso merecem serem "vistos". É aceitar que ver é o mesmo que perceber; que as aparências são as norteadoras das singularidades humanas, mais do que isto, é reforçar estereótipos excludentes, que tornam o que não é desejado em algo que não pode, nem merece estar em evidência. É aceitar passivamente que ver e olhar são as mesmas coisas.

Por isso, ser visível, na nossa sociedade, não é simplesmente ser olhado, é ser percebido, independentemente da condição social que ocupe o ator. O que deve se tornar visível são as singularidades reconhecidas empática e afetivamente por outros, contudo podemos ser levados apenas pelas aparências dos sujeitos ou, no melhor dos casos, pelas aparentes individualidades das pessoas, que são (re)

¹³² MICHEL-BARUS, Jaqueline. Uma sociedade nas telas. In: AUBERT, Nicole e HAROCHE, Claudine. Tiránias da visibilidade: o visível e o invisível nas sociedades contemporâneas. São Paulo: Fap - Unifest, 2013. pp. 33-45

construtoras do mundo na medida em que narram sobre si e sobre o outro. É preciso atentar para os discursos do que e de quem não é "visível".

A injunção, ou regra, propõe dois tipos de visibilidade, a que chamaremos de "positiva" torna acessíveis os elementos da intimidade, através do afeto e do reconhecimento mútuo entre atores sociais; é capaz de atuar como um processo de individualização (individuação), em que o indivíduo se apresenta como pessoa e se torna reconhecido por suas próprias impressões do mundo em diálogo constante com esse mundo e com os elementos que o constituí. É a visibilidade do indivíduo como pessoa, mas também torna evidente características de sujeito.

Por outro lado há a visibilidade "negativa", aqui tratada como "mediatização", que está centrada na exposição das aparências, do narcisismo, em uma representação de si que torna visível não à interioridade do indivíduo, mas suas formas superficiais de sujeição a um determinado sistema simbólico, que em vez de enfatizar o indivíduo qualitativo, que busca sua totalidade, sua compreensão de si, o mantém em igualdade como sujeito quantitativo, distante da singularidade que marca o homem individual, tanto nas maneiras de agir e pensar como em suas formas de apresentação ao mundo.

A mediatização, ou visibilidade negativa, está diretamente atrelada a um valor comercial, mais precisamente econômico, pode ser compreendida como reforço para fachada institucional, quando são as empresas que se valem das mídias para projetarem-se ou é promotora das fachadas pessoais, quando o indivíduo "mediatiza" a si mesmo, visando demonstrar "quanto" vale como pessoa. Neste momento que atua mais rigorosamente a narrativa midiática. Essa afeta diretamente a leitura sobre o corpo social na hipermodernidade, pois é enganosa e dificulta uma clara leitura sobre a atuação social dos indivíduos.

O indivíduo qualitativo preza pela liberdade do seu pensamento e das suas ações, há aí a quebra da necessidade primeira de ser visto para existir, marca da nossa sociedade, quando a pessoa assume as rédeas do que quer ou não tornar visível. O essencial deixa de ser o que é aparentemente exposto por meios de produção simbólica e passa a ter valor político na interação entre as pessoas, as quais se organizam em torno de uma causa comum, muitas vezes contrária ao

sistema simbólico de dominação. Essa visibilidade não tem nenhum interesse individual, mas na mobilização coletiva.

Na sociedade hipermoderna há uma indiferença que atua como proteção, auto-conservação, uma vez que se o indivíduo respondesse a todos os estímulos pessoais, a própria prática da vida se tornaria impossível, logo, todo indivíduo de alguma maneira seleciona com o que interage, em certa medida.

Decerto, se não me engano, o lado interior dessa reserva exterior não é apenas a indiferença, mas sim, de modo mais frequente do que somos capazes de perceber, uma leve aversão, uma estranheza e repulsa mútuas que, no momento de um contato próximo, causado por um motivo qualquer, poderia imediatamente rebentar em ódio e luta. Toda a organização interior de uma vida de circulação ampliada de tal modo baseia-se em uma gradação extremamente multifacetada de simpatias, indiferenças e aversões, das mais efêmeras como das mais duradouras. (SIMMEL, 1995, p. 583)¹³³

Diante disso fica evidente que a busca por uma visibilidade vazia de sentido é no mínimo inocente, para não dizer ignorante. Pois parece natural que haver seleção da sociedade sobre "o que" e "em que" focar sua percepção. Neste momento é que a tela ganha uma configuração extremamente importante, pois ela representa o contato corpo a corpo que é evitado pelos sujeitos, como proteção. A sociedade passa a se ver pela tela, a interagir por ela e por ela tecer sua crítica ao mundo.

A sociedade hipermoderna, que sonha ter ultrapassado a modernidade parece se engolfar na contemplação embriagada de um imaginário visual. Ela se olha avidamente no espetáculo que apresenta a si mesma (autorretrato), é uma sociedade que coloca o mundo nas telas, toma a tela pelo mundo e toma a si mesma pelo que ela colocou na tela. (MICHEL, 2013, p. 33).

A tela pode ser compreendida como uma matéria que ocupa um lugar no espaço, um corpo real, mas também como mediadora entre indivíduos e sociedades, quando assume sua virtualidade, tornando passado e presente, atual e virtual, real e imaginado em uma síntese que apresenta algo a alguém. A tela tanto como real ou virtual é tratada aqui como uma mediadora para visibilidades que se apresentam diante dos olhos. Sendo uma importante forma de acesso ao íntimo do indivíduo e às suas iniciativas de atuação e de (re) construção do mundo. Através da tela há uma possibilidade de chamada à ação tanto do espectador, quanto do

¹³³ SIMMEL, George. As grandes cidades e a vida do espírito. Trad.: Leopoldo Waizbort. In. *MANA*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2º sem. 2005. pp. 577-591.

filmado, que no corpo social se tornou "perigosa" à intimidade e à individualidade dos sujeitos.

6. Discurso documentário: abordagem criativa do cotidiano

Chegamos ao que podemos considerar a parte "prática" desta pesquisa, por intermédio dos filmes é que atingiremos a plenitude da nossa imersão arqueológica sobre o monumento documentário; o que fizemos até aqui talvez cause alguma estranheza ao leitor, acostumado com análises sobre a superfície do discurso e com as teorias cinematográficas. Reconhecemos que faltaram exemplos "práticos" do nosso objeto em diálogo com as teorias que foram apresentadas, através do estudo revisional de literatura que propusemos nos capítulos 2, 3 e 4 desta dissertação. Obviamente essa pesquisa não escapará das limitações, no entanto, através da abordagem teórica que propusemos foi possível mapear os principais autores e as ideias deles que corroboram com a nossa proposição, na qual existem dois tipos de documentário: o discursivo e o narrativo.

Como não perceber em filmes como *Santo Forte* (1999), *Falcão: os meninos do tráfico* (2006) ou em *Santiago* (2007) a nítida estabilização do discurso a partir da individuação que ocorre entre personagens e realizador? Desta maneira, é imprudente analisar documentário ignorando como os indivíduos se constituíram nesse discurso específico, sem atentar se o que foi ouvido como relato e manifestado como discurso é uma visão do sujeito ou da pessoa; sem perceber se os desejos expressos estão carregados de individualidades ou individualismos; sem mapear se o indivíduo que faz o filme apresentou os atores do mundo histórico como indivíduos quantitativos ou qualitativos. É preciso todo esse arsenal para conseguir perceber o que é um documentário discursivo ou um documentário narrativo e as funções sociais e políticas que exercem.

É o jogo das encenações entre o cineasta e o "filmado", que pode determinar o tipo de documentário que se forma a partir das realidades do espaço histórico/social. Todo documentário que preza pela abordagem afetiva e empática do processo de individuação; que se pauta pelas encenações sinceras; que acessa o campo privado e despe as máscaras na esfera íntima; são documentários do tipo discursivo, cuja estratégia de dispersão dos enunciados é do ponto de vista político.

O documentário narrativo utiliza a rejeição dos "irrelevantes", ou seja, transforma as singularidades, exacerba a individualidade, constrói sujeitos psicológicos e histórias com princípio e fim objetivos, uma vez que se pautam pela narrativa para formar discursos. Não interessa tanto a esses filmes a singularidade dos indivíduos, muito menos o despir de máscara do cineasta. Há sempre a tentativa de apagar o processo de individuação que ocorre entre o cineasta e o tema.

São filmes que optam pela busca de certa "verdade", através de uma visibilidade nem sempre positiva aos sujeitos, acessados pela esfera privada e pública, muitas vezes a partir do senso comum, de estereótipos, de estigmas e de preconceitos. Esses estabelecem abordagens autoritárias e de alteridade, que não permitem ao espectador, nem ao próprio cineasta compreender a profundidade do acontecimento ou do objeto do mundo histórico/social representado na tela. É o tipo menos indicado de discurso que se propõe ser mediador à visibilidade de indivíduos e grupos sociais (in) visibilizados.

Podemos perceber que o documentário narrativo utiliza a estratégia formal para dispersão dos enunciados, ou seja, ao contrário do documentário discursivo que se preocupa com o conteúdo político da fala cotidiana, o documentário narrativo se pauta pela forma do filme, logo, os seres e os sujeitos são tratados como "objetos" em favor de uma teoria narrativa. É o que vemos, por exemplo, em documentários como *Juízo* (2007) e *Morro dos Prazeres* (2013).

Porém, seja qual forem abordagens aos enunciados ou estratégias de persuasão escolhidas para tratar determinados temas, todos os indivíduos participam da construção do discurso mesmo que suas vozes sejam silenciadas, mesmo que ele encene papéis. Essa é a principal justificativa pela qual revisitamos exaustivamente a literatura sobre o conceito de representação no cotidiano, de individualidade, de individuação, de pessoa, sujeito, indivíduo e esferas sociais.

O documentário não é um discurso que se forma como os demais, pois ele tem um diferencial, a sua capacidade audiovisual de remeter o que se fala ao referente real, ou seja, o relato que é capturado na cena real não precisa de uma

voz mediadora entre a tela e o que ocorre na realidade filmada. A câmera é a "caneta" que "escrever" o discurso, no entanto a própria cena real é potencialmente discursiva. O documentário, para além do filme, para além da obra, em estreita relação com o ato de relatar e narrar o mundo é capaz de mobilizar socialmente pessoas e grupos sociais através de estratégias políticas ou formais.

Portanto, não foi por desvio teórico, por incapacidade argumentativa, por sermos prolixos ou redundantes nos conceitos, que propusemos tamanha revisão de literatura sobre alguns pontos em que o documentário se estrutura: "o que é falado?", "como é falado?", "onde é falado?" e "por quem é falado?", os princípios que norteiam o discurso documentário, que independem do tema, da época ou do realizador.

Buscamos responder "o que é falado?" nas diferenças entre o relato e a narrativa, práticas comunicacionais em que os enunciados se manifestam, sendo as matrizes de todo documentário - mesmo aqueles que não utilizam a fala, pois "o que é falado" também são as ações que demarcam a experiência humana no mundo histórico. Como negar os elementos narrativos em um discurso como *Nanook of the north* (1922), filme que marcou o documentário como gênero na história do cinema. Essa primeira pergunta base ao discurso documentário correspondeu ao capítulo 2 desta dissertação.

Associamos o "como é falado?" com a forma em que o discurso pode se prefigurar na oralidade, se configura como discurso através do relato ou da narrativa, se refigura quando é emitido em público e se transfigura quando o discurso volta à sociedade como novo enunciado. Por isso dedicamos o final do capítulo 2 e o capítulo 3 para compreender o que é discurso e estabelecer que esse dispositivo comunicacional, pode se formar por práticas diferentes como o relato e a narrativa.

A terceira pergunta que molda esse discurso cinematográfico é: "onde é falado?", por isso aproximamos a ideia de "cenário" à compreensão dos espaços público e social, assim como das esferas que os constituem, pois todo documentário se estrutura sobre esses espaços. O "cenário" do filme são os

espaços cotidianos, não os estúdios como as obras ficcionais. Mesmo os documentários que são gravados em estúdio, eles não recriam, se documentário, o espaço real da sociedade, apenas usam o estúdio como uma alternativa à narrativa, como fez Eduardo Mocarzel, em *À margem do lixo* (2008), quando apresenta as imagens aos catadores de lixo retratados no filme. Por isso, dedicamos parte do capítulo 4 para compreender como se constituem esses cenários.

Nesse mesmo capítulo buscamos analisar "quem fala?" nesses discursos, foi quando remetemos a concepção de indivíduo e a sua constituição social, através da individuação que forma a individualidade dos sujeitos e das pessoas, as quais relatam suas vidas e são "material" necessário a todo filme documentário. Mesmo que as personagens não sejam a voz do filme, há sempre alguma voz humana que fala pelo filme.

Antes de prosseguirmos para análise dos filmes resta-nos estabelecer mais um elemento importante da constituição do discurso documentário: "de que maneira é falado?". Pois, é o próprio documentário a maneira onde os enunciados se articulam e se organizam como dispositivo comunicacional. Por isso, apresentaremos a nossa compreensão do que é o documentário a partir do estudo de Bill Nichols (2005), em *Introdução ao Documentário*¹³⁴. Somente através de toda essa imersão teórica é que pudemos chegar neste ponto da dissertação, em que propomos definir o documentário como um discurso que pode ser do tipo narrativo, discursivo ou híbrido.

O que define os tipos de documentários são quatro elementos, a saber: a *abordagem* sobre os enunciados do mundo histórico e social e sobre os atores que determinam os temas, que podem ser *autoritária*, *alteritária*, *empática* e *afetiva*; o *modo*, conforme nos diz Nichols (2005), se divide em seis, sendo *poético*, *expositivo*, *observativo*, *participativo*, *performático* e *reflexivo*; a *estratégia* que pode ser *formal* ou *política*; e o *movimento histórico*, que vai determinar a relação do documentário com os espaços de sociabilização e as mutações do próprio documentário como gênero. O que buscaremos daqui para frente é aproximar o nosso estudo sobre os objetos, para mostrar objetivamente como esses elementos

¹³⁴ NICHOLS, Bill. 2005. *Introdução ao documentário*. Trad.: Mônica Saddy Martins. Campinas: Papyrus, 2005.

se articulam e formam os documentários brasileiros, mas que também servem para definir o documentário de maneira global.

6.1.

A tradição do documentário e a consolidação da narrativa no gênero

Na década de 1920 o cinema documentário surge como um gênero cinematográfico. A narrativa documental obtém amadurecimento a partir de obras como *Nanook of the North* (1922) de Roberty Flaherty, e *O homem da câmera* (1929), de Dziga Vertov. Embora as propostas desses documentários fossem bem diferentes entre os realizadores, é inegável a contribuição de ambos para consolidação do que entendemos como narrativa documental e discurso documental. Muitos teóricos, dentre eles Bill Nichols, consideram Vertov e Flaherty os precursores do documentário.

Da-Rin (2004)¹³⁵ afirma que Flaherty incorporou a *Nanook of the North* as conquistas, ainda recentes, da montagem narrativa, que resultam na identificação do espectador com a personagem, na manipulação do espaço-tempo e na dramaticidade do filme. Ao longo dos anos o estadunidense recebeu críticas pelo seu método de introduzir valores culturais dominantes, ou seja, intrigas, que lhes eram próprios, no contexto da cena filmada, para extrair do meio e dos “atores nativos” as verdades necessárias para avalizar o discurso da obra, mesmo que a representação fiel da realidade fosse alterada. Contudo, esses “valores culturais dominantes” está enraizado em todo documentarista, que não seja ele de berço da cultura retratada.

A representação “fiel” da realidade jamais será possível, ao menos que essa fidelidade seja em retratar a individuação que ocorre pela interação entre a individualidade do “eu” (cineasta) com a do outro “outro” (“ator natural”). Cria-se uma relação de visibilidade, quando o cineasta aborda o filmado como próximo a si, mas sem necessariamente ser membro da mesma comunidade, o que ocasiona a fórmula “nós falamos de nós para eles”, que denominamos como abordagem *empática*. Pois a empatia gerada é em relação aos enunciados que se manifestam nos relatos da pessoa filmada e também com o tema do filme. O cineasta

¹³⁵ DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

realmente se envolve tanto com a personagem, como com os dilemas sociais. É o que podemos observar na abordagem de Flaherty sobre o Inuit Nanook.

Flaherty e Nanook tornam-se visíveis um ao outro. Estabelecem uma relação real e fiel, que torna o documentário viável. Só há identificação do espectador com as personagens, se houver do cineasta com seus “atores naturais” (personagens). A cumplicidade entre o realizador e a sua personagem é real, a ponto de permitir alterações na “cena”, a fim de retratar certo contexto social, que sem ser produzido para câmera não poderia ser mostrado.

Exemplo disso é o iglu mostrado em *Nanook of the north* que era maior e permitia ser filmado por dentro, mas que não era o mesmo iglu da família do Nanook. No entanto, mesmo que inconscientemente, em qualquer documentário será preciso “mentir” um pouco para apresentar determinados enunciados que se precipitam ao longo da filmagem. Não importa tanto se foi preciso cortar o iglu ao meio para mostrar como é dentro, pois “mostrar” passou a ser necessidade tanto do cineasta, quanto do próprio Nanook. Sempre haverá em certa medida a “encenação” de ambas as partes, conforme abordamos anteriormente. Essa performance entre Flaherty e Nanook veremos, por exemplo, entre Marcos Prado e Estamira, no filme de 2004 que também é homônimo à personagem central. Mesmo assim nenhum desses filmes perde o seu valor de discurso direto.

É inevitável, muitas vezes, apesar do grau de envolvimento do documentarista com a sociedade filmada, se distanciar da própria cultura para imergir por completo na cultura do outro, pois é exatamente essa dicotomia entre uma cultura e a outra que torna interessante o documentário. Esse serve como síntese da relação verdadeira entre quem filma e o filmado, não como tese (objeto) ou como antítese (olhar do outro). Obviamente que essa não é a fórmula de todos os filmes deste gênero, mas cabe aos documentários discursivos.

Porém, há relações que são mais distantes entre o filme, o cineasta, o tema e a personagem, ignoram completamente a voz do outro e partem de um ponto de vista exclusivo do realizador, utilizam as personagens para referendar um à priori pessoal, são filmes que propõem a fórmula “eu falo de você para eles”, como em *Morro dos Prazeres* (2013), em que todo filme é construído sem que a voz da

personagem seja percebida pela sua singularidade, mas por uma formulação que parte exclusivamente do ponto de vista da diretora Maria Augusta Ramos.

Ou seja, a proximidade afetiva com a personagem não significa que o filme dará visibilidade à personagem, mas ao cineasta. É a abordagem que chamamos de *autoritária* em relação aos enunciados e à voz das personagens que se torna ausente no discurso do filme. São filmes de ponto de vista exclusivo de quem o faz. Assim como é *Ilha das Flores* (1989), de Jorge Furtado.

Há ainda mais duas fórmulas que surgem nos documentários, mas que não aparecem em *Nanook of the north*, como a "eu falo de você para nós" ou "nós falamos sobre eles para nós" que chamamos de abordagem *alteritária*, inspirada no conceito de alteridade da Sociologia moderna, que surgirá a partir da década de 1960 aproximadamente com o cinema *observativo*, que pode ser percebida em filmes como *Morro dos Prazeres* (2013) e *Juízo* (2007) de Maria Augusta Ramos, que reforçam o estigma e os estereótipos sociais sobre menores negros e moradores de favela no Rio de Janeiro, abordagem que chamamos de autoritária.

Outra fórmula que surgiu no documentário, mais recentemente é "nós falamos de nós para eles", como no filme *Santiago* (2007) de João Moreira Salles, que apresenta uma relação extremamente estreita e afetiva com o mordomo da sua família, que assume características culturais e identitárias inerentes ao cineasta Moreira Salles, uma vez que ambos tiveram suas individualidades construídas entre si, "familiarmente", abordagem que damos o nome de *afetiva*.

O filme documentário não é, de maneira alguma, uma peça jornalística que retratará o fato da mesma maneira que ocorreu, mas um conjunto de subjetividades que envolvem sensações, sentimentos e demais fatores não tão objetivos, como alguns acreditam, em concordância com técnicas cinematográficas e uma visão crítica de quem realiza o filme. O que interessa ao documentário é a realidade da interação que proporcionou o filme, assim, seja qual for o documentário, parte de quatro abordagens: autoritária, alteritária, empática e afetiva. Sendo as duas primeiras próprias do documentário narrativo e as duas últimas do documentário discursivo.

Logo, *Nanook of the north* (1922), *Estamira* (2004), mas também *O prisioneiro da grade de ferro* (2003), assim como *Cabra marcado para morrer* (1984), inclusive filme que resgata no cinema documentário brasileiro essa abordagem que já era percebida em Robert Flaherty, assim como em Jean Rouch, tratam-se de documentários discursivos, com abordagem empática. Enquanto *Santiago* (2007), mas também *Janela da Alma* (2001) de João Jardim são filmes discursivos de abordagem afetiva.

É preciso ao documentarista certa ética para retratar seu objeto de estudo, respeitando seus valores, suas tradições e sua cultura, mas também cabe a ele extrair do meio e dos “atores naturais” o que lhes é próprio, o que os torna particulares e interessantes ao ponto de merecerem a visibilidade, a qual o filme proporciona, que se dará por completo na relação espectador/obra/objeto filmado/realizador. Ignorar os enunciados dos outros não parece ser a estratégia política, mas meramente formal.

Vale destacar que o documentário é um recorte do tempo/espaço de uma sociedade, sendo assim, é impossível tirar conclusões tão definitivas sobre o espaço social e seus atores, pois não é possível compreender todo contexto social através de fragmentos do mundo histórico. Porém, é possível extrair deste recorte que ocorre em um presente efêmero, como água do rio que passa apenas uma vez por determinada margem, em circunstâncias singulares e que não se repetem, são essas as sensações do processo de individuação que ocorre em todo filme. A diferença entre um e outro filme é que a individuação pode levar ao individualismo dos documentários narrativos ou à individualidade coletiva de documentários discursivos, tanto uma forma como a outra de apresentar a realidade de uma relação fílmica no discurso é que será passada ao espectador.

Flaherty era sem dúvidas um provocador, como deve ser todo documentarista, sua contribuição fora importante, por exemplo, para entendermos o documentário não como retrato fiel da realidade, mas como um veículo comunicativo capaz de aproximar o espectador de temas invisíveis aos olhos cotidianos. A captação sutil do “espírito verdadeiro”, que é percebido pelo idealizador no contato com o objeto filmado, precisa ser transmitida ao

espectador, existem diversas maneiras de fazer isso, mas jamais excluindo essa ou aquela forma do enunciado que se precipita.

O realizador não tem que se prender em teorias ou críticas acerca dessa ou daquela maneira de retratar certa realidade, mas captar esse espírito, que lhe tocará de forma particular e ser fiel a esse sentimento que é subjetivo. O documentário acima de tudo é uma obra cinematográfica, como tal tem o direito de se valer da montagem e de todos os recursos inerentes à sétima arte. Sem dúvidas às vezes é preciso “mentir” para captar o “espírito verdadeiro” das coisas.

6.2.

A montagem soviética e o surgimento do documentário brasileiro

A partir da década de 1920 o movimento modernista estava em alta, foi a partir da vanguarda que se formou um ponto de vista diferente sobre a obra cinematográfica, que "rejeitava a subordinação da perspectiva à exibição de atrações ou à criação de mundos fictícios"¹³⁶.

A teoria impressionista francesa, nos anos 20, celebrava o que Jean Epstein chamou de fotogenia, ao passo que a teoria soviética do cinema defendia o conceito de montagem. Ambas eram maneiras de suplantar a reprodução mecânica da realidade para construir algo novo de uma forma que só o cinema poderia conseguir. (NICHOLS, 2005, p. 124).

A fotogenia é o que a imagem cinematográfica consegue captar e oferece como complemento ao que é representado ou que é diferente do que foi representado. A ideia de fotogenia e de montagem, apresentadas por Bill Nichols, permitiu, segundo o autor, que a voz do cineasta passasse para o primeiro plano.

Em 1929, Dziga Vertov considerado o "pai" do cinema documentário, junto a Robert Flaherty, em "*O homem da câmera*" adota uma voz poética, mas também "analítica e reflexiva, para examinar o poder transformador das massas organizadas".¹³⁷ A "voz poética" livrou o cinema de ser um mero mecanismo que reproduz fielmente o que aparece diante da câmera, desta maneira a experiência cotidiana servia como a matéria-prima aos filmes, porém mais do que isso, servia

¹³⁶ Nichols, Bill. (2005, p. 124)

¹³⁷ Ibid.: p. 126

como uma forma à expressão livre do pensamento em diálogo com os indivíduos e com os espaços que interagem na construção dos documentários.

Vertov também defendia a atitude de reconstrução da realidade, a partir do que a câmera "viu", assim como Flaherty, porém enquanto o cineasta estadunidense se valia de uma estrutura mais "narrativa" ao documentário, o soviético apostava nos efeitos da montagem, sem a "narrativização" da vida dos estadunidenses. Segundo Bill Nichols, a montagem e o intervalo eram o núcleo do estilo de cinema de Dziga Vertov, que ele denominou de cine-olho¹³⁸.

A montagem soviética como ficou conhecido este estilo entre os documentaristas, preza pela construção de sentido do discurso pautada pela própria lógica de efeito de realidade que o cinema provoca no espectador, conforme descreveu Aumont (2001). Vertov adotava postura mais radical em relação à montagem narrativa, desenvolvida por D.W Griffith, que era própria do cinema de ficção. A estética modernista da obra de Dziga Vertov chamou atenção do inglês John Grierson por três aspectos, segundo ele: pela montagem, pois para os soviéticos Eisenstein, Kuleshov e Pudovkin, além do próprio Vertov, era neste momento que acontecia o fundamento da arte cinematográfica.

O segundo aspecto destacado por Grierson, era a relação estreita entre o tema e a finalidade social. Os diretores russos haviam superado o psicologismo do drama burguês, seja através das personagens individuais que expressavam as vozes da massa, seja convertendo a massa em protagonista. O terceiro aspecto relevante da obra de Vertov era o uso do cinema como veículo de propaganda social. Contudo os filmes russos não eram pedagógicos, mas estavam dotados de uma considerável pesquisa formal, como afirma Silvio Da-Rin (2004).

Partindo desses três aspectos levantados por Grierson, em análise sobre a obra de Vertov, percebemos o quão importante fora o realizador soviético para compreensão do que se estruturou como documentário. A estética é um fator que acompanha o cinema, afinal é a arte da imagem, logo, negá-la é excluir toda evolução que o cinema conquistou. O movimento, as cores, o som, dentre outras

¹³⁸ Texto original em: ("kino- Eye", 1926, in anette Michelson, org., Kino-Eye: The writings of Dziga vertov,p. 72)

características que só o cinema pode oferecer aos ouvidos e aos olhos. Não cabe ao documentário, por uma visão purista, negar esses recursos, aliás, tem que se valer deles para retratar, jamais documentar, o objeto filmado e dele extrair a essência que aproximará o espectador da obra, conseqüentemente da sociedade visível na tela.

O documentário sofre influência de uma visão “de fora” desde a sua concepção até sua finalização. A montagem é o processo último da construção objetiva do filme, não consideramos aqui a relação espectador obra, pois essa é subjetiva. É na montagem que está a criação de sentido do filme, ela é crucial para que o realizador coloque em prática o que realmente deseja passar ao espectador. Essa mensagem que será “vendida” é o mais importante, pois é ela que permitirá visibilidade a certas sociedades ou culturas (in) visíveis.

O segundo aspecto, que envolve tema e a finalidade social, deve estar presente em todo documentário que propõe uma estratégia política, visto que a obra de não ficção não deve servir apenas como entretenimento, mas como veículo para propagação do saber e do conhecimento social, além de oferecer, em certa medida, soluções e melhorias, quando possíveis, para o objeto abordado. Pois a finalidade do documentário deve ser, a de transformar os problemas sociais em soluções viáveis, que poderão ocorrer através da sensibilização e proximidade do espectador com o tema proposto, provocada pelo realizador e pelas personagens.

Na década de 1920 e 1930 o cinema brasileiro atingiu grande expansão cinematográfica, com as publicações das revistas de cinema *Para Todos* e a *Cinearte*. As produções se espalhavam por todo território nacional, com objetivo de mostrar, através de abordagens autoritárias e de alteridade o nacionalismo brasileiro, novamente o cinema se aliava às mudanças sociais e políticas nas esferas públicas e no espaço público, aliás, o cinema brasileiro documentário, até a década de 1980, era fortemente influenciado pelo fator institucional das obras, a maioria, patrocinadas por empresas privadas e estatais, que contratavam os documentaristas para retratar o cotidiano e poder analisar as mudanças sociais. Tal fenômeno foi denominado na década de 1920 como os ciclos regionais do cinema brasileiro.

Esse momento do cinema no Brasil superou um período de extrema estagnação na produção nacional. Entre 1896 e 1906 não havia muitas salas fixas de exibição. Os filmes eram exibidos como "atrações" em feiras, as poucas salas que existiam ficavam no eixo Rio de Janeiro e São Paulo, o que explica uma política cinematográfica que perdurou até o século XXI, em que tanto as produções, quanto os exibidores que recebem patrocínios e incentivos públicos se localizam neste mesmo eixo.

Paulo Emílio Salles Gomes (1980)¹³⁹ vincula a falta de opção de salas de cinema, pela deficiência no fornecimento de energia elétrica em várias regiões do Brasil. Isso coloca mais uma questão para o cinema, as condições sociais para que o filme possa ser produzido e atingir todos os públicos. Foi a partir de 1907, segundo Gomes (1980), que

(...) a abertura contínua de dezenas de salas no Rio, e logo em São Paulo, animou a importação de filmes estrangeiros, e foi seguido de perto por promissor desenvolvimento de uma produção cinematográfica brasileira. Um número abundante de curtas-metragens de atualidades abriu caminho para numerosos filmes de ficção cada vez mais longos. (GOMES, 1980, p. 28).

Assim como na historiografia do cinema, também no Brasil a ficção deve à origem de um cinema não ficcional a sua constituição e consolidação. A partir das "atualidades" o mercado do cinema no Brasil começou a expandir, foi uma época em que as produções brasileiras estavam em consonância com o crescimento do cinema em todo o mundo, havia inclusive a competição igualitária com o mercado internacional. Isso se dava, pois os exibidores, proprietários de cinemas, se vinculavam aos produtores de cinema¹⁴⁰.

No entanto, a partir de 1912, que se percebeu foi uma forte queda na produção cinematográfica brasileira, segundo Gomes (1980), em parte pela falta de recursos técnicos, em outra pelo esquema industrial das produções estrangeiras.

Essa idade do ouro não poderia durar, pois sua eclosão coincide com a transformação do cinema artesanal em importante indústria nos países mais adiantados. Em troca do café que exportava, o Brasil importava até palito e era

¹³⁹ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980 (col. Cinema; v.8). p. 41.

¹⁴⁰ Referência em Paulo Emílio Salles Gomes (1980), *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, p. 29.

normal que importasse também o entretenimento fabricado nos grandes centros da Europa e da América do Norte. (GOMES, 1980, p. 29).

Este período de decadência durou até 1922, coincidentemente mesmo ano em que é considerado o marco da estrutura do cinema documentário que conhecemos hoje, Robert Flaherty lançava *Nanook of the north*. Por isso é a partir desta data que consideramos o fim da era primitiva do cinema documentário.

O que pudemos perceber com a origem do cinema do seu período primitivo até o que chamaremos de cinema moderno, a partir de 1922, é que algumas características diferenciam o documentário do cinema de ficção, mas não apenas na forma e no conteúdo, mas na sua estreita relação institucional e com os movimentos próprios da sociedade. Isso se confirma ao observarmos as propostas do "novo" cinema que surge paralelo ao movimento modernista. Antes de prosseguirmos, importante destacar que o cinema no Brasil e na Europa andou praticamente em igualdade de condições entre 1896 e 1912 até a indústria estrangeira invadir o país tanto com suas produções, quanto com suas empresas de exibição e distribuição.

A partir disso inicia-se um processo desigual de produção, no entanto os modos, as estratégias, os tipos, as abordagens, os movimentos históricos e o vínculo institucional que marcam qualquer definição de documentário, permaneceram semelhantes, seja no Brasil ou em outra parte do globo.

6.3. A institucionalização do documentário e a abordagem dos enunciados

O gênero cinematográfico no período primitivo ainda não estava consolidado como documentário, porém, as "vistas", como eram denominados os filmes que mostravam o mundo histórico, continham experimentação poética, pois o olhar individual realizava no ato da filmagem uma seleção subjetiva do mundo, que torna a imagem uma materialidade tangível possível de ser revista e reinterpretada. Uma montagem natural e singular das coisas do mundo.

Nem tudo que é filmado da realidade, como os vídeos das câmeras de segurança, os vídeos que aparecem nas redes sociais, os vídeos do cotidiano,

podem ser considerados filmes, são vídeos. Não apresentam qualquer experimentação poética. Já as "vistas" do período primitivo tinham uma subjetividade na relação do olho humano que captura o instante efêmero do tempo e o fragmento da realidade material, transforma-os em um símbolo interpretável, mas ainda não é discurso, é a imagem poética do mundo cotidiano, que também é demasiada primitiva para ser chamada de filme.

Essas características separam a experimentação poética dos modos, mas a conecta diretamente às *abordagens* dos enunciados no cotidiano. Diferente dos modos, as fôrmas, que só surgem na medida em que o documentário se estrutura como gênero, a experimentação poética e as *abordagens* são matrizes do discurso documentário.

A poética da imagem se define como a subjetividade do olhar que materializa, através de uma superfície material, como o filme, as escolhas inconscientes sobre os objetos do mundo histórico, sem necessariamente precisar de uma estrutura discursiva ou narrativa. Exemplo disso, ao avistar uma praia ela nos desperta determinada sensação, que se caracteriza como um estímulo externo que evoca sentimentos internos inconscientes, porém, o que expressamos através da imagem não é o sentimento, mas a impressão dele, a sensação que a imagem real causa no cineasta.

A partir do momento em que, tomado por essa sensação que a imagem do mundo histórico provoca nos sentimentos humanos interiores, o cinegrafista enquadra o mar, seleciona o tempo de duração da imagem sobre ele; determina a posição da câmera em relação ao que filma; se coloca diante da câmera ou atrás dela, dessa maneira, a imagem que resulta da experiência sensorial do cinegrafista em relação ao mundo é o que podemos caracterizar como experimentação poética.

Nas "vistas" não se percebia o modo, mas havia experimentação poética e a *abordagem* aos enunciados. Portanto, o modo sem a *abordagem* não se configura como documentário, mas a *abordagem* sem os modos tende à mera experimentação poética, na junção entre a imagem poética, os modos e as estratégias, é que o documentário se consolida como um gênero singular. No

entanto, quais são as abordagens no cinema documentário brasileiro e o que as caracteriza?

A compreensão sobre as *abordagens* parte da premissa que todo ser humano é um universo singular, composto pela individualidade que se estrutura em processos de individuação, os quais dependem dos movimentos históricos e das mudanças estruturais da sociedade, assim como determinam até mesmo os tipos de indivíduos que compõem o tecido social.

Dito isso, todos nós somos regidos por crenças, ideologias, saberes e conhecimentos distintos, assim como cada um carrega uma cultura, regras de comportamento, princípios éticos e morais, elementos que nos singulariza. As nossas individualidades nos conduzem a perceber o mundo de diversas maneiras distintas, que nos impulsiona à ação e ao discurso, necessários à nossa condição humana. Somos animais sociais, mas antes somos animais políticos.

Tudo que falamos, tudo que expressamos, tem um motivo. O discurso é em si uma manifestação singular do que pensamos. Nenhum discurso, em absoluto, é apenas "palavra jogada fora", não há dito que tenha sido "impensado", mas certamente pode ter sido "inconsciente", não menos característico à personalidade humana.

Cabe à arqueologia sobre os documentários mapear todos os pontos que nos fazem definir determinado discurso como *autoritário*, *alteritário*, *empático* ou *afetivo*. Embora os sujeitos que dispersam esses discursos no social não sejam necessariamente autoritários ou afetivos, mas em relação ao tema que tratam em seus filmes demonstram seus posicionamentos sociais e políticos.

O relato cotidiano fornece pistas para sabermos o que somos como humanos. A esfera pública tenta apagar as singularidades não apenas das pessoas, mas das relações entre essas pessoas. Não interessa à esfera pública, muito menos ao espaço público a expressão pura dos sentimentos mais sinceros, pois esses são revolucionários e podem comprometer a estrutura social que sustenta a manutenção do poder que transita entre poucos. Tais discursos, a depender da abordagem sobre os enunciados podem reivindicar os capitais econômicos,

políticos, sociais, culturais em favor de um grupo "marginalizado", (in) visibilizado, que combate, na arena da disputa social, a hegemonia representativa de um grupo reduzido de privilegiados que determinam as regras para toda uma sociedade e a forma de fazer documentário.

Nada escapa ao discurso, o dito e o não dito se configuram para tornar visível, mesmo que não queiramos, a nós mesmos. O documentário é o espelho da sociedade, tudo que nele é "falado" ou "fala" por ele, som, imagem poética, montagem, escolha de planos e movimentos de câmera, participação ou omissão da voz do cineasta, absolutamente tudo que estrutura o filme documentário parte das diferentes abordagens sobre os enunciados, os quais se precipitam no espaço público e no espaço social que cercam cada indivíduo.

Não consideramos os filmes do período primitivo (1896 - 1907), as "vistas", e do período pré-moderno (1907 - 1922), as "atualidades", como documentários, por ser a fase da experimentação poética e da maturação do gênero. Analisamos as *abordagens* a partir do período moderno do documentário no Brasil (1922 - 1985). Durante a pesquisa o que pudemos perceber é que as abordagens dos cineastas sobre os enunciados cotidianos, em certa medida, correspondem aos períodos históricos e políticos do país.

Identificamos quatro *abordagens* sobre os enunciados sociais nos documentários analisados nesta pesquisa e naqueles que nos serviram de exemplos. As demarcações que proporemos não são fixas, são aproximações históricas entre os movimentos do documentário e as mudanças no campo social e no espaço público. Tais demarcações servem para fins didáticos, o que não significa que não tenham existido filmes com características diferentes das que iremos apontar. O que queremos reforçar é que as abordagens criam agrupamentos de documentários com afinidades políticas a depender da época.

Apontamos o período de 1922 até 1934 como a fase inicial do documentário moderno brasileiro, tendo como base o movimento modernista que influenciou a experimentação poética nas artes, assim como se expandia a

estrutura narrativa desenvolvida pelo cineasta estadunidense D.W. Griffith¹⁴¹, pela cinematografia mundial. Esse período de experimentação poética e de estruturação narrativa no cinema documentário brasileiro é marcado pelos Ciclos Regionais e por filmes chamados de *exaltação*¹⁴². Os documentários que eram exibidos nos cinemas relatando as belezas naturais do país, festas religiosas e folclóricas, acontecimentos importantes da vida cotidiana.

Ao mesmo tempo, surgem periódicos especializados como a Revista *Cinearte*, editada por Mário Behring e Ademar Gonzaga entre 1926 e 1942, tida inicialmente como um espaço próprio de divulgação do cinema norte-americano de matriz hollywoodiana e que, com o tempo, passou a publicar artigos de defesa da produção nacional, críticas de filmes aqui produzidos e debates sobre as condições de produção existentes e os recursos estéticos adotados. (MALAFAIA, 2014, p. 12).

As abordagens nesse período ainda não haviam se configurado como uma técnica de acesso aos enunciados cotidianos, mas já podiam ser percebidas como tentativas de abordagens desde as "vistas" do período primitivo e das "atualidades" do período pré-moderno. Com a criação da revista *Cinearte*, de Ademar Gonzaga, começa-se a discutir as formas do cinema no Brasil, a partir das críticas aos filmes de ficção dos Estados Unidos. Assim, se buscava uma linguagem nacional para o filme brasileiro, que resultou na parceria entre Humberto Mauro e a Revista *Cinearte*. Posteriormente essa parceria entre Gonzaga e Mauro dará origem aos filmes de ficção *Lábios sem Beijos* (1931) e *Ganga Bruta* (1933), produções do primeiro grande estúdio nacional a *Cinédia*¹⁴³.

Em meio a um universo de filmes ficcionais o documentário inicia sua fase de constituição nessa mesma época, no entanto a técnica de abordagem do documentário nacional, nesse início, era influenciada por sociedades diferentes da brasileira, com isso, a abordagem aos enunciados partiu de certo "autoritarismo" etnocentrado, influenciado pela técnica e pelo conhecimento sobre o que seria o cinema, distante da realidade brasileira e até mesmo do que é o documentário que entendemos hoje. Essas discussões sobre uma linguagem nacional ao cinema que

¹⁴¹ MALAFAIA, Wolney V. Cinema e Educação: o Instituto Nacional de Cinema Educativo e a série Brasileiras de Humberto Mauro. In.: *Encontros*. Rio de Janeiro: Departamento de História do Colégio Pedro II. Ano XII, n. XXII, 2014. p. 9-21

¹⁴² LOBATO, Ana Lúcia. Os ciclos regionais de Minas Gerais, Norte e Nordeste (1912-1930). In.: RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. 2a ed., São Paulo: Arte, 1990, p. 63-95.

¹⁴³ VIEIRA, João Luiz. A Chanchada e o Cinema Carioca (1930-1955). In.: RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. 2a ed., São Paulo: Arte, 1990, p. 129-187.

se configura entre 1922 e 1934 são levadas à instância institucional, a nível governamental.

O governo brasileiro, na figura do então presidente Washington Luís, começa a perceber o potencial educativo do discurso documentário diante da sociedade. Em 1927 foi criada a *Comissão de Cinema Educativo* do Distrito Federal, subordinada à Subdiretoria Técnica de Instrução Pública, nesse órgão faziam parte professores, intelectuais, produtores, diretores de documentários, que até então, tinham certa liberdade temática e de conteúdo para seus filmes¹⁴⁴.

Porém, em 1928 foi publicado o Decreto nº. 18.527, que previa dentre outras coisas as determinações sobre os filmes documentários. O decreto estabeleceu que os filmes fossem submetidos à "análise" das Casas de Diversões do Distrito Federal. A partir desta censura governamental ao conteúdo, começava o controle do Estado sobre as temáticas abordadas no cinema brasileiro em geral¹⁴⁵. Tal influencia estatal sobre o documentário, se tornou determinante para o desenvolvimento do gênero no Brasil, pois outros tipos de abordagem, sem ser a autoritária, tornava-se desafio criativo aos realizadores, talvez por isso, demarcamos o início da era moderna do documentário como o marco da abordagem autoritária sobre os enunciados cotidianos.

No entanto, inspirados pelo modernismo, os filmes desse início da era moderna carregam certa semelhança, apesar de muitas obras, anterior a 1930, terem se perdido, devido "às péssimas condições de armazenamento, a fácil deterioração das películas e o clima tropical"¹⁴⁶; além disso, não havia políticas para preservação dos filmes, nem da parte dos produtores, nem das instituições governamentais, pois as obras eram consideradas "produções baratas, meros entretenimentos populares, e não obras de arte"¹⁴⁷; o que dificulta uma análise mais precisa sobre as abordagens desses filmes. Os poucos que restaram como *São Paulo: A Sinfonia da Metrópole* (1929) apresentam as características que descrevemos.

¹⁴⁴ Cf. SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996.

¹⁴⁵ Ibid. p. 31-32

¹⁴⁶ MALAFAIA, Wolney V. (2014, p. 11).

¹⁴⁷ Ibid.

Após a *Revolução de 1930*, foi criado o Ministério da Educação e da Saúde Pública, cujo ministro era Francisco Campos. "No ano seguinte, Pedro Ernesto assume a Prefeitura do Distrito Federal, nomeando Anísio Teixeira como Diretor de Instrução Pública"¹⁴⁸. A gestão de Teixeira ficou marcada por incrementar as atividades da Comissão de Cinema Educativo, que determinava o que os filmes deveriam mostrar e como mostrar. A ligação do documentário com a estrutura institucional que determinava o tema e o conteúdo, aliado a essa noção do filme como dispositivo educacional, foi determinante para o gênero na década de 1930, em que a abordagem autoritária se consolidava como técnica para extração de enunciados cotidianos.

Com a nova configuração do aparelho de Estado, tem início, também, a intervenção oficial na área cinematográfica. A primeira medida disse respeito à censura: o decreto nº. 21.240, de 4 de abril de 1932, nacionalizou o Serviço de Censura e criou uma *taxa cinematográfica*, percentual cobrado da exibição de filmes estrangeiros nos cinemas brasileiros, que seria revertida em favor do Departamento Nacional de Ensino do Ministério da Educação e Saúde Pública, com o objetivo de financiar a produção de cinejornais educativos, cuja obrigatoriedade de exibição antes dos filmes estrangeiros também foi objeto desse mesmo decreto. (MALAFAIA, 2014, p. 15).

Anita Simis (1996) em *Estado e cinema no Brasil* mostra a relação institucional que molda o documentário brasileiro no início da era moderna e foi determinante para consolidação do gênero e das abordagens aos enunciados no discurso desses filmes. Em 1934 houve a publicação de outro decreto, o qual criou o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, ligado ao Ministério da Justiça, em que se intensificou a censura sobre as obras. Dentre as determinações do Departamento, era que os documentários servissem "como propaganda oficial, vertente que era difundida na Europa principalmente pelos regimes nazifascistas."¹⁴⁹

Gustavo Campanema, então Ministro da Educação e Saúde Pública, se entusiasma com as pretensões do antropólogo Edgar Roquette-Pinto, que pretendia desenvolver um setor de produção cinematográfica destinado aos filmes especificamente "educativos". Assim, em março de 1936, o Ministério da Educação e Saúde Pública cria a Comissão Instaladora do Instituto Nacional do

¹⁴⁸ MALAFAIA, Wolney V. (2014, p. 14).

¹⁴⁹ SIMIS, Anita (1996, p. 34-35)

Cinema Educativo (INCE), dirigido por Roquette-Pinto, que convida Humberto Mauro para participar da instituição, o que ocorre até 1945¹⁵⁰, encerrando a primeira parte do moderno documentário brasileiro.

O Estado tornara-se, também, um grande produtor. No campo do cinema educativo ou dos cinejornais, a produção oficial havia crescido substancialmente desde 1934 e ocupava uma boa margem do mercado exibidor justamente por conta da obrigatoriedade prevista em lei de exibição de um curta-metragem brasileiro antes do filme estrangeiro. (MALAFAIA, 2014, p. 16).

Durante o período de Humberto Mauro (1936 - 1945) no Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), criado um ano antes da Revolução de 1937, é o onde começa a predominar nos documentários a *abordagem autoritária*, assim como os modos poético e expositivo de representação da realidade. Essa época foi o período que vigorou o Estado Novo no Brasil, após o Golpe de 1937.

A partir da percepção sobre como se configurou a relação do documentário com as instituições no Brasil se percebe que o autoritarismo funda a técnica de abordagem aos enunciados no documentário nacional, de maneira que todas as abordagens que apareceram posteriores à autoritária, são sempre respostas às técnicas antecedentes. Por isso, veremos algumas características da abordagem autoritária, que posteriormente será confrontada pela *abordagem alteritária*, que será colocada à prova pela *abordagem empática* e por fim a *abordagem afetiva* pretende ser a mais imersiva sobre a individualidade e intimidade dos indivíduos.

O que se percebe como princípio da abordagem autoritária, é o seu viés educativo. Os filmes que utilizam esta técnica para abordar os enunciados cotidianos, constroem discurso que tendem a "ensinar" algo ao público, partindo de uma visão única do realizador. Diante do que apresentamos, parece nítido a estreita relação da abordagem autoritária com o valor "educacional" aplicado pelas instituições sobre o filme documentário.

Toda estrutura do nosso pensamento que nos levou a elaborar o conceito de *abordagem* como principal pilar do documentário, junto aos modos, aos movimentos históricos e às estratégias, foi a partir da revisão de literatura, em

¹⁵⁰ MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo: Alameda, 2013. p. 20-21.

comparação aos movimentos históricos sociais e do próprio documentário como gênero. Todo nosso esforço em demonstrar a configuração das esferas sociais e as definições sobre a individualidade, a individuação, o indivíduo, o sujeito, a pessoa e as representações sociais, se deu pelo fato de que sem esse embasamento não seria possível chegar às *abordagens*, pois essas técnicas de construção do discurso estão imbricadas na configuração social e política de cada sociedade. Portanto é preciso buscar interpretar o discurso em uma dimensão de exterioridade, levando em conta a ação social e a dispersão do tempo¹⁵¹ nas práticas cotidianas, mas também a institucionalização delas.

6.4. Técnicas modernas: a abordagem autoritária e a alteritária dos enunciados no documentário

A *abordagem autoritária* no documentário brasileiro está fortemente ligada ao período que compreende o Estado Novo (1937-1945), talvez pela ligação temática e do conteúdo com as determinações de uma instituição estatal, como o INCE. Essa *abordagem* é um tipo de técnica de composição do discurso em que o cineasta impõe a sua vontade, o seu ponto de vista sobre todos os enunciados que se precipitam nos relatos de outras pessoas.

O filme opera como uma voz única, sem dar aos atores do cotidiano a possibilidade de responder ou questionar algo que seja dito sobre eles. São documentários que atuam de acordo com a lógica do poder dominante institucional, seja a instituição uma representação do espaço público, seja o próprio sujeito como "instituição" singular.

No entanto, não se trata do discurso de quem detém o capital econômico, mas pode ser de quem tem o capital social e cultural, como Humberto Mauro, que apesar das melhores intenções que teve, não conseguiu desvencilhar suas obras do discurso vigente da época. Mesmo pessoas que sejam oprimidas podem perpetuar um discurso de abordagem autoritária, mesmo as pessoas que são afetivas às outras podem adotar abordagem autoritária.

¹⁵¹ FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

A *abordagem autoritária*, como todas as outras, não é um juízo de valor sobre o filme ou sobre o sujeito, mas uma maneira de capturar e organizar os enunciados do cotidiano. Pertence a uma formação discursiva por excelência persuasiva. O detentor da "palavra", no caso o cineasta estrutura todas as condições para exercer plenamente o domínio sobre a "fala" e sobre os acontecimentos, evidenciando a sua experimentação poética singular do mundo. Não há neste tipo de abordagem discursiva espaço à singularidade de uma segunda pessoa, embora o "autor" do discurso camufle suas intenções autoritárias no modo poético, porém se torna evidente em filmes do modo expositivo essa abordagem.

O espectador é visto como mero receptor passivo, assim como os atores sociais e seus enunciados são dispostos como qualquer outro objeto em favor do discurso. Ninguém além do próprio cineasta tem a possibilidade de controlar, interferir ou modificar o discurso pré-estabelecido. Filmes de abordagem autoritária geralmente utilizam roteiro prévio, são balizados pelas narrativas e guiados pela aparência das coisas, inclusive tentam dar forma para sentimentos irrepresentáveis, como a dor, a morte, o sofrimento, o amor, a saudade, etc. A sociedade moderna do século XX ficou marcada na sua primeira metade por este tipo de abordagem nos discursos, tanto que se espalharam governos totalitários pelas sociedades modernas, que se utilizaram do cinema para propagandas totalitaristas e para "educação" social do povo. Muito do costume brasileiro em ligar o documentário à educação vem da abordagem autoritária.

O discurso de *abordagem autoritária* se manifesta primeiro na família, como vimos no capítulo quatro desta dissertação. Desde a *pólis* antiga o pai representava a figura autoritária que privava as mulheres, os escravos e os filhos de manifestarem discurso no ambiente doméstico, ou seja, a abordagem autoritária impede a ação e o discurso de outras pessoas sem ser o próprio documentarista. Os filmes dessa abordagem se valem da sedução familiar, inerente a todo indivíduo quantitativo, para persuadir seus espectadores, no entanto apresentam pouco ou nada da individualidade de outros sem ser a do próprio cineasta.

Não é apenas o documentário que utiliza da abordagem autoritária na formação do discurso, na Igreja quando o sacerdote ameaça o fiel com uma

suposta punição divina não há provas de que existe essa punição, mas os atores são convencidos pelo emissor do discurso por sua posição de "poder" e pela crença que ele invoca sobre o que diz, pois não há tese contrária que contradiga o dito dentro do próprio discurso, seria preciso formular outro discurso para contrapor a teoria do sacerdote.

A abordagem autoritária se caracteriza por ser a voz "toda poderosa" sobre um determinado tema. O sujeito falante é exclusivo, só ele "fala". Os enunciados estão marcados pelo "desaparecimento" aos seus referentes, a voz do documentarista se sobrepõe aos enunciados. Os filmes que se estruturam por essa abordagem possuem traços muito particulares, se evidencia o uso de expressões imperativas e assertivas inquestionáveis.

Na abordagem autoritária, o que diz o discurso sobre o que é a coisa é a coisa descrita pelo discurso, dessa maneira, o cineasta domina inclusive a fala do espectador, pois não deixa margem para reflexões sobre o que o filme representa. A voz do cineasta é um "eu" impositivo à voz dos relatos.

É inevitável não propor uma aproximação entre o surgimento das abordagens com as ideologias e valores, a crença, políticos por trás do sujeito que diz o discurso, porém, a abordagem não reflete diretamente o que pensa o realizador, mas pode ser um indício do seu posicionamento no mundo sobre determinado tema. O discurso autoritário não nos deixa perceber quem fala, mas sabemos que "uma voz" fala e esse é o grande perigo deste tipo de abordagem, a não localização do emissor do discurso, uma vez que são narrativas em terceira pessoa e quando utilizam a primeira pessoa é como uma "voz coletiva" sem forma e sem rosto, que compartilha narrativas semelhantes sobre o mesmo objeto.

Exemplo disso é o que ocorre na nossa atual sociedade em que um candidato à presidência do país, com crenças neofascistas, emite discurso de ódio contra homossexuais, por outro lado, como justificativa para violência física aos gays, lésbicas, transexuais e travestis, os neofascistas brasileiros, que seguem esse candidato, utilizam o discurso emitido por ele para cometerem barbáries que resultam na morte de indivíduos do grupo "marginalizado".

Esse fenômeno, em que o discurso se torna a ferramenta que justifica a ação, mostra que não é o candidato por sua voz que cria determinada ideologia a partir do seu discurso, na verdade não é só ele quem "diz", que constrói o que é dito, mas todos que compartilham dos mesmos pensamentos e comportamentos sociais que estruturam narrativas cotidianas balizadas por invenções imagéticas, mímesis sobre os homossexuais, que não condizem com a verdade, pois estigmatizam a identidade coletiva homossexual. A abordagem autoritária não ouve o relato de uma identidade singular de "um" gay, de "uma" lésbica para formar discurso.

Dentro da filmografia que foi utilizada para esta pesquisa, podemos destacar como abordagem autoritária os documentários *Aruanda* (1960) e *Ilha das Flores*¹⁵² (1989) como representantes do modo expositivo, porém, pode haver *abordagem autoritária* nos demais modos de representação do documentário¹⁵³, por exemplo, no modo observativo de Maria Augusta Ramos, em *Morro dos Prazeres* (2013), no entanto, é o modo expositivo¹⁵⁴ que evidencia essa abordagem. Os filmes de abordagem autoritária se estruturam dentro da mesma lógica, que pode se resumir pela fórmula "eu falo de você para eles", logo "você" não fala de "você" para eles.

Para compreender as abordagens é preciso ter em mente que no pensamento ocidental moderno, se estabeleceu um novo tipo de indivíduo, o qual centra a sua experiência a partir de um campo ético e moral, esse novo sujeito que nasce com a modernidade é dotado de desejos e vontades instintivas, mas que são controladas por regras sociais que estabelecem comportamento a esses instintos mais íntimos ao ser humano. As ações humanas são formadas por diversas relações inerentes aos indivíduos que dão vazão às paixões e aos afetos.

¹⁵² Esse filme será considerado como documentário, uma vez que através de rápida busca na internet a obra aparece como documentário, assim como muitos cineastas e pesquisadores a considera dessa maneira, no entanto, a ficha do filme na Cinemateca Brasileira consta como "ficção", talvez não seja apenas um equívoco na ficha, dado o nível narrativo e construído que o documentário pratica, tal como as ficções. C.f.: disponível online em <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>> Acessado em 19 de out. 2018.

¹⁵³ Cf. NICHOLS, Bill. 2005. *Introdução ao documentário*. Trad.: Mônica Saddy Martins. Campinas: Papyrus, 2005.

¹⁵⁴ Bill Nichols divide o documentário em seis modos de representação da realidade: poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático. Trataremos detalhadamente de cada um deles no próximo sub-capítulo *A fôrma do filme: os modos de representação social do documentário* nesta dissertação.

O sujeito ético-moral moderno reivindica, principalmente a partir da Segunda Guerra Mundial, o direito de definir os fins para suas ações, pautadas na individualidade, contra as mais variadas formas de tiranias e violência simbólica ou física. O campo ético-moral, por sua vez, é formado por determinados valores e normas pré-estabelecidas socialmente, que são absorvidas pelo indivíduo como deveres, virtudes ou bem realizáveis¹⁵⁵. Todos os valores e as normas são sempre exteriores e anteriores aos sujeitos, são elementos sociais e culturais inerentes à sociedade em que o sujeito emite o discurso, assim, os valores e as normas existentes são capazes de fazer o indivíduo interioriza-las e reproduzir novos valores e novas normas através do discurso.

A abordagem autoritária impõe até 1945 normas e valores socioculturais e políticos aos discursos dos filmes, a abordagem alteritária, ou de alteridade, surge em resposta aos discursos que marcaram a sociedade anterior, a onda de totalitarismo mundial que culminou no Brasil com o Golpe de Estado de 1937 que se estendeu até o fim da Segunda Guerra Mundial. Concidentemente é o ano de 1945 que demarcamos como o fim da primeira parte do documentário brasileiro moderno, a abordagem alteritária corresponde ao período que o indivíduo começa a se interessar por suas características individuais, que irão marcar a singularidade desse humano pós-guerra.

As fronteiras geográficas se reconfiguraram no pós-guerra, assim como, se tornaram mais demarcadas entre as esferas públicas, privadas e íntimas. O espaço social e o espaço público se modificaram, pela abertura democrática, tanto no Brasil como no mundo devastado pela guerra. Os conflitos da Segunda Guerra, que marcaram a história mundial como o período mais desumano das sociedades, incentiva uma abordagem sobre os enunciados cotidianos e sobre os atores que os emitem. Os discursos apostam na abordagem que privilegia o reconhecimento, de quem formula o discurso sobre a necessidade em "ver" o Outro para respeitá-lo. É a partir da compreensão individual de quem pronuncia o discurso que será estabelecido quem é esse Outro.

¹⁵⁵ CHAUI, M. Convite à filosofia. São Paulo, Ática, 1997.

O sujeito moderno do discurso estabelece quem ele é e quem é o Outro a partir de valores éticos e morais inerentes a Si, sem se permitir acessar a individualidade do Outro, mantendo sempre uma distância que garanta a segurança do emissor do discurso, sem verdadeiramente se envolver. O sujeito moderno se recolhe no ambiente doméstico, a fim de se livrar do peso dos papéis sociais que precisa desempenhar, a abordagem alteritária ignora tal condição e parte para compreender a sociedade a partir das coletividades, reduzindo os enunciados do Outro a meras narrativas sem relevância.

A abordagem alteritária serve para demarcar no discurso as fronteiras entre o "Eu" e o "Outro", o "exótico" e o "familiar", o "pesquisador" e o "pesquisado", o "sujeito" e o "objeto", o "visível" e o "invisível", enfim, não há espaço para individuação do cineasta com a personagem, embora a personagem, diferente da abordagem autoritária, passa a ter Rosto, forma e voz, embora seus relatos cotidianos sejam silenciados em favor de narrativas criadas para formular um discurso. A "voz" que impera em documentários de abordagem alteritária é sempre de quem detém o maior capital social, cultural ou econômico, exercido através do "poder da fala", pois "quem pode falar" expressa o poder, assim quem tem a câmera controla toda a cena, inclusive o que pode ou não ser falado.

A abordagem alteritária se precipita em um período onde as relações intersubjetivas, entre o "Eu" e o "Outro", era mediada por sujeitos ético-morais, livres e completamente conscientes das suas condições humanas de existência. Essa consciência permitia que separasse os sujeitos das pessoas, pois todos aqueles que corresponderem a uma massa anônima, para o emissor do discurso seriam tratados como "sujeitos" do social, uma massa coletiva com forma, mas sem Rosto definido, pois não assume uma identidade, logo, não poderiam ser reconhecidos como "pessoas", mas como "objetos", "números".

As pessoas nessa abordagem são as consideradas "visíveis" ao emissor do discurso, contudo não significa que essas pessoas sejam tratadas como se fossem familiares ao emissor do discurso, pois a abordagem alteritária aos enunciados cotidianos parte do princípio de alteridade como critério de seleção ético-moral, sob o prisma de "quem pode dizer", nesse caso sob o julgo e o olhar exclusivo do

documentarista. A alteridade é uma tentativa de superar a abordagem autoritária, mas inevitavelmente aplica os mesmos princípios de exclusão aos enunciados.

O princípio da abordagem alteritária é o do "Eu" que me coloco no lugar do "Outro" na relação interpessoal, em certa medida, com consideração, valorização, identificação e diálogo com o "Outro". O discurso balizado pela prática da alteridade é permeado pelos relacionamentos tanto entre indivíduos como entre as mais diversas manifestações das esferas públicas, agrupamentos religiosos, étnicos, econômicos, científicos, acadêmicos.

As relações de alteridade nutrem valores éticos e morais que buscam ensinar a necessidade de convivermos juntos ou morrermos juntos se não houver esse espírito de coletividade. Apesar da lógica benevolente da abordagem, ela camufla um exacerbado grau de individualismo de quem elabora o discurso, não devemos esquecer que essa lógica nos remete à necessidade de sobrevivência da espécie humana, há um "Eu" "interesseiro" nessa formação discursiva.

Nossa definição para abordagem alteritária parte da proposta de Emmanuel Lévinas¹⁵⁶, filósofo francês considerado o "pai" do conceito de alteridade, segundo o qual para superar o período de barbárie é necessário que haja abertura do "Eu" para o "Rosto do Outro", o que se configura em uma ética de alteridade. Desta maneira, o documentário de abordagem alteritária parte do interesse em descobrir a verdade sobre Si, documentarista, a partir do Outro. Esses discursos se tornam presentes inclusive nas Ciências Sociais, principalmente na sociologia moderna que buscará compreender o homem a partir das narrativas construídas sobre ele.

Conforme exposto por Lévinas (2009), é na abertura do "Eu" ao "Outro", no exercício de sensibilidade para perceber uma maneira de sair de si mesmo, que o sujeito moderno procura encontrar sentido para sua vida, sob uma ideologia de justiça. Observamos claramente essa abordagem em filmes como *Juízo* (2007) de Maria Augusta Ramos, documentário em que podemos observar a tentativa de promover uma justiça social, através do discurso, no entanto, não acessa a esfera

¹⁵⁶ LÉVINAS, Emanuel. *O humanismo do outro homem*. 3ª ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2009.

íntima dos indivíduos e se limitam a representar apenas as máscaras sociais de "pessoas" sujeitadas ao discurso do filme.

Os sujeitos são colocados em encenações nas esferas públicas, porém dificilmente o espectador conseguirá lembrar o nome de alguma personagem desse filme ou ser afetiva às suas dores, são apenas números e a diretora Maria Ramos assume isso no seu discurso, quando não identifica as personagens por seus nomes. Logo, não são discursos que mostram a pessoa, mas o sujeito massificado, a fim de referendar um "espírito nobre" do realizador. Filmes de abordagem alteritária são discursos narrativos de forte caráter mimético sobre a realidade e sobre as identidades singulares.

No filme de Maria Ramos, por exemplo, até a utilização de atores naturais para representarem menores infratores foi feito em função do discurso da documentarista, porém, a gravidade disso é que o discurso cria estereótipo sobre um determinado grupo étnico e socioeconomicamente vulnerável, ligando esses rostos nada criminosos às identidades de delinquentes, como se todo menor infrator fosse preto, pobre e favelado. Tal discurso mostra a distância entre "quem fala" e "quem tem o direito sobre a fala".

Esses discursos de alteridade reforçam estereótipos e estigmas que (in) visibilizam e colocam os indivíduos como uma massa sem identidade própria, mas que corresponde aos preceitos éticos e morais do documentarista/pesquisador. No entanto é um discurso muito mais perigoso que o de abordagem autoritária, pois essa não dá voz aos sujeitos, lhes impõe uma voz, já a abordagem de alteridade usa a estratégia formal para dizer o discurso do documentarista pela boca e pelas identidades de pessoas comuns, o problema é que essas pessoas podem ser usadas como peças manipuláveis.

A fórmula que descreve esse tipo de abordagem aos enunciados é: "eu falo de você para nós", ou seja, "eu" documentarista represento você a partir do que "eu" acredito que você "é", para pessoas que pensam e se expressam como "eu", mesmo que você nem seja o objeto que "eu" represento. A abordagem alteritária não consegue sair da etnocentralidade, nem do egocentrismo, tampouco das posições demarcadas aos sujeitos pelo espaço social e público.

Esse tipo de abordagem mantém em suas posições sociais "quem pode dizer", que estipula o "que deve ser dito" e "quem não pode dizer", que não tem direito a contestar o que é dito sobre ele mesmo. Assim, se mantém a linha divisória, o documentarista de um lado e o filmado de outro. Em geral os documentaristas que adotam essa abordagem pertencem a uma elite que detém o capital econômico, social, cultural e intelectual sobre quem filma.

A abordagem alteritária reforça os estereótipos e os estímulos sociais, na medida em que o emissor do discurso não assume uma posição clara, deixando ao espectador, muitas vezes seus iguais, a tarefa de dar sentido aos Rostos, o que pode ser o princípio de mais paradigmas de (in) visibilização de identidades singulares.

Essa forma de abordagem alteritária sobre os enunciados e sobre os atores sociais predominou no documentário brasileiro no período de 1945 até 1984, ou seja, durante a segunda parte da era moderna do período histórico cinematográfico que demarcamos didaticamente. Embora, como já dissemos, a abordagem alteritária é uma técnica que permanece no gênero até os dias atuais.

Apenas em 1984, quando Eduardo Coutinho lança o filme *Cabra marcado para morrer* (1984) é que o Rosto do Outro deixa de ser percebido pelo conceito de alteridade e esse Rosto passa a ser também o do documentarista. Coutinho inaugura a era pós-moderna do documentário brasileiro, em que surge em maior quantidade filmes de *abordagem empática* e de *abordagem afetiva*.

Se o modo de representação social predominante da abordagem autoritária era o poético e o expositivo, na abordagem alteritária o modo de representação que predomina é o modo observativo. No entanto, antes de falarmos dos modos de representação, devemos esclarecer como chegamos à definição de abordagem empática e abordagem afetiva.

6.5. Técnica pós-moderna: a abordagem empática dos enunciados cotidianos

Ao longo desse capítulo apresentamos o cinema documentário a partir de uma proposta didática, em que o gênero foi analisado sob a perspectiva do

atravessamento histórico e social sobre o discurso formado na sociedade em cada época. Ou seja, tentamos observar e apresentar as mutações políticas e sociais que influenciam nas ideologias, crenças e na constituição do indivíduo que elabora o discurso sobre as coisas do mundo histórico e sobre os atores, através de abordagens sobre os enunciados que emergem do tecido social. Essas abordagens estão diretamente ligadas às sociedades das épocas, seja para contestar as formas impostas e os comportamentos vigentes, seja para reforça-los e para criar novos paradigmas excludentes.

O período primitivo do documentário brasileiro, 1896 a 1907, foi fase da experimentação poética, através das "vistas" em que não havia uma abordagem aos enunciados definida, como se estabeleceu no documentário, mas era um "ensaio" às abordagens, às formas de ver e de se relacionar com o mundo para construir discurso audiovisual. No período seguinte, o pré-moderno (1907 - 1922), a experimentação poética ganha a companhia de uma tentativa de retórica, era o início de uma narrativa que iria amadurecer e formar o documentário como concebemos na atualidade, aliás era esse o nome que recebiam os filmes do período: "atualidades".

A partir de 1922 os documentaristas motivados pelo movimento modernista e pela consolidação da estrutura narrativa estadunidense de D.W. Griffith, na ficção, e no documentário por Robert Flaherty, que influenciou muitos cineastas do Brasil, dão início à primeira parte do moderno documentário brasileiro, onde surgirá a técnica de abordagem aos enunciados, que chamamos de autoritária.

A abordagem autoritária predominou nos filmes brasileiros até 1945, fim da primeira parte da era moderna do documentário que vê surgir, inspirado pelo neorrealismo italiano, pelo Cinema Novo brasileiro e pela lógica da alteridade nas Ciências Sociais, a abordagem alteritária, a qual estará presente nos filmes *cinemanovistas* e nos documentários inspirados pelo movimento. Assim seguiu até o fim da era moderna, quando Eduardo Coutinho com *Cabra marcado para morrer* (1984), inicia a fase pós-moderna do documentário brasileiro, dando origem à abordagem empática no cinema nacional. Para compreender essa abordagem precisamos saber: o que é empatia?

A empatia que consideramos nesse trabalho consiste em um reconhecimento no Outro de singularidades comuns a "Si", a partir de um duplo processo de individuação e de demonstração das individualidades e reconhecimento sincero das identidades dos indivíduos, os quais se constituem na estreita relação um com outro e a partir disso formam discursos.

A concepção empática desmancha as fronteiras impostas pelo "e" que se estabelece entre sujeito/pessoa, pesquisador/pesquisado, observador/observado, pessoal/coletivo, íntimo/público, documentarista/personagem. Todos esses elementos não são demarcados por uma linha divisória nítida, o que parece ser o traço da sociedade pós-moderna, visto que as fronteiras entre as esferas pública, privada e íntima, também já não se fazem tão demarcadas.

O homem pós-moderno é diferente do homem moderno, que sai de uma formulação autoritária da vida, passa por uma visão alteritária e percebe finalmente a empatia como possível condição para evitar a exclusão na esfera pública dos "irrelevantes". O olhar empático vê como ameaça a força impositiva que apaga as identidades, pois os emissores do discurso se reconhecem como pessoas na interação social. A partir dessa relação intersubjetiva de reconhecimentos mútuos, constituem um corpo político capaz de desestabilizar o sistema dominante. A abordagem empática aos enunciados cotidianos vê no relato e em todos os acontecimentos que o provocam e provocados por ele como enunciados potencialmente discursivos.

A abordagem empática une a experiência das pessoas que emitem em seus relatos os enunciados cotidianos que atravessam o corpo social, tudo é relevante nessa abordagem, desde o mínimo gesto facial, até uma grande ação política. A empatia busca ultrapassar o limite da esfera privada para acessar o indivíduo íntimo, sem as máscaras sociais, no espaço em que é permitida a manifestação dos desejos, das paixões, das vontades. É a esfera íntima o espaço de sociabilização do discurso de abordagem empática.

A empatia implica, por exemplo, em sentir a dor ou o prazer do Outro como ele o sente e perceber suas causas como ele a percebe, porém sem perder nunca de vista que se trata da dor ou do prazer do Outro, compartilhado por

experiências comuns. O que une João Pedro Teixeira, "cabra marcado para morrer", ao cineasta Eduardo Coutinho, é que o "morto", líder de um movimento social, assassinado em 1962 na Paraíba, poderia perfeitamente ter sido o também líder de um movimento, o documentarista Coutinho.

As circunstâncias sociais da época, que levaram Eduardo Coutinho a interromper a produção do filme por dezessete anos e que mudou completamente o rumo da história que seria contada, era a do Golpe militar de 1964, que culminou na ditadura mais sangrenta do Brasil, uma vergonha à história do país, que até os dias atuais assombra com um possível retorno. Essa condição de "como se", ou seja, Eduardo Coutinho propõe um filme "como se" tivesse sido ele o vitimado pela barbárie, que não pode ser considerada política, é a condição que se percebe para manifestação de um discurso, cuja abordagem é empática aos enunciados.

Essa técnica de acesso aos enunciados se dá exclusivamente pela identificação de um indivíduo com outro e essa só pode acontecer, se a pessoa tiver vivido experiência semelhante a que está se passando com o Outro. A empatia caracteriza-se pela tomada de perspectiva, ausência de julgamento, reconhecimento da emoção nos outros e capacidade de comunicar esse estado emocional através do discurso.

A abordagem empática pode ser percebida socialmente numa relação cirurgião-doente, uma vez que o médico a partir de sua perspectiva compreende o que o doente está sentindo, que não se manifesta de fora para dentro, mas de dentro para fora. O cirurgião não é mero observador, ele precisa primeiro se colocar por alguns instantes no lugar do paciente para tentar formular um diagnóstico, caso não consiga ser convencido pela dor, realizará o procedimento que abre o corpo para extrair o que causa a dor e compartilhar com o doente, agora saudável, o sucesso da cirurgia. Tal procedimento mescla o ato de observar num primeiro momento, de se colocar "no corpo" do outro e diante da impossibilidade de identificar a dor pela analogia da experiência visual, propõe a imersão no que o outro sente.

Talvez por isso seja bastante coerente imputar a Eduardo Coutinho como precursor da técnica "cirúrgica" para extrair a dor e transformá-la em saúde. Essa transformação ocorre não apenas no "operado", mas também em quem "opera". Eduardo Coutinho atua como um cirurgião, em uma relação empática com os sujeitos, que neste momento deixam de ser objetos e se tornam pessoas com singularidades e experiências relevantes. Cada ação diante da câmera importa ao discurso de abordagem empática. Não há exclusão de "irrelevantes", tudo é permitido, principalmente as emoções, as sensações e os sentimentos mais sinceros.

A abordagem empática tenta despir as máscaras, tanto do realizador, quanto das personagens, o "autor" sai da figura do "eu" e se transforma em "nós". A empatia, no entanto requer um distanciamento nessa relação, apesar de manter certa proximidade, mantém sempre clara a ideia de que embora haja relações emocionais, há sempre a barreira do "como se".

Nosso conceito de abordagem empática, assim como os anteriores, não é mera especulação, mas se justifica a partir de abordagens de teóricos conceituados em seus campos de saber, assim é com o conceito de empatia desenvolvido por Roman Krznaric, filósofo australiano contemporâneo, membro docente fundador da *The School of Life de Londres*, lecionou sociologia e política na Universidade Cambridge e na *City University*¹⁵⁷. Roman foi nomeado pelo *The Observer* como um dos principais filósofos populares da Grã-Bretanha. Seus livros e artigos têm sido debatidos entre influentes ativistas políticos.

Utilizaremos algumas proposições de Roman Krznaric (2015) no livro *O poder da empatia: a arte de se colocar no lugar do outro para transformar o mundo*¹⁵⁸. O filósofo nos mostra como podemos potencializar a nossa empatia e usá-la para melhorar nossas relações interpessoais, assim como a empatia estimula a criatividade. Para o autor, através de um ponto de vista empático sobre a realidade que nos cerca podemos repensar nossas prioridades na vida e enfrentar os problemas sociais do preconceito cotidiano e dos conflitos violentos. A

¹⁵⁷ Descrição sobre o autor disponível no site da editora Zahar. Doc. Online. Disponível em <<https://zahar.com.br/autor/roman-krznaric>> acessado em: 09 de outubro de 2018.

¹⁵⁸ KRZNARIC, Roman. *O poder da empatia: a arte de se colocar no lugar do outro para transformar o mundo*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. – 1a. ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

empatia, afirma Krznaric, tem o poder de transformar relacionamentos, do pessoal para o político, e criar mudanças sociais fundamentais.

A empatia é, de fato, um ideal que tem o poder tanto de transformar nossas vidas quanto de promover profundas mudanças sociais. A empatia pode gerar uma revolução. Não uma daquelas revoluções antiquadas, baseadas em novas leis, instituições ou governos, mas algo muito mais radical: uma revolução das relações humanas. (KRZARIC, 2015, p. 9).

Podemos verificar a *abordagem empática* nos documentários que serão analisados nesta dissertação, *Ônibus 174* (2002), de José Padilha e Felipe Lacerda e *Estamira* (2004) de Marcos Prado. Por ora, usaremos o primeiro como exemplo, que tem como tema o assalto a ônibus mais midiaticizado da história social brasileira e que parou o país.

A própria narrativa histórica de Sandro Barbosa do Nascimento, o assaltante que parou o Brasil diante da TV e dos meios midiáticos, que transmitiam ao vivo o "sequestro" ao ônibus 174, era cheia de intrigas de dar inveja a qualquer narrativa ficcional, que superava os mais brilhantes dramas de autor. Assim, foi "prato cheio" para narrativas midiáticas, pois Sandro ousou tornar visível na esfera pública cicatrizes que carregava na sua própria identidade, provocada pelos mesmos que resolveram transformá-lo em vilão, a mídia, a elite e o Estado.

No dia 12 de junho de 2000, a partir das 14h20 de uma segunda-feira, dentro de um ônibus no bairro Jardim Botânico, Zona Sul do Rio de Janeiro, região habitada por indivíduos detentores do capital econômico, social e político, Sandro Barbosa, entra no ônibus com objetivo de assaltar e se transforma no "sequestrador" que daria roteiro para o filme que será analisado.

O que chama atenção no documentário de José Padilha e Felipe Lacerda é que a abordagem sobre os enunciados que atravessam a história do Sandro Barbosa foram capturados e apresentados de maneira singular, a qual nenhum meio midiático foi capaz. Sandro, o "sequestrador" assim foi representado pelas narrativas midiáticas, o se tornou visível foi apenas a máscara que assumiu em seus últimos momentos de vida, a qual ligava a sua identidade com a massificação do pobre, preto, favelado, logo, "bandido".

No entanto, *Ônibus 174* (2002), documentário discursivo, une os relatos históricos de pessoas que conheceram e interagiram com o Sandro, para contestar as narrativas que se criaram sobre ele desde a sua morte, no fatídico dia do assalto. O que diferencia o discurso do filme em relação ao discurso das demais mídias é que a abordagem empática torna visível o humano Sandro Barbosa do Nascimento, que no filme, só no filme passa a ser visível uma identidade marcada por omissões, abandonos e violências simbólica do próprio Estado e da sociedade em relação a meninos como Sandro.

O que as narrativas não contaram, ou se fizeram, foi superficialmente, o documentário de Padilha e Lacerda realizaram, pois o "sequestrador" assim "visível", ou (in) visibilizado, era na verdade um sobrevivente da chacina promovida por agentes do Estado, conhecida como Chacina da Candelária. Eis o ponto relevante: enquanto as abordagens autoritárias e alteritárias (in) visibilizam as singularidades das pessoas, a abordagem empática torna visível o que a sociedade tenta ocultar e muitas vezes exterminar.

Assim como Eduardo Coutinho tornou visível positivamente a identidade de João Pedro Teixeira, Padilha e Lacerda fizeram com Sandro Barbosa, assim como fez Marcos Prado com Estamira Gomes, que dá nome ao seu filme. Através da abordagem empática desses discursos conseguimos lembrar as singularidades e as identidades individuais desses Rostos, o mesmo não ocorre com as personagens de filmes como *Morro dos Prazeres* (2013), abordagem autoritária, ao menos que seja na figura coletiva do agente do Estado e do favelado, sob a perspectiva da diretora; nem com os atores sociais do filme *Juízo* (2007), cujo Rosto da "justiça" se configura na "identidade" coletiva de uma juíza, mas não na face daqueles que sofrem pela injustiça ou dependem de uma justiça que de fato seja justa.

Essa mudança radical em nossa concepção de quem e do que somos começou a se infiltrar na vida pública, inspirando um novo modo de pensar sobre como educar nossas crianças, como organizar nossas instituições e o que realmente precisamos para nosso bem-estar pessoal. "Cuidar de si mesmo" está se tornando uma aspiração ultrapassada à medida que começamos a perceber que a empatia está no cerne do ser humano. Estamos no meio de uma grande transição da era cartesiana de "Penso, logo sou" para uma era empática de "Você é, logo sou". (KRZARIC, 2015, p. 14).

Talvez ainda tenhamos permitido questões que possibilitem a errônea interpretação de empatia como compaixão, no entanto, buscaremos deixar mais claro do que se trata o conceito de abordagem empática aos enunciados. Empatia não é uma emoção, portanto, não se pode "sentir empatia" - uma formulação encontrada equivocadamente em diversos artigos sobre o assunto.

A empatia que consideramos é uma habilidade socio-emocional que a maioria dos seres humanos, exceto os psicopatas ou sociopatas¹⁵⁹, possuem de reconhecer, compreender e reproduzir emoções alheias. A abordagem empática torna-se o canal de conexão e de individuação a partir do contato com o Outro, de forma que quando esse canal é ativado, faz com que se consiga compreender e reproduzir as emoções, as sensações e os sentimentos comuns aos humanos, mas que carregam a singularidade desse Outro apresentado pelo discurso.

A fórmula que se aplica à abordagem empática é: "nós falamos de nós para nós", ou seja, "eu e você" falamos para nós. Nesse tipo de discurso não se localiza o autor, pois personagem e documentarista estão interligados pelo tema. O modo de representação da realidade predominante na abordagem empática é o participativo.

Importante saber que a empatia difere da abordagem afetiva, uma vez que apesar de ser uma imersão sobre o indivíduo singular, não necessariamente personagem e documentarista sentem a mesma dor ou nutrem uma identidade comum, na abordagem empática há o elemento "como se", o que não permite que o documentarista dispa completamente a máscara social, isso só vai acontecer na *abordagem afetiva*, que vai marcar os filmes documentários da era hipermoderna, predominante no modo de representação performático, em que o indivíduo antes representado, assume a câmera e o discurso para apresentar suas individualidades nas telas, assim, os sentimentos, as sensações, os desejos, as paixões, as angústias e as emoções singulares de pessoas que foram (in) visibilizadas tomam a esfera pública.

¹⁵⁹ De acordo com a Classificação Internacional de Doenças (CID-10), o termo oficial para designar um psicopata ou sociopata é personalidade dissociada ou antissocial.

6.6.

O discurso dos "irrelevantes": a abordagem afetiva dos enunciados

O início do século XXI no Brasil marca um período de expansão tecnológica, com barateamento dos equipamentos de filmagem, maior acesso a dispositivos mediadores de visibilidades como a internet e os smartphones. As câmeras de cinema diminuíram de tamanho e os cineastas passam a produzir quantidade significativa de filmes independentes com as câmeras DSLR, que se destinam à fotografia, mas entregam uma qualidade de imagem em vídeo de altíssima qualidade, diminuindo significativamente o custo de produção.

O documentário a partir de 2003 passa a ter como aliadas ações públicas de incentivo fiscal, de recursos financeiros com aporte estatal e privado, o que propiciou quantidade e qualidade técnica e temática considerável na cinematografia nacional, tanto que dos cem filmes apontados como os mais significativos documentários, eleitos pela ABRACCINE, Associação Brasileira de Críticos de Cinema, que gerou o livro *Documentário Brasileiro – 100 Filmes Essenciais*¹⁶⁰, 52 % dos documentários correspondem ao período hipermoderno (a partir de 2003), ou seja, mais de cinquenta filmes da listagem considerados como os melhores de todos os tempos são recentes, o que comprova o amadurecimento do gênero no Brasil nos últimos quinze anos.

Assim, apontamos o ano de 2003 como o início do período contemporâneo do documentário brasileiro, chamado por essa pesquisa de período hipermoderno, tendo como marco o longa-metragem *O prisioneiro da grade de Ferro* (2003). Prevalece nesse período a liberdade temática e das formas conquistadas pelo período anterior, pós-moderno (1984 - 2002), que agora encontra a tecnologia e a expansão dos meios midiáticos para consolidar novas práticas dentro do cinema documentário. A era hipermoderna democratizou o gênero e possibilitou que

¹⁶⁰ SILVA, Paulo Henrique (Org.). *Documentário Brasileiro – 100 Filmes Essenciais*. Belo Horizonte: Letramento, 2017. Coletânea com ensaios sobre documentários de diferentes épocas e formatos, escolhidos por uma votação realizada no primeiro semestre de 2017. Dentre os mais de cem autores do livro destacam-se pesquisadores e críticos de cinema com notório saber, como Hernani Heffner, Ismail Xavier, Marcelo Janot, Pablo Villaça, Eduardo Morettin, Fernão Ramos, dentre outros.

vozes (in) visibilizadas entrassem no jogo¹⁶¹, não apenas como "quem relata", mas também como quem formula o discurso.

Novos documentaristas surgiram ou tiveram destaque nesse período como Carlos Nader, diretor dos premiados documentários *Pan-Cinema Permanente* (2008), *Homem Comum* (2014) e *A Paixão de JL* (2015), premiados como Melhor Documentário no *Festival É tudo verdade*¹⁶², nos respectivos anos de lançamento. Ainda podemos citar em meio a esse cenário promissor, Cao Guimarães, diretor dos premiados *Andarilho* (2007), *Acidente* (2006), *Alma do Osso* (2004), *Rua de Mão-Dupla* (2002), que participaram de renomados festivais internacionais como Cannes, Locarno, Sundance, Veneza, Berlim e Rotterdam. Outro representante desta fase é Adirley Queiroz, diretor dos filmes *A cidade é uma só?* (2011) e o aclamado *Branco sai preto fica* (2014), ambos na lista dos cem melhores filmes documentários, elaborada pela ABRACCINE. Vários outros realizadores surgiram e seria injusto listar cada um, mas usamos esses como exemplo apenas como recorte que ilustra os novos nomes e a importância deles nessa nova fase do documentário brasileiro.

O interesse pelo documentário no Brasil, a partir do ano 2003 pode ser comprovado pelo número de escolas e faculdades que passaram a oferecer opções de disciplinas relacionadas ao gênero em cursos de Cinema de todos os níveis, técnicos, profissionalizantes, acadêmicos.

A partir da virada do século XX para o século XXI, a condição de cinema marginal vem se modificando. A mídia especializada passou a noticiar um boom do cinema documentário, tanto na produção quanto na distribuição do gênero. Os filmes se tornam cada vez mais populares, alcançando o devido status de gênero cinematográfico. Podemos perceber essa mudança não só no aumento da quantidade de títulos no mercado e nas grandes plateias alcançadas por determinados filmes. A crescente participação de documentários em festivais de cinema, inclusive concorrendo em categorias de melhor filme ao lado de ficções, e o reconhecimento internacional de filmes e cineastas do cinema de não-ficção, atestam o recente sucesso do gênero. (RODRIGUES, 2010, p. 63).

¹⁶¹ RODRIGUES, Flávia L. Uma breve história sobre o cinema documentário brasileiro. In.: *CES Revista*. v. 24. Juiz de Fora, 2010. p. 59 - 74.

¹⁶² Considerado o mais importante festival do gênero na América Latina, segundo o *Estado de S. Paulo* (13/04/2018) e pelo *Jornal do Brasil* (08/04/2018), criado pelo crítico de cinema Amir Labaki.

Diferente do período moderno, em que o gênero esteve preso às formas e às determinações estatais, sob a censura de diversas ideologias totalitárias, o documentário hipermoderno se liberta das amarras institucionais e das formas canônicas para se reinventar como gênero. O discurso alcança a maturidade em seus modos de representação da realidade, define os usos do corpus do texto através de obras que utilizam relatos e narrativas, em um universo onde as barreiras são implodidas e novas identidades surgem.

O negro passa a se apresentar nos filmes, como em *Falcão: meninos do tráfico* (2006), de MV Bill, o qual viu inúmeros amigos entrar para o tráfico de drogas, exercendo a função que as personagens do seu filme exercem. Poderia ser o próprio Bill, pelas condições históricas, econômicas e sociais, um dos falcões, no entanto a arma escolhida por ele resultou no brilhante documentário. No entanto, chama atenção o fato do longa-metragem não aparecer na listagem feita por críticos de cinema da ABRACCINE que elegeram os cem melhores documentários brasileiros, porém, esses críticos são maioria homens brancos e de classe média que sempre foram os detentores do discurso no cinema brasileiro, acreditamos que isso já justifique um pouco a ausência do filme de Bill.

Poderia ser apenas uma coincidência, não fosse o fato de o único documentarista negro que aparece na listagem é Joel Zito, com o filme *A negação do Brasil* (2000), que debate justamente a ausência de representatividade do negro nas mídias. Filmes importantes e premiados em festivais de cinema no Brasil e fora do país, como *A batalha do passinho* (2012), que apresenta a dança "passinho" como novo fenômeno das favelas cariocas, na época que o filme foi lançado, no entanto, parece que nem o tema, nem o carisma das personagens, tampouco a qualidade do filme participativo de abordagem empática interessou aos críticos. O diretor Emílio Domingos é um dos poucos documentaristas negros no país, é outro que também não aparece na lista da ABRACCINE.

O que é mais surpreendente quanto a ausência do filme de MV Bill, na listagem da ABRACCINE, é que se trata de um documentário que apresenta como nenhum outro a realidade dos "menores infratores" que sem qualquer perspectiva de vida se arrastam socialmente como (in) visíveis, até que se tornam, por

exemplo, mais um Sandro, "assaltante do ônibus 174", para em seguida serem exterminados pelo Estado.

Parece que a abordagem afetiva, que pretende ecoar a voz dos "marginalizados", dos "periféricos", dos (in) visíveis coloca em questão até mesmo os paradigmas excludentes presentes no ciclo de realizadores do documentário no Brasil. O "irrelevante", que tenta a sociedade "elitista" ocultar da esfera pública e dos meios hegemônicos do discurso, parece que resolveu usar as próprias armas audiovisuais que tanto vitimou populações vulneráveis, em favor da voz desses mesmos atores "excluídos".

A abordagem afetiva confunde no discurso quem é o documentarista e quem é a personagem, uma prova material disso é que MV Bill, o idealizador do projeto, disse que chegou a ser preso durante as filmagens, enquanto dava uma entrevista ao documentário. Além de preso, alegou também ter sido agredido pelos policiais. A declaração foi feita no dia 26 de março de 2006, quando o programa Fantástico, da Rede Globo, mostrava a segunda exibição do documentário. Sobre o assunto, MV Bill disse: "*Levei porrada, mas nem denunciei porque estava no lugar errado e com as pessoas que eles consideravam erradas*". A diferença da abordagem afetiva e da abordagem autoritária, é que nessa dificilmente seu realizador seria alvo da violência, pois defende o discurso dominante, já o discurso afetivo é o grito do "dominado", nesse ponto são abordagens "inimigas".

A *abordagem afetiva* rompe de vez com as fronteiras entre cineasta/personagem, sujeito/objeto, observador/observado e demais elementos que possam excluir ou separar os enunciados sociais hierarquicamente. Os enunciados, assim como as esferas do espaço social já não existem, nem podem ser percebidos pela dualidade moderna. Os conceitos se organizam e criam estruturas novas para dispersão dos enunciados nos discursos.

A abordagem afetiva é a técnica que pretende derrubar as barreiras impostas à visibilidade das emoções e aos sentimentos mais "primitivos" do homem contemporâneo. O problema é que o discurso afetivo transita numa linha tênue com a abordagem autoritária, embora seja completamente distinto. Não

seria exagero dizer que o amor e o ódio são próximos, assim como estão paralelas a abordagem afetiva e a abordagem autoritária em campos opostos, obviamente.

Enquanto a fórmula autoritária é "eu falo de você para eles", a abordagem afetiva aposta na fórmula "nós falamos de nós para eles", o que faz reaparecer a distância entre um "nós" de um "eles", a diferença é que esse "nós" muitas vezes não tem capital econômico, nem social, mas reivindica o capital cultural e principalmente o capital político que lhes é de direito. A abordagem afetiva é a técnica usada em filmes que protestam socialmente contra os discursos paradigmáticos excludentes, em geral são discursos em primeira pessoa do singular, mas esse "eu" surge como uma voz compartilhada, assim, seria mais preciso dizer que é o discurso da terceira pessoa do plural, a voz "nós".

As pessoas do discurso afetivo querem se tornar visíveis para que haja mobilização não apenas do espaço social, mas principalmente do espaço público, de tomada de decisões políticas, a fim de minimizar as injustiças sociais, também pode se configurar numa necessidade de perpetuação na memória social de uma singularidade pessoal, mas não "notável". O primeiro caso se reflete em filmes do modo de representação social performático, como *O prisioneiro da grade de ferro* (2003), assim como a memória é o fio condutor do discurso em filmes do modo poético/reflexivo como *Santiago* (2007) de João Moreira Salles.

Na filosofia o afeto é compreendido como as emoções positivas que se referem a pessoas e que não permite o caráter totalitário das paixões. Ao passo que as emoções podem se referir a pessoas, mas também aos outros seres e coisas, o afeto são mais que emoções, são relações que interpessoais em que as paixões ficam reduzidas, devido se caráter autoritário de dominação dos sentidos¹⁶³.

Nossa perspectiva parte do conceito de afeto a partir do que nos evidencia Jean-Paul Sartre (2014)¹⁶⁴ no livro *Esboço de uma teoria das emoções*, publicado originalmente em 1939. Sartre critica o método psicológico para a abordagem das emoções, segundo o autor, a emoção não deve ser tratada como um fato acidental,

¹⁶³ CORRÊA, Carlos P. O Afeto no tempo. In.: *Estudos de Psicanálise*. Belo Horizonte: Círculo Brasileiro de Psicanálise, 2005. p. 61 - 68.

¹⁶⁴ SARTRE, Jean-Paul. *Esboço para uma teoria das emoções*. Trad.: de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2014.

ela "não existe enquanto fenômeno corporal, pois um corpo não pode ser emocionado, por não poder conferir um sentido a suas próprias manifestações"¹⁶⁵. Dessa maneira a emoção é um fenômeno que nasce no interior dos indivíduos e se manifestam corporalmente através de sinais.

Explicaríamos assim este caráter essencial da emoção: ela é sofrida, ela surpreende, ela se desenvolve segundo leis próprias e sem que nossa espontaneidade consciente possa modificar seu curso de um modo muito apreciável (SARTRE, 2014, p. 48).

A emoção não se trata de algo que é aprendido, através de regras comportamentais, mas é manifestação de comportamentos em um corpo que necessita ser estimulado e esse estímulo perturba o corpo. Para Sartre (2014), o indivíduo que é movido por uma consciência emotiva está propenso a ser livre para transformar seu corpo e o corpo social em que está inserido. Dessa maneira, a emoção não é um acidente, mas se configura como um modo de existência da consciência individual. Cada pessoa sente de uma determinada maneira, por isso, o afeto não está ligada a uma prática inconsciente, mas com a própria percepção sobre o sentir.

Sartre concebe, a partir dessa pulsão emocional, o corpo individual como resultado da inter-relação entre a realidade concreta e a consciência que descreve e atualiza o mundo histórico. O corpo não se emociona verdadeiramente se de fato não tiver experimentado a consciência sobre determinado acontecimento singular. Na proposição de Sartre “a emoção é um fenômeno de crença”¹⁶⁶. Assim, a emoção não é um elemento controlável, ela brota do interior dos corpos, a partir de uma crença específica.

Paralela à emoção Sartre percebe como elemento inerente do afeto a angústia. Para o autor ela se caracteriza por uma conduta do sujeito, em que o indivíduo se posiciona perante determinados acontecimentos na sua vida e diante do que percebe ao seu redor se angustia. Através da angústia o indivíduo se permite determinadas experiências, a sua intimidade o leva a vivenciar intimamente determinadas situações que o impulsionam a agir. Para Sartre a

¹⁶⁵ Ibid. p. 28

¹⁶⁶ SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 77.

angústia favorece a autorreflexão, que se torna livre. Logo, o homem hipermoderno é esse sujeito livre, mas angustiado, que age por afetos, que materializam suas emoções e sua consciência sobre si mesmo.

Para Paul Sartre (1997) o homem é liberdade, mas é através da angústia provocada pelos afetos que o ser humano concebe a si mesmo. Dessa maneira, “existe uma consciência específica da liberdade e esta consciência é angústia”¹⁶⁷. Dessa maneira nenhum ser humano consegue sobreviver sem a angústia, essa, no entanto, não é percebida facilmente, uma vez que o homem muitas vezes age, mas não reflete sobre a ação.

Parece que a relação que Sartre estabelece entre a angústia, o afeto e a emoção tem base teórica no pensamento do psicanalista francês Jacques Lacan (1962), que destina um seminário em Paris em 1962, para tratar do tema¹⁶⁸. Lacan propõe que “a angústia é aquilo que não engana”. Ou seja, parte de um afeto que não é mimético, não mascara os sentimentos, não se encaixa no domínio simbólico, logo, tudo que é aparente, como os papéis sociais, tende a ser enganoso, uma vez que o significante pode denotar um erro de avaliação da realidade afetiva. Lacan afirma que a angústia é um afeto e não um sintoma desse afeto.

Para o filósofo francês a angústia enquanto afeto permanece à deriva, sem um significado que lhe remeta a algum significante, por não se ligar a um referente racional. O afeto necessitaria da formulação de pensamento, que por sua vez remete a um significante, mas por ser o afeto objeto sem referente não pode ser definido pelo pensamento. “Compreender é sempre avançar capengando para o mal entendido”¹⁶⁹. O significante não é capaz de explicar tudo, na medida em que tenta se explicar o afeto acaba por inserir intrigas próprias da ficção. Para compreender a angústia é preciso que ela seja relatada, do contrário, não há como defini-la, apenas como o afeto sem referente.

¹⁶⁷ SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 19

¹⁶⁸ MILLER, Jacques A. *O seminário, livro 10: A angústia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

¹⁶⁹ Ibid. (p. 90).

Dessa forma, definimos o afeto como um elemento que move o indivíduo para tomada de consciência sobre si e sobre o mundo que o cerca. O afeto estimula a emoção, mas também significa angústia, que não é um sintoma do corpo, mas algo que é inerente à própria condição humana. Dessa forma, a abordagem afetiva não tem objetivo de explicar ou dar sentido a absolutamente nada, é a técnica que busca no relato as potencialidades das emoções e das angústias de determinado grupo social.

Assim, encerramos mais um capítulo dessa dissertação, confiantes que tudo que propusemos até aqui foi absorvido para ser usado em uma análise que parte menos do ponto de vista formal do que do ponto de vista político sobre que é o documentário. Desta maneira, buscamos apresentar o percurso que traçamos para poder sugerir que o documentário se define como gênero a partir da seleção que ocorre no corpus do texto, que pode ser relato, mas como na ficção pode ser balizado pelas narrativas.

Todo documentário é estruturado na estreita relação entre os movimentos históricos, a estruturação das esferas, os marcos políticos, os atravessamentos institucionais, as estratégias de persuasão, as abordagens aos enunciados e pelos modos de representação da sociedade, são esses elementos que irão definir os tipos de discursos documentários existentes no Brasil. Precisamos, antes de usarmos essa pesquisa como método de análise, compreender o que são os modos de representação social do documentário, pois é o último pilar estrutural do gênero cinematográfico que estamos analisando.

Esse capítulo buscou apontar as técnicas de abordagens aos enunciados no cotidiano e os movimentos históricos e sociais que consolidarão o documentário como um gênero singular, capaz de se tornar um discurso que torna visível o que a sociedade tenta ocultar ou reforça os paradigmas excludentes de (in) visibilização dos "irrelevantes".

Dessa forma, identificamos cinco movimentos históricos, sendo: primitivo (1896 a 1907), pré-moderno (1907 a 1922), moderno (1922 a 1984), pós-moderno (1984-2003) e hipermoderno (2003 aos dias atuais). Cada uma desses movimentos motivou abordagens aos enunciados cotidianos como resposta às questões

sociopolíticas, portanto percebemos na pesquisa quatro técnicas de abordagem aos enunciados: autoritária, alteritária, empática e afetiva. Segundo Bill Nichols¹⁷⁰, há ainda seis modos de representação da realidade: poético, expositivo, observativo, participativo, performático e reflexivo. São eles que iremos nos dedicar a descrever no próximo capítulo.

¹⁷⁰ NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Trad.: Mônica Saddy Martins. Campinas: Papyrus, 2005.

7.

A fôrma do filme: os modos de representação social do documentário

O documentário é um gênero cinematográfico que não pode ser definido, principalmente por pesquisadores e críticos, apenas pela fôrma do filme, ou seja, pela maneira como ele se apresenta na tela, pois tal perspectiva pode induzir a uma falsa impressão de que ficções são documentários ou que todo documentário tende à ficção. Pior, as teorias e críticas balizadas apenas pela estrutura do documentário em analogia com a estrutura dos filmes de ficção tendem a minimizar esse gênero como arte; como material de pesquisa histórica e antropológica; como dispositivo de comunicação; e como mediador para visibilidades sociais.

Acima de tudo isso as críticas e as teorias sobre o documentário que apenas verificam a fôrma do filme tornam nula a importância do gênero como discurso, singular em relação aos outros, capaz de mobilizar socialmente pelo afeto e pela empatia. O documentário, muitas vezes analisado e criticado por uma elite com capital econômico, social e cultural que o faz, é antes de tudo uma "arma de guerra" para pessoas e espaços sociais (in) visibilizados.

Antes da era hipermoderna, tanto do documentário, quanto da sociedade, é compreensível que as análises sobre os filmes tendam a ignorar tamanha importância do filme como discurso. No entanto, mostraremos como a partir da era pós-moderna, social e do gênero, se torna complexo analisar, julgar e criticar documentário como se fosse uma ficção, mais grave, apagando as singularidades que tornam o gênero capaz de tornar visível o que é oculto.

Como dizer que *Falcão - meninos do tráfico* (2006) de MV Bill e Celso Athayde não é um discurso singular, que desestabiliza a estrutura institucional de comunicação imposta por empresas como a Rede Globo e torna visível aquilo que a sociedade quer ocultar. O documentário apresenta o problema da violência, a partir dos relatos de meninos em tenra idade, chamados de "falcões", pois não dormem e estão sempre alerta para os perigos que rondam o trabalho no tráfico de drogas, nas favelas brasileiras. No entanto são os próprios programas das emissoras televisivas brasileiras que também (in) visibilizam jovens pretos e

favelados, sem alternativas e aporte do Estado ingressam no tráfico de drogas. Não é viável buscar analisar o filme, sem analisar as circunstâncias todas que o envolvem desde a produção até a exibição.

Falcão - meninos do tráfico, por exemplo, embaralha a regra do jogo sobre o que deve ser visível na esfera pública. Assim como, é um filme que desafia qualquer pesquisador que se aventure a dizer que documentário tende à ficção, ou que é uma ficção da realidade. O que há de ficcional no filme de Bill e Athayde? Pelo contrário, é a mais pura realidade das favelas brasileiras em que nenhum outro documentarista, sem pagar pelo relato, conseguiu extrair para formar discurso tão potente.

Nenhum documentário se define pela fôrma, nem pelas instituições que o dão suporte, mas podem ser percebidos pelos movimentos históricos e por seus períodos que ajudam a definir e distinguir o documentário em relação aos outros filmes¹⁷¹, porém, é inconcluso buscar o que é documentário apenas por esses pontos, pois os movimentos e períodos históricos encontram modos, estratégias e abordagens que definem três tipos de discursos do documentário: narrativo (indireto), discursivo (direto) e híbrido (direto-indireto). É sobre isso que falaremos neste subcapítulo.

Propomos nesta análise uma arqueologia que busca analisar a formação do documentário como discurso, mas para isso é preciso ir além da sua materialidade como filme, ou seja, do som, da entrevista, da cor, do movimento de câmera, do enquadramento, da montagem e dos seus cânones que estipularam a fôrma do filme documentário.

Além dos movimentos, o documentário tem períodos, que também ajudam a dar-lhe definição e diferenciá-lo de outros tipos de filme com movimentos e periodizações diversas. A década de 1930, por exemplo, viu grande parte da obra documental assumir a característica de jornal cinematográfico, como parte de uma sensibilidade da época da Depressão e da ênfase política renovada nas questões sociais e econômicas. (NICHOLS, 2005, p. 61).

Esses períodos, singulares ao documentário, tenderam a estruturar modos, estratégias e abordagens distintas. Mas afinal o que são os modos, as estratégias e

¹⁷¹ NICHOLS, 2005, p. 61

as abordagens? Porque esta pesquisa se refere a esses elementos como fôrma e não forma? Primeiro precisamos compreender que fôrma se refere a "molde vazio através do qual se desenvolve alguma coisa que adquire sua forma e dimensões"¹⁷², ou seja, é o que impõe certas normas de comportamento. Por isso, antes do documentário ter uma forma, que tratamos como tipos, ele é moldado em uma fôrma.

Períodos e movimentos caracterizam o documentário, contudo uma série de modos de produzir documentários também faz isso e, assim que entram em funcionamento, permanecem como forma viável de produzir documentários, apesar de variações nacionais e de modulações de período (...). Os modos também distinguem o documentário de outros tipos de filmes (...). Este livro vai identificar seis modos principais de fazer cinema documentário. (NICHOLS, 2005, p. 62).

Os modos são estruturados em determinados períodos e épocas. Hoje, na hipermodernidade, o que temos dessas fôrmas no cinema documentário são junções, ou seja, os modos raramente aparecem isolados, puros, mas se caracterizam por se apresentarem em maior ou menor intensidade no filme. Desta maneira identificamos, assim como Bill Nichols (2005), seis modos de fazer documentário: modo *poético*, modo *expositivo*, modo *observativo*, modo *participativo*, modo *performático* e modo *reflexivo*¹⁷³. Cada um desses tem características singulares e se estruturam de acordo com abordagens específicas.

Importante dizer que apesar desses modos serem singulares e surgirem em determinadas épocas, eles, isoladamente, não são capazes de definir um tipo de documentário, pois modos diferentes podem conter abordagens semelhantes e vice-versa. De acordo com o período esses modos são "aperfeiçoados", mas não perdem suas características que os singularizam, por isso, não devemos hierarquizar os modos como melhor ou pior, mas apenas fôrmas distintas de fazer documentário.

¹⁷² Dicionário online de português. Doc. Online < <https://www.dicio.com.br/forma-2/> > acessado em 01 de outubro de 2018.

¹⁷³ NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 2005, p. 135.

7.1.

O discurso do modo poético

O discurso de modo poético surge em paralelo com a experimentação poética da primeira parte do período moderno, em que as vanguardas da época influenciaram todas as artes, inclusive o cinema. Esse modo se caracteriza por "explorar as associações e os padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais"¹⁷⁴, ou seja, são marcadamente estruturas narrativas.

São filmes que se valem do acontecimento passado que se manifestam na memória individual do realizador da obra. A partir disso o documentarista, guiado pela memória ou pela hipótese, dará origem a um discurso, cujos enunciados, subjetivos, pertencem exclusivamente ao documentarista. O modo poético é a expressão singular de quem profere o discurso sobre algo ou alguém do mundo histórico, sempre em referência a um passado nostálgico ou a um futuro hipotético.

Nesse modo poético os atores sociais não são assumidos como personagens da história, pois a personagem central deste discurso é o próprio realizador. Os atores sociais a que se referem esses filmes são indivíduos quantitativos, a individualidade e a identidade da pessoa ficam em segundo plano em favor da poética proposta pelo autor.

Filmes do modo poético partem da individuação no momento da formulação do discurso, uma vez que a figura do ator social, a quem se refere o corpus do texto, não tem voz ativa no discurso, pois seu relato não pode ser percebido por todos os espectadores, ficando restrito ao documentarista que opta ou não por representar poeticamente o que ouviu relatado, em favor do seu filme. Logo, no modo poético não há espaço à individuação que ocorre entre cineasta e as pessoas filmadas, pois essas estão dispostas nos discursos como matéria-prima.

Os indivíduos em filmes desse modo são emissores de enunciados apenas na prefiguração do discurso, pois na configuração o cineasta seleciona e organiza o que ouviu por relatos, em uma estrutura narrativa de acordo com opções arbitrariamente escolhidas por ele. No modo poético a retórica não é

¹⁷⁴ NICHOLS, Bill. (2005, p. 138).

desenvolvida, embora haja uma estrutura narrativa que marca esses filmes. A fórmula que podemos aplicar é "eu falo de você para eles", que corresponde à abordagem autoritária, que trataremos posteriormente.

Porém, não é apenas a individualidade das pessoas que forneceram subsídios à história contada pelo cineasta que é ocultada, o próprio documentarista se exclui do discurso, o que é uma característica, como dissemos no capítulo 2, da narrativa. No entanto, embora se omita, o documentarista permanece como voz uníssona e autoritária sobre os enunciados que ele dispersa em forma de discurso.

O modo poético de representação da realidade material, segundo Nichols (2005), tem origem, em certa medida, no que os documentários do primeiro período do cinema moderno, inspirados pelo movimento modernista, propuseram como fôrma ao filme documental. São obras que valorizam "padrões abstratos de forma e cor ou figuras animadas e tem uma relação mínima com a tradição documental de representar o mundo histórico e não um mundo da imaginação do artista."¹⁷⁵

O modo poético começou alinhado com o modernismo, como uma forma de representar a realidade em uma série de fragmentos, impressões subjetivas, atos incoerentes e associações vagas. Essas características foram muitas vezes atribuídas às transformações da industrialização, em geral, e aos efeitos da Primeira Guerra Mundial, em particular. O acontecimento modernista já não parecia fazer sentido em termos realistas e narrativos tradicionais. A divisão do tempo e do espaço em múltiplas perspectivas, a negação de coerência a personalidades sujeitas a manifestações do inconsciente e a recusa de soluções para problemas insuperáveis cercavam-se de uma sensação de sinceridade, mesmo quando criavam obras de arte confusas e ambíguas em seus efeitos. Embora alguns filmes explorem concepções mais clássicas do poético como fonte de ordem, integridade e unidade, essa ênfase na fragmentação e na ambiguidade continua sendo um traço importante em muitos documentários poéticos. (NICHOLS, 2005, p. 140).

Um dos filmes mais recentes da cinematografia brasileira, que ilustra bem o modo poético é o documentário *Elena* (2012) de Petra Costa. A documentarista parte de uma imersão pessoal para construir poeticamente a figura da sua irmã Elena, que se suicidou aos vinte anos de idade, porém, isso não fica claro no filme, obviamente que é uma informação externa ao documentário, mas que

¹⁷⁵ NICHOLS, Bill. (2005, p. 139).

responde muitas questões do discurso, dentre elas como representar a morte poeticamente em um filme que se propõe retratar a realidade.

7.2.

O discurso do modo expositivo

O segundo modo que é a fôrma do documentário, é o expositivo. Assim como o modo poético, esse modo agrupa fragmentos do mundo histórico, porém se vale de uma estrutura menos lírica e mais retórica ou argumentativa. Os atores sociais são colocados na cena, no entanto não são eles que se dirigem ao espectador, pois são apenas expostos pelo realizador em favor do discurso. Os relatos cotidianos no modo expositivo, assim como no modo poético, não aparecem no discurso, ao menos que seja em favor da voz do filme, se percebe que estão em favor de uma voz que move o discurso, desta vez revelada. Essa voz é a do documentarista.

Os filmes do modo expositivo se caracterizam por possuir uma "voz de Deus" que tudo sabe sobre a sociedade que expõe, assim como dita quais são os sentimentos dos atores, numa relação de alteridade entre o cineasta e a pessoa de quem ele fala. São filmes com uma voz de autoridade, que se mantém sempre numa relação distante, de análise, quase que de psicanálise do indivíduo e da sociedade como um todo.

A tradição da voz de Deus fomentou a cultura do comentário com voz masculina profissionalmente treinada, cheia e suave em tom e timbre, que mostrou ser a marca da autenticidade do modo expositivo, embora alguns dos filmes mais impressionantes tenham escolhido vozes menos educadas, precisamente em nome da credibilidade que obtinham evitando tanto treino. (NICHOLS, 2005, p. 142).

As obras do modo expositivo dependem de uma lógica informativa, porém, como vimos em Walter Benjamin (1994)¹⁷⁶, quando citamos a obra *O narrador*, a informação é capaz de acabar com a narrativa, ou seja, com o relato cotidiano, de fato é o que ocorre nos documentários expositivos. A única voz que surge é a do próprio documentarista, que utiliza os relatos cotidianos e os seus atores como "dados de pesquisa", objetos para comprovarem uma determinada tese ou visão de mundo do realizador do discurso.

¹⁷⁶ BENJAMIN, Walter. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994

O discurso do modo expositivo pretende ensinar algo ao espectador, como se o cineasta fosse um professor, um mestre, o detentor de todo conhecimento sobre o tema abordado. Com isso, os indivíduos são colocados como sujeitos de uma lógica autoritária, em que as imagens do mundo desempenham um papel secundário no discurso. Vemos isso nos filmes do INCE (Instituto Nacional do Cinema Educativo) da primeira parte do período moderno do documentário brasileiro, em que as imagens servem como ilustração para palavra institucionalizada, que estabelece um "Eu" que "fala" distante do "você" de quem "Eu" falo. Segue a mesma fórmula "eu falo de você para eles", igualmente autoritária.

Um dos exemplos do modo expositivo na filmografia brasileira o documentário *Ilha das Flores* (1989), de Jorge Furtado, aplica o comentário muitas vezes distinto da imagem que aparece na tela, mas que serve para enfatizar sua teoria acerca do mundo histórico do qual fala o discurso. O documentário utiliza essa técnica para organizar, limitar e enfatizar os diversos significados e possíveis interpretações a uma imagem que aparece na tela, que reflete a complexidade dos enunciados.

Portanto, filmes do modo expositivo tratam o comentário, a "voz de deus", como superior em relação à ordem das imagens do mundo; são obras pautadas pelo a priori científico e pelo suposto conhecimento que o documentarista tem sobre o que retrata; são documentários com uma voz que "provém de um lugar ignorado, mas associado à objetividade ou onisciência. Na verdade, o comentário representa a perspectiva ou o argumento do filme"¹⁷⁷. A imagem do tomate que aparece em *Ilha das Flores* (1989), como motivo condutor da intriga proposta por Jorge Furtado, serve como ilustração para falar do desperdício, mas também da fome, assim como do alimento, assim, quem determina o significado é quem diz o discurso, no modo expositivo.

O modo expositivo enfatiza a impressão de objetividade e argumento bem embasado. O comentário com *voz-over* parece literalmente "acima" da disputa; ele tem a capacidade de julgar ações no mundo histórico sem se envolver nelas. O tom oficial do narrador profissional, como o estilo peremptório dos âncoras e repórteres de noticiários, emprenha-se na construção de uma sensação de

¹⁷⁷ NICHOLS, Bill. (2005, p. 143-144).

credibilidade, usando características como distância, neutralidade, indiferença e onisciência. (NICHOLS, 2005, p. 144).

Outro documentário que podemos citar como modelo do modo expositivo, na cinematografia nacional, é *Aruanda* (1960) de Linduarte Noronha, que inicia seu curta-metragem com letreiros informativos sobre os quilombos nordestinos, em que traça o a priori histórico do espaço social, o qual o filme retrata. O segundo letreiro, além da informação, apresenta enunciados carregados de posições individuais do realizador e do grupo social a qual ele pertence. Diz o letreiro inicial do documentário, sobre o quilombo Olhos d'água da Serra do Talhado, na Paraíba: "*Talhado transformou-se num quilombo pacífico, isolado das instituições do país*", no entanto, o filme é institucional, pois foi realizado com incentivo do INCE, logo, estaria o quilombo isolado até mesmo do filme?

O enunciado que se apresenta a seguir demonstra que o ponto de vista do realizador se sobrepõe ao dos filmados, continua o letreiro, que descreve o quilombo da Serra do Talhado: "(...) *com uma pequena população num ciclo econômico trágico e sem perspectivas*", tal afirmação é exclusiva do discurso do filme, pois não é possível saber se os atores que são representados confirmam essa hipótese, no entanto, parece que as imagens que o documentário de Linduarte Noronha faz do lugar visa corroborar com sua afirmação autoritária inicial.

O documentário expositivo facilita a generalização e a argumentação abrangente. As imagens sustentam as afirmações básicas de um argumento geral em vez de construir uma ideia nítida das particularidades de um determinado canto do mundo. (...) O documentário expositivo é o modo ideal para transmitir informações ou mobilizar o apoio dentro de uma estrutura preexistente ao filme. Nesse caso, o filme aumenta nossa reserva de conhecimento, mas não desafia ou subverte as categorias que organizam esse conhecimento. (NICHOLS, 2005, p. 144).

7.3. O discurso do modo observativo

O terceiro modo de representação da realidade do discurso documentário é o observativo, talvez um dos modos mais difundidos no cinema brasileiro, principalmente a partir da segunda parte do período moderno (1945-1984) até a consolidação do cinema pós-moderno de Eduardo Coutinho em *Cabra marcado para morrer* (1984). Este modo é sem dúvidas um dos pilares do cinema nacional.

O modo observativo se vincula diretamente, através do Cinema Novo, ao neorealismo italiano e à *novelle vague* francesa. A partir de 1962, com a chegada dos equipamentos de filmagem portáteis e gravadores de som que permitiam o som direto, ou seja, som captado em sincronia com a imagem, esse modo se espalhou pelos documentários brasileiros, caracterizando uma abordagem de alteridade aos enunciados cotidianos.

Tal modo acompanha as Ciências Sociais, da época, principalmente a sociologia e a psicologia social, que buscavam compreender o humano a partir do que ele apresentava na esfera pública da sua individualidade. Esse modo permitiu documentários mais próximos aos atores sociais, que agora são colocados dentro do jogo cênico, não mais como meros emissores de enunciados, mas como agentes ativos na construção discursiva do filme, no entanto, sem o documentarista se envolver demais com o "pesquisado", mantendo uma distância segura de observação, "uma mosca na parede". A voz do realizador, diferente do poético e do expositivo, agora depende da voz dos atores sociais, no entanto, o discurso do realizador se manifesta pela fala das personagens, uma vez que não são elas quem "dizem" os enunciados, quem diz é o filme através das pessoas.

Todas as formas de controle que um cineasta poético ou expositivo poderia exercer na encenação, no arranjo ou na composição de uma cena foram sacrificadas à observação espontânea da experiência vivida. O respeito a esse espírito de observação, tanto na montagem pós-produção como durante a filmagem, resultou em filmes sem comentário com *voz-over*, sem reconstituições históricas, sem situações repetidas para a câmera e até sem entrevistas. O que vemos é o que estava lá. Ou assim nos parece. (NICHOLS, 2005, p. 147).

Na cinematografia brasileira temos como exemplo destacado do modo expositivo o filme *Juízo* (2007) de Maria Augusta Ramos. Apesar de a diretora ter utilizado atores não profissionais para viverem menores infratores em uma vara do Juizado Especial Criminal no Rio de Janeiro, para retratar a "realidade" dos julgamentos de menores, visto que é proibido filmar jovens e crianças.

Dois problemas se apresentam para o modo expositivo: o primeiro é que o documentário expositivo não se consolida se não houver encenação, ou seja, se não houver combinação prévia entre realizador e personagens, como demonstra Maria Ramos ao necessitar de "atores não reais" para representarem menores infratores. O segundo ponto é que esses filmes enfatizam os estereótipos sociais e

os estigmas sobre determinada população, pois quem garante que o perfil dos meninos contratados para "encenar" em um filme expositivo sobre a realidade representa de fato o que é o menor infrator? Não seria mero preconceito da realizadora? Além desses, eis mais um dos problemas éticos do modo observativo.

As imagens resultantes lembram, muitas vezes, a obra dos neorrealistas italianos. Olhamos para dentro da vida no momento em que ela é vivida. Os atores sociais interagem uns com os outros, ignorando os cineastas. (...) Como na ficção, as cenas costumam revelar traços de caráter e individualidade. Fazemos inferências e tiramos conclusões baseados no comportamento que observamos ou a respeito do qual ouvimos. (NICHOLS, 2005, p. 148).

O que faz Maria Ramos é reforçar com seu filme os estigmas que recaem sobre a população jovem, preta e moradora de favela nas cidades do Brasil. Isso demonstra a importância dos modos de representação social do discurso documentário, que pode reforçar paradigmas excludentes, a depender do modo e da abordagem propostos. Importante frisar que há uma parte desta dissertação destinada para análise do filme *Juízo* (2007).

A ideia do documentário expositivo pressupõe a não intervenção do cineasta no que é filmado, no entanto, isso na prática é quase impossível. Como ignorar a morte de uma personagem no meio das filmagens de um filme expositivo e não se sensibilizar ao ponto de sair da esfera da alteridade "Eu" e "Eles", para compreender a dor, como no filme *A batalha do Passinho* (2012) de Emílio Domingos, que mantém momentos do modo expositivo, mas muda completamente a estrutura do filme e apresenta isso na própria obra, após a morte da personagem "Gambá", uma das figuras mais carismáticas do longa-metragem.

A sensibilidade do discurso de Emílio Domingos, que aposta numa abordagem empática, não se vê no filme de Maria Augusta Ramos, nem em *Juízo* (2007), nem em outro exemplo realizado pela mesma diretora, o longa-metragem *Morro dos Prazeres* (2013), que apresenta mais claramente a capacidade do filme expositivo em apagar identidades singulares. Talvez o modo expositivo escolhido pelos diretores para apresentar um tema diga mais sobre o discurso de "quem" faz o filme do que daqueles que eles pretendem retratar.

A impressão de que o cineasta não está impondo um comportamento aos outros também suscita a questão da intromissão não admitida ou indireta. As pessoas

comportam-se de maneira que se matize nossa percepção a respeito delas, para melhor ou para pior, a fim de satisfazer um cineasta que não diz o que quer? O cineasta procura outras pessoas para representar porque elas possuem qualidade que podem fascinar os espectadores pelas razões erradas? (NICHOLS, 2005, p. 148).

O problema é que muitas vezes essa exposição pode ser representada de maneira bizarra, transformando os relatos cotidianos sobre a realidade em atrações exóticas e as personagens como objetos ao bel prazer dos realizadores. A presença da câmera na cena já induz a uma participação dos atores e do documentarista, ou seja, o modo expositivo é uma estrutura narrativa que propõe uma abordagem de alteridade em relação aos enunciados sociais. A fórmula que se aplica ao modo expositivo é: "eu falo de você para nós". Talvez a mais perigosa dentro de um discurso que propõe tornar visíveis indivíduos (in) visibilizados, pois o discurso é indireto, tal como o modo poético e o modo expositivo, porém, a "fala" é "assumida" no filme pela personagem, quando na verdade é o discurso do realizador.

A presença da câmera induz a uma sensação de fidelidade entre o que aparece na tela e o objeto real, no momento em que ocorre o acontecimento. No entanto, os objetos nesses filmes na verdade são construídos para obterem determinada aparência no discurso. Exemplo dado por Bill Nichols (2005) é a "entrevista mascarada", onde o cineasta ensaia com os atores reais e depois filma como se fosse fruto de um diálogo espontâneo e a câmera apenas observa, sem que a voz do documentarista tome a cena, nem que as personagens direcionem a fala a ele.

Apresentamos até aqui três modos de representação da realidade dos discursos documentários, o poético, o expositivo e o observativo. Esses modos se caracterizam por terem surgido entre o período primitivo e a primeira parte do cinema moderno. Embora o modo observativo tenha se consolidado no Brasil a partir da década de 1960, com a chegada dos aparelhos portáteis de gravação e de imagem, assim como guiado por uma nova mentalidade das Ciências Sociais, pós Segunda Guerra Mundial, que buscavam apresentar o humano por suas individualidades manifestadas na esfera pública.

7.4. O discurso do modo participativo

Para prosseguirmos na definição dos modos, temos que observar que cada representação da sociedade traz uma abordagem aos enunciados: abordagem autoritária, inerente aos modos poético e expositivo e a abordagem alteritária (de alteridade), que se liga ao modo observativo. No entanto, não são os modos de representação da realidade que definem as abordagens, nem as abordagens as definidoras dos modos, mas eles se relacionam e criam um tipo específico de discurso. Resta falar dos modos participativo, performático e reflexivo, os quais se consolidam no cinema brasileiro no período pós-moderno do documentário nacional (1984 - 2000).

O quarto modo e talvez o mais desenvolvido na cinematografia brasileira é o participativo. Esse modo em especial tem forte influência da antropologia e da etnografia, pois pressupõe uma imersão do documentarista no "campo", é quando o cineasta encontra-se com o estudo do humano, em sua instância mais íntima de interação possível.

O modo participativo, ao contrário dos anteriores, traz o ator social para cena assim como revela o processo de individuação que ocorre ao longo das filmagens, entre o realizador e a personagem. Tudo que acontece no momento da filmagem é potencialmente discurso. Ambos, personagens e cineastas constroem o discurso em igualdade, onde o relato não é sobreposto pela imagem, nem vice-versa. Imagem e relatos se configuram e interagem formando o discurso, com base retórica.

A fórmula que se aplica a esse modo é "nós falamos de nós para nós", em uma abordagem empática ou "nós falamos de nós para eles", em uma abordagem afetiva dos enunciados. Esse modo de representação da realidade enfatiza o relato cotidiano em uma abordagem direta no campo social e político, por isso esse é um dos dois modos do documentário discursivo.

O documentário observativo reduz a importância da persuasão, para nos dar a sensação de como é *estar* em uma determinada situação (...). O documentário participativo dá-nos uma ideia do que é, para o cineasta, estar numa determinada situação e como aquela situação conseqüentemente se altera. Os tipos e graus de

alteração ajudam a definir variações dentro do modo participativo do documentário. (NICHOLS, 2005, p. 153).

Nesse modo participativo o documentarista compartilha com o espectador o resultado da sua própria experiência diante dos atores filmados. Os sentimentos, as sensações, as emoções, os afetos, aquilo que é "irrelevante" à esfera pública o documentário participativo torna visível e significativo. Daí se desenvolve uma estrutura capaz de tornar visível o que é ocultado pela sociedade, aquilo de que os sujeitos falam, mas não querem ver. Os enunciados se revelam em um duplo processo de individuação que ocorre tanto na pessoa-personagem quanto no cineasta-pessoa. Há uma dupla identificação e colaboração em favor do discurso que fala de um tema comum para ambos envolvidos na formação discursiva.

É neste modo que os indivíduos quantitativos se apresentam qualitativamente, independente da posição social que ocupam ou do capital social, cultural, econômico que detenham. As máscaras são apresentadas e retiradas na busca pelo acesso à esfera íntima, o que esses documentários buscam atingir. Não se veem personagens nesses filmes, mas pessoas singulares que cativam o espectador por um gesto, um olhar, uma maneira de falar. A "verdade" do filme participativo é a realidade da relação que ocorre para o filme, mas supera o filme, pois é resultado de uma demanda social por tornar visível o que é aparentemente "irrelevante".

O processo de individuação, que caracteriza a individualidade de cada pessoa é inerente à condição humana, que depende da ação e do discurso, pois são esses elementos que o documentário participativo busca evidenciar, ou seja, a própria existência humana. O que interessa a esses filmes não é tanto *como* é dito, como ocorre em discursos narrativos, mas como o que *é* dito influencia na individuação, norteadora da formação discursiva. Assim, a individualidade do documentarista dialoga com a singularidade dos atores sociais.

Exemplos de documentários participativos na cinematografia nacional não faltam, porém de um lado há os documentários participativos de abordagem empática e do outro os documentários performáticos de abordagem afetiva, esses se confundem, portanto vamos tentar delimitar o que é o modo participativo.

Um dos filmes exemplo do modo participativo de abordagem empática é o documentário *Estamira* (2004), de Marcos Prado. Quando assistimos a este documentário estamos diante do testemunho de um mundo histórico, apresentado por pessoas que se esforçam para demonstrar pelos relatos a relação entre a personagem, o cineasta e o tema, que tornam visíveis singularidades que nenhum outro dispositivo de comunicação é capaz de apresentar.

Falaremos mais detalhadamente do filme de Marcos Prado na parte destinada à análise. Porém, importante observar que não é por acaso que *Estamira* Gomes dá nome ao filme, assim como "*Cabra marcado para morrer*" (1984) era alcunha que originou um dos principais filmes desta tradição participativa, com Eduardo Coutinho, no início da era pós-moderna do cinema documentário brasileiro.

O cineasta despe o manto do comentário com *voz-over*, afasta-se da mediação poética, desce do lugar onde pousou a mosquinha da parede e torna-se um ator social (quase) como qualquer outro. (Quase como qualquer outro porque o cineasta guarda para si a câmera, e com ela, um certo nível de poder e controle potenciais sobre os acontecimentos. (NICHOLS, 2005, p. 154).

Essa é a grande singularidade do modo participativo, pois se o cineasta é o ator social que detém a câmera, a personagem é o ator social que detém a história e a palavra, logo, um sem o outro não há filme. Essa relação interacional é a mediadora e a que potencializa o discurso do modo participativo.

O modo participativo é a fôrma do discurso da presença em carne e osso do documentarista na ação, no acontecimento, ele interage na "cena". São filmes que adentram a esfera privada, íntima e familiar dos sujeitos para extrair a mais sincera relação da personagem com o tema proposto, dessa maneira o cineasta também se envolve com o acontecimento.

O que aprendemos com esses documentários é: como se dão as relações interpessoais em determinadas circunstâncias do espaço social? O que se torna visível que era oculto? O que podemos saber sobre determinado tema a partir da perspectiva de quem o vive? Nesses filmes, ao contrário dos modos anteriores, podemos ver e ouvir o cineasta diretamente, sem tentativas de ocultamentos ou de colocar palavras suas nas bocas das personagens, tampouco se busca representar

um ponto de vista individual, é o cineasta e as pessoas filmadas que tentam responder juntos os questionamentos sobre a vida, sem a busca por respostas objetivas.

Os filmes do modo participativo se constroem de maneira coletiva, em geral dispensam o uso de roteiros, são guiados por argumentos que aparecem no relato das próprias pessoas que serão filmadas. O cineasta do modo participativo não é o autor de uma poesia visual sobre a realidade, não é o professor que passa conhecimento e apresenta suas teses, não é o sociólogo que olha a sociedade sem atender ao indivíduo, mas também não é o antropólogo que após interagir com o objeto escreve a sua teoria. O documentarista é documentarista, reúne todas as características dos profissionais citados, porém, diferente dos demais se vale do audiovisual, que é capaz de "escrever" a vida no ato em que ela se apresenta, com um olhar cinematográfico.

O modo participativo reúne certa maneira poética, alguns traços de exposição, também observa, mas, sobretudo, participa e compartilha a experiência da individuação. Esse estilo de filmar é o que Jean Rouch e Edgard Morin¹⁷⁸ denominaram como *cinéma vérité*, ou "cinema verdade", tradução para o francês do título que Dziga Vertov deu aos seus jornais cinematográficos sobre a sociedade soviética: *kinopravda*¹⁷⁹.

Como "cinema verdade", a ideia enfatiza que essa é a verdade de um encontro em vez da verdade absoluta ou não manipulada. Vemos como o cineasta e as pessoas que representam seu tema negociam em relacionamento, como interagem, que formas de poder e controle entram em jogo e que níveis de revelação e relação nascem dessa forma específica do encontro. (NICHOLS, 2005, p. 155).

Esse modo de documentário enfatiza as entrevistas, através delas é que os documentaristas unem os relatos em uma teia de relações que invoca as estruturas sociais, as relações de força e de poder que se manifesta na sociedade, através das diversas vozes singulares que o filme buscar articular em favor de um discurso. Essas vozes nem sempre são concordantes, aliás, uma das características do modo

¹⁷⁸ Jean Rouch (1917 - 2004) documentarista e etnólogo francês. Edgard Morin (1921) pseudônimo de Edgar Nahoum é um antropólogo, sociólogo e filósofo francês judeu de origem sefardita.

¹⁷⁹ NICHOLS, Bill. (2005, p. 155).

participativo é o uso de diversas vozes conflitantes e concordantes para que se chegue a uma "verdade" da relação das pessoas com o tema.

Os cineastas que buscam representar seu próprio encontro direto com o mundo que os cerca e os cineastas que buscam representar questões sociais abrangentes e perspectivas históricas com entrevistas e imagens de arquivo constituem dois componentes importantes do modo participativo. Como espectadores, temos a sensação de que testemunhamos uma forma de diálogo entre cineasta e participante que enfatiza o engajamento localizado, a interação negociada e o encontro carregado de emoção. (NICHOLS, 2005, p. 162).

7.5.

O discurso do modo performático

O penúltimo modo de representação social do documentário é o performático, que corresponde, assim como o modo participativo, ao tipo discursivo de documentário, pois se vale do relato para constituição do discurso, sem desvios e objetividades narrativas. "O documentário performático sublinha a complexidade do nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas"¹⁸⁰.

Um dos exemplos na cinematografia brasileira é o documentário *Santiago* (2007), de João Moreira Salles, em que o diretor apresenta a sua relação construída com o mordomo, na família há mais de trinta anos. Salles aposta na reconstituição afetiva, a partir da memória, do processo de individuação que é comum à individualidade de ambos, tanto do Santiago, quanto de João Salles.

O modo performático privilegia a abordagem afetiva dos enunciados sociais, pois o tema é comum e familiar tanto ao diretor quanto à pessoa filmada. Nesse modo não é o "estrangeiro" em diálogo com o "residente", mas ambos são residentes e estrangeiros. Esse modo se caracteriza pela fórmula "nós falamos de nós para eles", respectiva à abordagem afetiva aos enunciados do mundo histórico. Falaremos sobre as fórmulas e sobre as abordagens correspondentes em outro momento desta dissertação.

No modo performático é quando o documentário atinge a esfera íntima e serve como fuga às barreiras impostas pelas esferas sociais aos sentimentos íntimos humanos. São filmes que tendem à escolha natural da performance

¹⁸⁰ NICHOLS, Bill. (2005, p. 169).

emocional e sentimental, o que não quer dizer representação, nem imitação, mas a maneira de explorar a sensibilidade da memória sobre os acontecimentos. Uma vez que "os acontecimentos reais são amplificados pelos imaginários"¹⁸¹ do cineasta e da personagem, mas também porque são filmes que compartilham "um desvio da ênfase que o documentário dá à representação realista do mundo histórico para licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas"¹⁸².

Os discursos que se formam do modo performático se dirigem ao espectador emotivamente, a fim de apontar, não o mundo objetivo, mas o que temos em comum nesse mundo de objetividades. O que nos liga são os nossos afetos e a nossa memória, que nos constituem de diversas maneiras, mas nem todos se permitem expressá-los.

Afetivo não significa amor, nem apenas sentimentos românticos, como a paixão ou o companheirismo. Significa a capacidade de afetar e ser afetado pelas pessoas, por suas singularidades, não pelos sujeitos, mas pelos indivíduos quantitativos. O afeto permite uma proximidade corporal, mas acima de tudo sentimental, que demarca as nossas individualidades. É do afeto que nasce os demais sentimentos, inclusive o ódio, a tristeza, mas também o amor e a transformação pessoal. Falaremos disso mais adiante sobre a abordagem afetiva. Porém, é importante traçar essa singularidade do modo performático.

Esses filmes nos envolvem menos com ordens ou imperativos retóricos do que com uma sensação relacionada com sua nítida sensibilidade. A representação do mundo histórico, mas fazemos isso de maneira indireta, por intermédio da carga afetiva aplicada ao filme e que o cineasta procura tornar nossa. (NICHOLS, 2005, p. 171).

Os filmes do modo performático, principalmente na era hipermoderna do documentário brasileiro (anos 2000 aos dias atuais), buscam representar as subjetividades, unindo no mesmo discurso o geral e o particular, o individual e o coletivo, o político e o pessoal, o subjetivo e o objetivo, a matéria e a memória, o sujeito e a pessoa. São discursos que mesclam livremente as técnicas expressivas da ficção - como textura, cores, iluminação, foco e desfoco, movimentos de

¹⁸¹ Ibid. p. 170

¹⁸² Ibid.

câmera subjetivos - com "técnicas oratórias para tratar das questões sociais que nem a ciência nem a razão conseguem resolver"¹⁸³.

Em obras recentes, essa subjetividade social é, muitas vezes, a dos sub-representados ou mal representados, das mulheres ou das minorias étnicas, dos *gays* e das lésbicas. O documentário performático pode agir como um corretivo para os filmes em que "nós falamos sobre eles para nós". Em vez disso, eles proclamam "nós falamos sobre nós para vocês" ou "nós falamos sobre nós para nós". (NICHOLS, 2005, p. 173).

7.6.

O discurso do modo reflexivo

O último modo de representação da realidade é o reflexivo. Esse modo pode ser considerado referente ao tipo híbrido de documentário, ou seja, não é apenas narrativo, nem tampouco apenas discursivo, mas utiliza os modos e as abordagens de ambos. Por isso não é um modo independente, uma vez utiliza das técnicas, das fórmulas e dos modos das outras estruturas de filme para questionar a própria prática de fazer documentários. São discursos sobre os discursos. Um exemplo deste modo é o filme *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho.

Nesse filme do modo reflexivo o que está no jogo não é a relação do cineasta com as personagens, mas o processo de negociação entre Eduardo Coutinho e os espectadores. Quem assiste ao filme não é guiado pelo relacionamento do documentarista com as atrizes sociais, que relatam, nem com as atrizes profissionais, as quais narram as histórias como se fossem suas, mas entender qual fórmula e qual estratégia o documentarista usa para construir o discurso. São documentários que não falam apenas do mundo histórico em si, mas das formas de representação desse mundo.

Os documentários reflexivos acessam o mundo histórico, buscando um diálogo entre as diversas realidades, tanto as ficcionalizadas, quanto as que são do cotidiano, assumindo a forma de um realismo físico, emocional, psicológico. São filmes que desafiam as técnicas e as convenções cinematográficas que dão base ao documentário. São discursos que falam sobre si mesmos e sobre os elementos que o constituem, como os indivíduos, diretor, ator cotidiano, ator profissional e espectadores; cenário, espaço social e suas esferas pública, privada, íntima, assim

¹⁸³ NICHOLS, Bill. (2005, p. 173).

como o espaço público e os poderes manifestos; do corpus do texto, pois alia relatos e narrativas no mesmo discurso e como dito do próprio discurso como objeto.

O modo reflexivo aposta no ajuste às suposições e às expectativas dos espectadores sobre o próprio documentário como gênero que acessa o "real", não pretende acrescentar nenhum conhecimento extra às categorias de documentários existentes. Por isso os documentários reflexivos podem se constituir tanto por uma estratégia formal, quanto política; se caracterizar pela abordagem autoritária, alteritária, empática e afetiva; são filmes que misturam relatos e narrativas, alterando assim a constituição do corpus do texto do documentário; são obras que podem acessar a esfera pública e privada. No entanto, não é possível determinar que não seja discursivo, tampouco que não seja narrativo, é híbrido esse modo de representar a realidade.

Desta maneira encerramos as proposições sobre os modos de representação social do documentário. Esses modos poético, expositivo, observativo, participativo, performático e reflexivo nem sempre são percebidos de maneira isolada nos filmes, pode perfeitamente haver discursos que mesclam dois ou mais modos. O que determina qual é o modo de representação que usa o filme será sempre o modo que predomina na construção do discurso.

No entanto, o mesmo não ocorre com as abordagens, uma vez que, o que vai determinar qual modo predomina no discurso é justamente a relação dele com as abordagens aos enunciados, que podem ser autoritária, alteritária, empática e afetiva. Cada uma dessas perspectivas do realizador em relação ao tema e aos enunciados dos atores sociais e do mundo histórico, em estreita relação com os modos e com as estratégias é que determinam o tipo de documentário que se apresenta se narrativo, discursivo ou híbrido.

É possível verificar que em cada movimento histórico do documentário houve o surgimento de um modo de representação social e prevaleceu um tipo de abordagem aos enunciados de acordo com o período. Tanto o modo, quanto a abordagem determinam as estratégias, que podem *ser* formal ou política, mas

estão sempre alinhadas com os indivíduos e a sociedade da época, mesmo que seja para questionar o sistema em que o discurso se apresenta.

8.

Documentários hipermodernos: proposta para uma análise fílmica contemporânea

Discorremos exaustivamente ao longo desta dissertação sobre diversos conceitos que perpassam a construção do documentário, podemos citar como os principais: relato e narrativa; formação discursiva, enunciado, enunciação e discurso; espaço social e espaço público; indivíduo, individualidade e individuação; sujeito e pessoa; visibilidade e (in) visibilidade social; e documentário.

Definimos o relato como prática enunciativa, que manifesta a materialidade do enunciado emitido por uma pessoa, que não se configura em uma estrutura definida como a fala, nem em uma forma pré-estabelecida como a linguagem, mas pode ser fala e linguagem; assim como sinais, gestos, expressões faciais, entonações, respirações e pausas constituem um relato, o qual manifesta o saber, até mesmo do analfabeto, pois não necessita do conhecimento, mas da experiência cotidiana.

A narrativa é a estruturação do relato numa superfície formal como o texto, o livro, a peça de teatro, o roteiro de cinema, a História, o Conhecimento, a Ciência; ela é a prática que insere as intrigas na vida cotidiana, ou seja, potencializa os acontecimentos "banais" a fim de chegar a uma compreensão de "verdade" sobre o humano e tudo que nos cerca. A narrativa funciona como filtro entre o impulso da expressão livre e os comportamentos aceitos pela esfera pública, se estabelece como uma prática coercitiva aos enunciados, que no relato se expressam mais livremente.

As intrigas têm o potencial cognitivo para fazer a síntese de acontecimentos dispersos; para predicar as diversas variações físicas, emocionais e intelectuais de um mesmo indivíduo; para apresentar de modo equilibrado a soma de ações que se sucedem coordenadamente segundo os planos de ação pessoais e de eventos que os interrompem discordantemente; e, em geral, para mostrar essa síntese produtiva de elementos como o modo melhor de dizer a identidade. (RICOEUR, 1990).

A narrativa objetiva persuadir pela representação da emoção, pela estruturação racional da experiência de vida, pelo controle dos afetos, demarcando os limites temporais e espaciais dos acontecimentos, organizando-os em uma

narrativização com início, meio e fim, cujo autor centra a história sobre seu ponto de vista, apesar de falar por terceiros. Relato e narrativa compõem o corpus do texto de um discurso.

Relatar é externar sentimentos provocados por afeto, através da relação entre a realidade material e a individualidade humana. Dessa maneira torna-se um ato político, uma vez que a emoção e a angústia, sentimentos íntimos irrepresentáveis, podem mover o indivíduo a revolucionar a si e as pessoas que o cercam, desestabilizando um sistema dominante de violência simbólica. Através dessa prática é que os indivíduos se constituem como pessoas e sujeitos, reivindicam suas identidades e reforçam os comportamentos que lhes são impostos pelo convívio social.

É o relato, essencialmente orofacial e expressão pura dos sentimentos, que estabelece as práticas estabilizadoras para existência do mundo material, assim como organiza as condições de existência dos seres e das coisas. Sendo assim, é potencialmente social, político, histórico e cultural, através do relato é que o ser humano explica a sua condição e tenta dar sentido aos sentimentos e aos pensamentos que lhes são íntimos.

Dessa forma, a partir do relato se constroem dispositivos¹⁸⁴ comunicacionais como o discurso, acesso direto aos enunciados relatados e a narrativa, uma representação dos enunciados cotidianos. O discurso pode ser direto; quando é a estruturação do relato em um dispositivo de comunicação, o que é potencialmente político; ou pode ser indireto, quando se dá a partir da narrativa, que é a representação do enunciado, que privilegia uma estratégia formal de representação da realidade. Isso dentro da perspectiva do discurso documentário, objeto que estamos a analisar, em outras práticas discursivas pode haver limites a essa proposição teórica.

Alguns estudantes e pesquisadores da Comunicação, em especial do Cinema, podem perceber essa pesquisa com alguma estranheza, visto que nosso

¹⁸⁴ Dispositivo é "qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes" In.: AGAMBEM, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad.: Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 40.

interesse até aqui não foi abordar o documentário pela sua materialidade visível na tela, que se apresenta pela imagem poética, pelo som, pela montagem, pelos modos e pelas técnicas cinematográficas, como movimentos de câmera e enquadramentos de imagem, isso faremos como uma espécie de "conclusão" ao nosso estudo. Preferimos considerar os elementos que compõem a forma do filme apenas como o "início" para uma proposta analítica sobre o discurso documentário.

Nossa pesquisa não busca responder os questionamentos se o documentário é ou não é ficção, se pretende ou não representar a verdade, se é mídia ou arte, enfim, o que fizemos foi uma arqueologia sobre esse gênero, para termos base teórica que sustente a proposta que apresentaremos adiante, em que o corpus do texto, relato e narrativa, dialoga com outros elementos, tais como: o cenário, que é a estrutura de sociabilização do discurso, representado pelos espaços social e político (público); os atores, que encenam no cotidiano os papéis diversos, relatam, narram e constroem discursos; os modos, que é a técnica de representação da realidade nos filmes; as abordagens, que são as técnicas de captura do enunciado e de interação entre os envolvidos no discurso; e os movimentos históricos sociais, divididos em períodos que demarcam a relação do discurso documentário com os acontecimentos políticos. A análise sobre esses elementos nos fazem dividir o documentário brasileiro em três tipos: discursivo, narrativo e híbrido. Através da análise sobre os filmes demonstraremos como cada tipo se constitui em diálogo com as teorias que até aqui defendemos.

O grande objetivo dessa pesquisa é reforçar o documentário como o discurso de determinada realidade social, que serve com mediador para visibilidades de pessoas e populações (in) visibilizadas, dessa maneira nem todos os filmes dão visibilidade positiva, pois podem camuflar o narcisismo do documentarista e muitas vezes discursos autoritários ou de alteridade que reforçam paradigmas excludentes.

O que ficou evidente para essa pesquisa é que o documentário é um gênero complexo, pois trata diretamente da realidade social e por isso é um dispositivo que pode reforçar o discurso hegemônico de determinado período histórico ou confrontar esses discursos. Antes de ser forma, o documentário é conteúdo

político, uma vez que pode modificar o curso da vida das pessoas envolvidas nos discursos e promover mobilização social capaz de alterar as consequências desastrosas das violências simbólicas.

Optamos em focar a análise sobre os filmes que consideramos hipermodernos no documentário brasileiro, visto que é considerável a maturidade estética e do conteúdo alcançado por essas obras, além da visibilidade internacional e da igualdade de condições na disputa com produções estrangeiras por prêmios em importantes festivais de cinema.

Utilizaremos cinco obras da filmografia que foi proposta como exemplos para essa pesquisa, dentre os filmes utilizados classificamos da seguinte maneira, documentários do tipo discursivo: *Cabra marcado para morrer* (1984), *Santo Forte* (1999), *Janela da Alma* (2001), *O prisioneiro da grade de ferro* (2003), *Estamira* (2004), *Falcão: os meninos do tráfico* (2006), *Santiago* (2007), *Lixo Extraordinário* (2010), *A Batalha do passinho* (2012); documentários narrativos: *São Paulo: A sinfonia a da metrópole* (1929), *Aruanda* (1960), *Ilha das Flores* (1989), *Elena* (2012) *Morro dos Prazeres* (2011) e *Juízo* (2007). Como representante do tipo híbrido: *Jogo de Cena* (2007).

8.1.

Estamira: o documentário discursivo e a abordagem empática

Os critérios que estabeleceram esta escolha se balizam pela recepção crítica ao filme, uma vez que *Estamira* (2004) recebeu mais de vinte prêmios nacionais e internacionais em festivais de cinema, dentre esses: *Festival Internacional de Havana - 2005* (Terceiro Prêmio Coral de Documentário e Prêmio de Melhor Documentário); *Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro - 2004* (Prêmio de Melhor Documentário pelo Júri Oficial) e *Mostra Internacional de Cinema em São Paulo - 2004* (Prêmio de Melhor Documentário pelo Júri Oficial). A produção figura como o décimo oitavo melhor documentário brasileiro de todos os tempos, segundo a listagem dos críticos, pesquisadores e profissionais de cinema da ABRACCINE¹⁸⁵.

¹⁸⁵ Associação Brasileira de Críticos de Cinema, que gerou o livro *Documentário Brasileiro – 100 Filmes Essenciais*.

O documentário *Estamira* (2004), assim como *Lixo Extraordinário* (2010), usa como cenário o lixão de Jardim Gramacho, no município de Duque de Caxias, no estado do Rio de Janeiro. Algumas semelhanças, em princípio, podem ser verificadas nos filmes, no entanto, ao aproximarmos o olhar, sob a nossa perspectiva arqueológica da formação discursiva nessas obras, perceberemos algumas diferenças sutis.

Esses filmes são do mesmo tipo de documentário, discursivo, partem da mesma estratégia política de persuasão, no entanto, o modo de representação da realidade e a abordagem aos enunciados nas obras se diferem. Enquanto *Estamira* (2004) aposta no modo poético/participativo e na abordagem empática aos enunciados, *Lixo Extraordinário* corresponde ao modo performático e utiliza a abordagem afetiva. Portanto não são os modos de representação, nem somente a abordagem, mas a análise de ambos em conjunto que define o tipo de discurso.

As individualidades das pessoas apresentadas nos filmes, assim como a maneira em que o espaço social é representado na tela, demarcam as fronteiras entre os tipos de discurso documentário. É característica do tipo discursivo as abordagens empática e afetiva, a predominância dos modos participativo e performático e a estratégia política de persuasão, que se configura como a mobilização das emoções e das angústias através de discursos que apelam ao sentimento coletivo compartilhado por todos os humanos, a identificação com o Outro da espécie.

A minha missão além de ser Estamira é revelar a verdade, somente a verdade. Seja mentira, capturar a mentira e tacar na cara ou então ensinar os inocentes (...) não tem mais inocentes, tem esperto ao contrário.

Esse é o primeiro relato da personagem Estamira Gomes no filme que tem seu nome como título. O relato que abre o discurso manifesta, através da identidade ainda sem Rosto de uma "catadora de lixo", os enunciados "revelar a verdade" e "capturar a mentira", tais enunciados são também os que perpassam o discurso do filme. Ou seja, a partir do relato de uma identidade singular, o documentário discursivo se alicerça.

Consideramos um dos pilares do tipo discursivo de documentário a *transparência*, quando é possível perceber o enunciado do filme no início do discurso, sem tentativas narrativas de mascarar os interesses dos emissores. Esses enunciados são tanto da Estamira, quanto do diretor Marcos Prado, a complexidade reflexiva que eles propõem é o que move o documentário. Ambos, Marcos e Estamira, desenvolverão na interação entre eles o discurso sobre "revelar" e "capturar", "verdade" e "mentira", a partir da abordagem empática a esses enunciados da Estamira, que aos poucos vão se unindo a outros e formando o discurso do documentário, que não é nem do Marcos, nem da personagem, mas do filme *Estamira* (2004).

O diretor abre o filme com imagens pouco nítidas e uma montagem inspirada no cinema de Dziga Vertov, em que partes do ambiente se misturam com partes do corpo da personagem, em imagens poéticas que se sobrepõem a música, a qual dá o tom da cena. Aos poucos as imagens revelam o rosto e o corpo cambaleante de uma senhora, cujas marcas na pele indicam sua sofrida jornada. É dela o relato que inicia o discurso, é a voz dela que impera no filme, sem intermédios e sem mimetizações dos seus atos, tampouco é submetida a uma "voz de deus" que explica o que ela sente ou pensa.

Outro pilar deste tipo de discurso é a *coerência estética*, a escolha das imagens, das texturas, das transições, mesmo quando há opções por não sincronização do áudio com a imagem direta, parte sempre do resultado da individuação entre os desejos do diretor e a expressão das personagens. Exemplo disso é que os movimentos de câmera e a duração dos planos acompanham o ritmo do relato da personagem e da emoção expressada no que é dito.

As opções estéticas iniciais de *Estamira* (2004) dão ao filme uma primeira impressão de se tratar de um modo poético de representação da realidade, no entanto isso é apenas o "prólogo", todo restante da obra parte para o modo participativo, embora em alguns momentos necessários se mantenha o modo poético.

O filme retira a centralidade do "Eu" documentarista no discurso, mas o mantém como emissor do discurso, ou seja, o modo poético é o ponto de vista

exclusivo do "autor", portanto caso Marcos Prado tivesse composto todo filme pelo modo poético dificilmente teria respeitado os dois princípios do tipo discursivo: a *transparência* sobre o objetivo do discurso, em que é preciso assumir o que o discurso pretende e ser claro no que emite; assim como seria arbitrário na escolha estética, pois nem todo relato da Estamira denota o modo de representação poética.

O que a escolha estética inicial favorece é demonstrar que há um exercício criativo sobre a realidade, que nem tudo que é mostrado no discurso é acesso direto ao relato e que há certa liberdade de interpretação do diretor sobre o que vê, isso não descaracteriza o documentário do tipo discursivo, pois a quantidade de interferência poética é muito inferior se comparado o acesso direto ao relato da personagem, que prevalece no filme de modo participativo.

As opções estéticas em *Estamira* (2004) no início da obra revelam a dupla jornada da personagem, em que de um lado está a catadora do lixão, representada por imagens em preto e branco, de outro a pessoa Estamira, em cores. O que liga essas identidades é o cenário, espaço social, onde a esfera privada e pública não encontra uma linha divisória. Essa é outra característica do tipo discursivo, a *dissolução das fronteiras*.

Assim como o lixão de Gramacho é depósito público de dejetos, é também o espaço privado para muitos dos catadores que ali trabalham, dormem, se relacionam e mantêm práticas impensadas para pessoas que não convivem naquela realidade. No mesmo espaço insalubre em que os catadores trabalham, na presença de bichos, corpos humanos em decomposição e insetos, também se cria cachorros, que segundo uma das personagens "*comem melhor que você, seu Marcos*", assim como também é nesse espaço "desagradável" que se preparam as refeições.

Sabemos que há alguém atrás da câmera, pois os relatos se direcionam para ele, supomos que seja Marcos Prado, confirmado pelo discurso, quando João, um dos catadores, diz: *vou sair fora seu Marcos*, assim como outro já havia dito, *os cachorros comem melhor que você, seu Marcos*. Eis o quarto pilar do tipo discursivo a *observação participante*.

Após apresentar a personagem e o espaço de sociabilização em que o filme se constitui, o lixão de Gramacho, o documentário abandona as imagens em preto e branco, modo de representação poética, e assume o modo participativo, em que o diretor se coloca na cena como um interlocutor ao relato. Entretanto o documentarista não é visível diante da câmera, o que é característica de documentários do modo participativo, ao contrário do modo performático em que o diretor participa se revelando para câmera, seja através da voz que responde ou indaga, seja através do próprio corpo na cena, como veremos no filme *Lixo Extraordinário* e se percebe em *Falcão: os meninos do tráfico*.

Estamira Gomes além de exercer o seu papel social como catadora, sujeita às condições avessas aos seus desejos, é uma pessoa cuja identidade é constituída por acontecimentos contrários a sua vontade, como estupros, agressões e negligências médicas, no entanto, a vida no lar, no bairro de Campo Grande, periferia da cidade do Rio de Janeiro, é o lado colorido da vida da personagem, tanto para ela, quanto para Marcos Prado.

Em sua biografia de Alexandre o Grande, Plutarco faz uma distinção importante entre escrever história narrativa e escrever “vidas”, como ele mesmo estava fazendo. Nas “vidas” havia espaço para abordar tanto a esfera privada quanto a pública, para descrever a personalidade individual através de pequenas pistas, “algo pequeno como uma frase ou um chiste”. (BURKE, 1997, p. 91).

Isso já nos coloca sobre um dilema, uma vez que há diferenças entre escrever uma narrativa e escrever uma “vida”, onde estariam essas diferenças no documentário? Escrever a “vida” necessita da *dissolução das fronteiras* entre público e privado; individual e coletivo; documentarista e personagem; familiar e íntimo. Veremos adiante como o tipo discursivo atua rompendo esses paradigmas que impedem o acesso a uma personalidade singular da pessoa.

Através das “pequenas pistas” que surgem da esfera privada e íntima nos relatos de familiares, parentes, amigos e do próprio cineasta - que se apresenta pela estética e como interlocutor presente na cena - é que conseguimos acessar o Rosto da pessoa, a qual poderia ser apenas mais uma catadora de lixo no Jardim Gramacho. Estamira se torna visível primeiro ao cineasta, que formula junto com a personagem o discurso sobre ela. O documentário revela à sociedade o que essa pretende ocultar: a "loucura", a "miséria" e os problemas sociais acarretados pelo

consumo, que geram lixo, que, no entanto, é a fonte de sobrevivência para a personagem do filme.

Para além do indivíduo, “catadora de lixo”, há uma personalidade singular complexa e que nos afeta de diversas maneiras e por diversos motivos, este conjunto de afetações constroem não apenas uma determinada imagem da Estamira, mas diversas imagens do contexto social e das pessoas que interagem com o filme e com a personagem, estando o cineasta englobado num jogo contínuo de experiências, subjetivações e individuações.

Para Henri Bergson (1999)¹⁸⁶ tudo é construído, o sujeito se constrói na relação, através das suas próprias subjetividades que interagem com o ambiente e com as diversas relações sociais, não a partir de um conhecimento previamente determinado.

Perguntar se o universo existe apenas em nosso pensamento ou fora dele é, portanto, enunciar o problema em termos insolúveis, supondo que sejam inteligíveis; é condenar-se a uma discussão estéril, em que os termos pensamento, existência, universo serão necessariamente tomados, por uma parte ou por outra, em sentidos completamente diferentes. Para solucionar o debate é preciso encontrar primeiro um terreno comum onde se trava a luta, e visto que, tanto para uns como para outros, só apreendemos as coisas sob a forma de imagens, é em função de imagens, e somente de imagens, que devemos colocar o problema. (BERGSON, 1999, p.21).

Nessa perspectiva o documentário discursivo nos apresenta imagens, “pistas” ou “indícios”, que permitem acesso à realidade sociocultural, que só é possível através do relato dos indivíduos sobre si e sobre o meio em que estão inseridos; a imaginação pessoal é a norteadora dos discursos, através dos relatos, que (re) cria realidades e perspectivas sobre o mundo material. Ou seja, o documentário do tipo discursivo é um dispositivo de comunicação criado a partir da imaginação pessoal de indivíduos que descrevem, criticam e recriam as suas próprias realidades socioculturais.

Marcos Prado inicia o filme com imagens do fogo produzido no lixão de Gramacho, talvez em um primeiro momento seja apenas uma imagem colocada despretensiosamente, porém, ao longo do filme observamos que os relatos mais enfáticos da Estamira são acompanhados por imagens de fenômenos da natureza,

¹⁸⁶ BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

como se a fala dela correspondesse a um fenômeno natural, tal como a chuva, o vento e o fogo, tão presentes no filme. No final do documentário a estética proposta recorre novamente ao fogo, desta vez a fala da personagem acompanha a imagem. Diz Estamira: *A solução é o fogo, queimar tudo, todos os seres e pôr outros seres no espaço (...) pode queimar tudo, se for para o bem (...). O fogo, ele está comigo, está me queimando.*

O elemento fogo que aparece como imagem - seja visual, que o cineasta expõe no filme ou auditiva, a fala da personagem - expressa, embora colocados em momentos diferentes da formação do discurso, a mesma coisa. A solução para todos os problemas na visão da Estamira é que tudo se acabe em fogo, que remete ao apocalipse, na medida em que o cineasta desvincula a imagem visual, da imagem sonora e coloca em momentos distintos do filme, ele reforça que o seu discurso concorda com Estamira, prova disso é este ciclo do fogo que perpassa o filme. Porém, fogo também é renovação, a fênix ressurgue das cinzas, seria esse o enunciado do filme?

Para Estamira a solução é queimar tudo, não parece que a visão do cineasta seja muito diferente da personagem. Isso significa que há dentro de uma narrativa fílmica um diálogo constante e o filme é a captura de opiniões que às vezes não estão no verbo, mas aparecem na articulação das imagens. Logo, o discurso, embora dependa de uma linguagem, não se limita a fala. O pensamento criativo, tanto do cineasta quanto da personagem, é determinante para formulação de um potente discurso, que torna visível a opinião do realizador como a de quem ele filma.

No documentário *Estamira* (2004) a esfera pública e a esfera privada se confundem, o discurso não nos apresenta uma delimitação muito clara, pois público e privado são complementares. Seria impossível acessar o mundo da personagem Estamira Gomes se o diretor Marcos Prado não tivesse transportado os espectadores e a ele mesmo à vida privada da personagem, que ao se apresentar na sua casa, com seus filhos, compartilhando suas angústias, dores e sonhos, nos dá “pistas” que dizem muito sobre quem ela é e permite que acessemos a sua privacidade, mesmo que jamais tenhamos estado diante dela.

Logo, conhecemos a pessoa Estamira Gomes e as relações que a constituem como tal e essa é a “verdade” que interessa ao documentário discursivo, o qual evita o risco de localizar a personagem apenas por suas encenações na esfera pública, representada no filme como o Lixão do Jardim Gramacho. A diferença mais marcante do documentário do tipo discursivo, em relação aos demais dispositivos de comunicação, é que ao apresentar a pessoa o discurso se distancia da visibilidade negativa, a mediação e o narcisismo, que acarreta a (in) visibilização das singularidades e das identidades individualizadas.

O discurso direto ou do tipo discursivo evita a exotização e a violência simbólica que estigmatiza os indivíduos, não representa as pessoas como objetos, exemplares da "identidade coletiva" do que supostamente seria uma “catadora de lixo”. Dessa maneira, ao se distanciar da representação das aparências o discurso não explica o fato social apenas por um determinado ponto de vista, o que traria generalizações e distanciamentos. Para sujeitos que não compartilham da experiência em um lixão o "visível" (percebido pelos olhos) é Estamira apenas como a mulher suja, louca, que cata restos para sobreviver, logo, visões muito comuns em outros filmes e meios de comunicação, que reforçam paradigmas sociais excludentes, pois se ocupam apenas em criar uma história narrativa e não um discurso da vida.

O documentário discursivo, parte da estratégia política de persuasão, a qual foge dos dualismos, das generalizações e das individualizações narcísicas. Podemos observar isso na medida em que a barreira do público e do privado já não é um limitador à realidade das pessoas, assim, novos enunciados surgem a partir de *acontecimentos imprevisíveis* outro elemento característico do tipo discursivo de documentário.

Quando, por exemplo, Estamira deixa Marcos Prado falando sozinho ou entra em um "surto" psicótico, que mais parece uma grande filósofa relatando a experiência empírica sobre a vida, é algo que o diretor não pode controlar, mas utiliza no filme e assume esse imprevisto. No entanto, isso só é visível, pois o filme atua como mediador, desfazendo os estereótipos e os preconceitos sociais que recaem sobre pessoas como a Estamira, que em situações cotidianas não seria ouvida como ocorre no filme que ela empresta nome.

Para chegar a este tipo de discurso é preciso abordagem empática, como fez Marcos Prado, ou através da abordagem afetiva, no entanto, nessa é preciso muito mais para ter permissão das pessoas para adentrar verdadeiramente em seus universos íntimos. A intimidade quando se revela, não é a partir de estratégias racionais do realizador, nem consciente da personagem, ocorre espontaneamente, podendo ou não aparecer no filme.

A intimidade é o campo da subjetividade e do acesso ao íntimo, o acesso a ela é uma proposta, mas não significa que todos os filmes conseguem. Marcos Prado chega próximo ao íntimo, mas não o acessa, pois carece de uma abordagem afetiva. Talvez se Marcos fosse catador e estivesse inserido no contexto que apresenta no filme, não como o cineasta, mas como personagem da circunstância que filma a sua própria vida e as das pessoas que interage, poderíamos pensar no filme como abordagem afetiva. A condição sociocultural do realizador em relação ao seu tema e a ausência dele à frente da câmera mostrando a individuação que acarreta emoções, sensações, angústias e sentimentos mais diversos, só pode ser experimentada através do relato das suas personagens, não pelo que ele sente na cena, por isso *Estamira* (2004) é um discurso participativo de abordagem empática aos enunciados.

O que percebemos a partir de *Estamira* (2004) foram os pilares que sustentam e diferenciam o documentário discursivo dos demais tipos. Assim, caracterizamos como discursivo as obras que relacionam os seguintes elementos: *transparência temática*, quando se revelam inicialmente os enunciados que movem o filme; *coerência estética*, quando as escolhas para formação discursiva optam por uma linguagem, modos de representação e opções estéticas que condizem com a história relatada; *dissolução das fronteiras*, o que se percebe é a junção de público/privado, familiar/íntimo, cineasta/personagem, sujeito/pessoa, individual/coletivo; *observação participante*, quando o diretor se coloca na cena, mesmo que apenas como interlocutor, não há omissão de nenhuma pessoa que compõe o discurso; e *acontecimentos imprevisíveis*, são obras abertas aos imprevistos da filmagem, como uma personagem que morre ao longo da produção e muda o rumo da história, a pessoa que desiste de relatar algo ou quando o cineasta é chamado à ação dentro da própria cena.

Aliado a esses pilares, o documentário do tipo discursivo parte da abordagem empática ou afetiva aos enunciados, da estratégia política de persuasão e usa os modos de representação participativo e/ou performático. Por isso, apesar das semelhanças entre *Estamira* (2004) e *Lixo Extraordinário* (2010) verificamos que a abordagem do primeiro filme é empática, pois o diretor não apresenta suas reações e emoções na cena, tampouco faz parte da realidade que está sendo apresentada pelo discurso; já o segundo filme é estruturado pela abordagem afetiva aos enunciados e usa o modo performático/participativo como representação da realidade. Veremos como essas características estão presente no filme *Lixo Extraordinário* (2010).

8.2.

***Lixo Extraordinário*: O documentário discursivo e a abordagem afetiva**

O documentário *Lixo Extraordinário* (2010) teve três diretores ao longo do processo de filmagem, a inglesa Lucy Walker, a montadora pernambucana Karen Harley e o documentarista brasileiro João Jardim¹⁸⁷. A produção foi indicada ao *Oscar* de Melhor Documentário (2011) e recebeu premiações no *Festival de Sundance*, como Melhor Documentário Internacional (2010) e no *Festival de Berlim* (2010), com reconhecimento da Anistia Internacional e do público. A obra aparece na quadragésima quarta posição na lista da ABRACCINE.

É a partir dos pilares estabilizadores do documentário discursivo, *transparência temática, coerência estética, dissolução das fronteiras, observação participante, acontecimentos imprevisíveis e modo participativo/performático* de representação da realidade, que propomos essa análise sobre o filme que apresenta o lixão do Jardim Gramacho, constituído por diversas vozes que interagem com o artista plástico Vik Muniz na formação do discurso.

¹⁸⁷ A produção é marcada por problemas éticos relacionados a autoria, no entanto isso não atrapalha o desenvolvimento do discurso do filme. Esta dissertação se limita a analisar o que é visto na obra, portanto deixamos a referência para maiores informações sobre os bastidores da produção. Acessível em: EZABELA, Fernanda. Brasil não leva Oscar se "Lixo Extraordinário" ganhar. In: *Folha Ilustrada*. Folha de São Paulo, 31 de jan. 2011. Doc. Online. <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2011/01/868245-brasil-nao-leva-oscar-se-lixo-extraordinario-ganhar.shtml>> Acessado em 12 de out. de 2018.

A *transparência* aos objetivos do discurso se encontra no documentário *Lixo Extraordinário* (2010), assim como em *Estamira* (2004), na abertura do filme, quando Vik relata sobre a obra que pretende criar, a partir das fotos dos catadores compostas pelos objetos que eles recolhem: *quero tornar visível o rosto de vocês e criar o retrato do catador*, o enunciado contido nesse relato é o fio condutor de todo o discurso.

O documentário acompanha, sem estabelecer estrutura narrativa, um duplo processo de elaboração coletiva de obras de arte, a primeira o próprio filme, pois é nítido que a formação desse discurso é estruturada pelas múltiplas vozes dos mais diversos atores, catadores e seus familiares, artista plástico e seus familiares, diretores, técnicos e produtores que protagonizam uma discussão ética e moral do próprio documentário dentro do filme.

A segunda elaboração coletiva, tema do filme, ocorre quando o artista plástico se une aos catadores do Jardim Gramacho para confeccionar painéis que serão leiloados em Londres e afetará a individualidade tanto dos catadores, quanto do artista, através da individuação que o filme captura e transforma em um poderoso discurso, capaz de tornar visíveis singularidades de pessoas (in) visibilizadas. O documentário discursivo transcende o filme e transforma a individualidade de todos envolvidos ao longo do processo de filmagem.

A figura de Vik Muniz como personagem poderia, em outras abordagens e modos de representação, inclinar o discurso à centralidade discursiva no "Eu" do artista, no entanto não podemos considerar Vik a figura central no filme, nem da sua própria obra, pois há absoluto equilíbrio na distribuição dos relatos das personagens ao longo do discurso, o próprio artista plástico coloca-se em posição de igualdade aos demais personagens, catadores do lixão do Jardim Gramacho, isso é confirmado pelo artista dentro do discurso: *no final eles vão dizer "não foi o Vik que fez, nós fizemos"*. Tal afirmação, apesar de se referir à obra plástica, também se revela como opção discursiva do documentário.

O que se percebe é que a *transparência* tem duplo significado no documentário de tipo discursivo, primeiro significa revelar ao espectador o enunciado comum ao tema, às personagens e ao discurso geral da obra, por

exemplo, em *Estamira* (2004) o enunciado comum é mostrar a "verdade" se for "mentira" "tacar na cara", dito pela personagem na abertura. Assim, se construiu um discurso questionador sobre a "loucura" e a "razão" que busca através da Estamira "revelar" o que a sociedade tenta esconder: o comportamento e a violência social que causam a "loucura" e medica o "louco", esse às vezes pode ser o sábio que indica a saída para obscuridade, a qual (in) visibiliza pessoas como a catadora e despeja detritos simbólicos e materiais na vida dessas pessoas, sem que a sociedade se importe com o humano por detrás da aparência suja e incomoda, por isso essas pessoas são tratadas como lixo. Esse é o discurso de Estamira Gomes, do Marcos Prado e de *Estamira*, o filme.

Em *Lixo Extraordinário a transparência* é sobre a relação íntima que liga os indivíduos às obras de arte, o filme e os painéis tem em comum a tela, que torna visível os Rostos, que só podem ser percebidos se sairmos de uma visão distante e aproximarmos o olhar. Esse enunciado é expresso por Vik Muniz sobre como a pessoa percebe os objetos a partir da perspectiva de proximidade: *ela se afasta vê a imagem se aproxima e vê o detalhe*, tal formulação também se apresenta no início do filme, o que parece ser a característica desses documentários discursivos, revelar as intenções do que será dito.

O segundo significado que denota a *transparência* como pilar do tipo discursivo é que esses filmes de fato têm como objetivo "revelar" realidades possíveis, "capturar" as individualizações, "tornar visíveis os Rostos", as representações dos papéis e "criar retratos" da sociedade a partir da singularidade dos relatos "irrelevantes". São filmes que dissolvem as barreiras entre as esferas pública, privada e íntima, expressam diretamente as emoções e as angústias provocadas pelos afetos, o que chamamos de *dissolução das fronteiras*.

Lixo Extraordinário (2010) parte da abordagem afetiva aos enunciados, uma vez que a personagem que conduz o discurso revela seu íntimo afetivo e emocional ao mostrar a sua origem, uma casa simples em um bairro socioeconomicamente vulnerável da cidade de São Paulo, em que Vik apresenta a sua família e relata que se houvesse um pequeno desvio na vida difícil dos seus pais "*poderia ser eu o catador*", logo, o tema não é exterior à personagem que conduz o discurso.

Devido a grande influência de Vik na estrutura discursiva do documentário é possível questionar se de fato o filme é dos diretores ou se não é do Vik e dos catadores. Essa não identificação de quem emite o enunciado é uma das características da *dissolução das fronteiras*, logo, é a marca do documentário do tipo discursivo.

Não é, tão pouco, a intenção significativa que, invadindo silenciosamente o terreno das palavras, as ordena como o corpo visível de sua intuição; não é o núcleo constante, imóvel e idêntico a si mesmo de uma série de operações que os enunciados, cada um por sua vez, irão manifestar na superfície do discurso. É um lugar determinado e vazio que pode ser efetivamente ocupado por indivíduos diferentes. (FOUCAULT, 2008, p. 111)

O documentário, que concorreu ao *Oscar* em 2011, se estrutura pelo modo performático de representação da realidade, visto que o filme é sobre a construção de uma obra plástica, mas também revela o processo de construção do filme como discurso, o qual revela os equipamentos de filmagem, as conversas de produção, os produtores e a diretora em discussão com a personagem sobre os rumos do filme, porém, não seria absurdo classificar como modo participativo, uma vez que se fosse Vik Muniz diretor do filme, certamente estaríamos diante de um modo performático puro, mas os diretores, apesar de revelarem os bastidores da produção do filme, aparecem em momentos pontuais, o que pode levar alguns pesquisadores a questionar o modo performático do filme, mas como dissemos não seria incoerente.

Talvez tenha sido mera coincidência que tanto *Estamira*, quanto *Lixo Extraordinário*, tipos discursivos tenham expressado dentro do próprio discurso seus objetivos, porém veremos que esse princípio da *transparência* e da *dissolução das fronteiras* aparece em outros documentários desse tipo, mesmo que o tema e o cenário sejam distintos.

Esses discursos que apresentam os enunciados como “representação do real”, confrontam as concepções de “verdade” e de “realidade”, as quais sempre foram elementos éticos que esbarram na linguagem própria dos sujeitos sobre si mesmos. No cinema documentário o estatuto da “verdade” e do “real” foram confrontados, ora gerando teses reducionistas, ora não sendo suficientes para dar

conta dos dilemas do meio social que se apresenta na tela ¹⁸⁸. Ocorre que o tipo discursivo de documentário não está interessado na "verdade", mas nas "realidades" possíveis, nem se baliza pelo conhecimento, mas pelos "saberes", é o que se percebe nos documentários que estamos analisando.

Talvez seja arriscado considerar a oposição do verdadeiro e do falso como um terceiro sistema de exclusão (...). Como se poderia razoavelmente comparar a força da verdade com separações como aquelas, separações que, de saída, são arbitrárias, ou que, ao menos, se organizam em torno de contingências históricas; que não são apenas modificáveis, mas estão em perpétuo deslocamento; que são sustentadas por todo no sistema de instituições que as impõe e reconduzem; enfim, que não se exercem sem pressão, nem sem ao menos uma parte de violência. (FOUCAULT, 1999, P. 14)

A realidade do Sebastião, personagem que divide com Vik as cenas mais afetivas, demonstra o surgimento de uma relação de amizade estruturada ao longo do processo de filmagem, mas que supera o filme, entre o artista plástico e o líder da Associação dos Catadores do Jardim Gramacho. Em muitos momentos do discurso se percebe a mudança no processo de individuação que ocorre entre Vik e Tião. Essa relação individualizada de ambos e que traça a individualidade deles como pessoas é o que podemos dizer *acontecimentos imprevisíveis*.

Nenhuma pessoa que exerça sinceramente seu papel social tem como determinar se irá desenvolver ou não afinidade com o Outro, muito menos ao longo do processo de filmagem, logo, a abordagem afetiva não é possível ser um objetivo, pois é subjetiva e só se mostra após a obra concluída. Quando a personagem ou o próprio diretor é surpreendido emotivamente, afetivamente ou por circunstâncias alheias à sua vontade e controle, estamos diante de acontecimentos imprevisíveis de ordem material e sensível.

Nenhum roteiro ficcional seria capaz de escrever a história afetiva entre Vik e Tião, tamanha a força da individuação de ambos que ocorre no filme, a representação narrativa dessa relação não teria o impacto discursivo que a apresentação direta da realidade fornece.

Tião aos prantos revela ao artista, após saber que sua imagem chegou até Londres e foi vendida por mais de cem mil reais, no auge da sua emoção movido

¹⁸⁸ Cf. DA-RIN, Silvio. *O Espelho partido* (2004).

pelo impulso angustiado e emocionado diz: *ninguém acreditava em mim, nem a minha família*. No entanto, quem viu singularidades no Tião foi Vik Muniz, quem facilitou a mudança de vida do ex-catador Sebastião, quem foi seu novo amigo. Logo, a afetividade supera a relação familiar e muitas vezes o filme que acessa o íntimo pode revelar singularidades e permitir que novas relações afetivas se construam.

A enunciação não parte de um sujeito individual, considerado isoladamente, mas é produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados e do contexto da situação social complexa em que aparece. (...)Tudo o que me diz respeito vem-me do mundo exterior por meio da palavra do outro. Todo enunciado é apenas um elo de uma cadeia infinita de enunciados, um ponto de encontro de opiniões e visões de mundo. Nessa rede dialógica que é o discurso¹⁸⁹, instituem-se sentidos que não são originários do momento da enunciação, mas que fazem parte de um continuum. (PIRES, 2002. p.39).

A individuação que ocorre em filmes discursivos é dupla, tanto em quem realiza o filme, quanto em quem é personagem do discurso. Vik Muniz é muito mais do que apenas personagem da história, o envolvimento do artista com as pessoas do lixão de Gramacho é tão grande que, mesmo com alteração dos diretores ao longo das filmagens, impressiona a unidade discursiva que tem *Lixo Extraordinário*, o que comprova que não é o diretor que determina a abordagem aos enunciados, mas é o processo subjetivo que leva a essas escolhas, às vezes parte da personagem e não de quem pensa o filme. O documentário de tipo discursivo respeita essa característica, diferente do tipo narrativo, não impõe a vontade de um alguém sobre os enunciados que se precipitam e invocam uma abordagem particular.

Todo discurso do filme *Lixo Extraordinário* é pautado pelo que é enunciado no relato inicial de Vik Muniz, sobre a forma de olhar o objeto: "*ela se afasta vê a imagem se aproxima e vê o detalhe*". As opções estéticas são coerentes, pois o filme usa planos distantes, abertos, com lentes "grande angular" que são intercaladas na montagem com enquadramentos bem próximos aos objetos, dessa maneira a montagem reforça o enunciado.

¹⁸⁹ Bakhtin utiliza indistintamente, enunciado ou discurso. Como fazemos distinção entre esses conceitos, convenciamos que, neste trabalho, os enunciados são tratados como partes de um discurso. (PIRES, 2002. p.39. n.r).

Os enquadramentos das cenas mostram os indivíduos e o lixão sob uma perspectiva de quem os olha de cima, assim formam como imagem um borrão de cores e formas indefinidas, na medida em que a imagem se aproxima das pessoas seus Rostos se revelam. Logo, o discurso do filme nos induz a perceber que: basta mudar a perspectiva do olhar para perceber os Rostos das pessoas. Em uma pintura não é possível observar os detalhes que compõem a paisagem se nos mantivermos numa distância "segura", sem nos envolvermos com os elementos, sem observar que vários pontos de tinta formam a pintura, ou seja, o tecido social formado de artistas e catadores, que apesar das mesmas origens, não tiveram como diz Vik: "*a mesma sorte na vida e as mesmas oportunidades*", tecem o discurso.

É perceptível o esforço desses documentários discursivos em revelar algo oculto, tornar visível a singularidade de pessoas (in) visibilizadas, no entanto, nem toda forma de visibilidade é positiva, a questão que se coloca é: quem garante que a visibilidade que esses discursos almejam dar aos indivíduos não faz parte da injunção negativa de mediatização e sensacionalismo da dor do outro? Para verificar tal questionamento utilizaremos o filme seguinte, *O prisioneiro da Grade de Ferro*.

8.3.

O prisioneiro da grade de ferro: a visibilidade da pessoa no tipo discursivo

Os "loucos" são mal vistos pela sociedade, pois confrontam perceptivelmente a tentativa do espaço social em igualar todos os cidadãos por regras de comportamento e de convívio sob um discurso ético-moral comum. Obviamente que essa "igualdade" não se refere às condições justas de acesso ao capital econômico, social e político, uma vez que o objetivo principal de um sistema capitalista é promover a desigualdade que gera lucros e violência, fabricando "delinquentes".

A prisão é um excelente exemplo das causas de uma sociedade pautada pela lógica monetária e pelo descaso aos "irrelevantes", uma vez que grande parcela da população carcerária se encontra no presídio por uma busca "ilegal"

pelo capital econômico, mas também pelo capital social, pelo status, pelo reconhecimento, pela "visibilidade" que supostamente o dinheiro proporciona.

Nas sociedades hipermodernas todo capital social, cultural, político, assim como as identidades singulares e as relações interpessoais estão norteadas pela lógica econômica. Não há muita diferença entre o presidiário, a prostituta e o operário contemporâneo, todos são anônimos sob a mesma lógica de dominação, a diferença é que uns optam por seguir as regras do jogo, permitem-se permanecer na (in) visibilidade ou buscar a visibilidade positiva, outros, os "desviantes", resolvem burlar as leis que lhes são impostas, tendo como destino o segundo alijamento social, o segundo processo de apagamento das suas identidades.

A partir disso surge o questionamento: o que é ser prisioneiro? O filme *O prisioneiro da grade de ferro (Autorretratos)* (2003) de Paulo Sacramento, mas também do Celso, do Jonas, do Rubens, do João Vicente, do Joel, do Marcos, do Ronaldo, do Reginaldo, do Renildo, do Krik Mc e Fw Mc, tenta responder a essa pergunta através do enunciado que completa o nome do filme "*autorretratos*".

O próprio sistema que pune uma pessoa e a encarcera é o que fomenta a (in) visibilização que leva alguns indivíduos a cometer atos criminosos. Para ser visível na sociedade hipermoderna mais do que ser reconhecido é preciso ser percebido por singularidades que se destaquem na multidão de Rostos sem identidade. Essa busca pela visibilidade move os indivíduos a reivindicarem representação no espaço público e nas demais esferas do espaço social, às vezes por vias legais, mas questionável, como a midiatização de si mesmo, porém essa não encarecera em presídios, mas prende almas livres em corpos moldados. O indivíduo contemporâneo se frustra quando percebe que só se torna visível aquele que é visto com afeto e empatia, essa revelação pode desencadear ações criminosas contra a sociedade que (in) visibiliza.

É preciso deixar claro que não interessa ao grupo social dominante, de origem aristocrática e burguesa, o qual detém o controle do espaço público, que as questões íntimas e da singularidade humana sejam de fato reveladas, pois isso seria uma clara afronta aos interesses econômicos que movem a atual sociedade,

visto que o sentimento íntimo, o desejo, a angústia, a emoção, o afeto é político, logo, revolucionário.

Uma pessoa movida pelo afeto e que dá vazão para seus instintos desvia outras pessoas e as convoca para ação, ato criminoso ou ato político. Não interessa ao sistema se a prisão será a fábrica de monstros, pois para os que controlam esse sistema dominante capitalista e para os seduzidos por ele, todos aqueles que não pertencem ao seleto grupo de pessoas notáveis, que seguem as regras de convívio e do comportamento padrão são potencialmente delinquentes. Nesse grupo, por estigma e preconceito, ou seja, pela violência simbólica praticada no Brasil há séculos, estão principalmente pretos, pobres, nordestinos, deficientes mentais, travestis, "drogados", os "marginais", visíveis porque existem, mas (in) visíveis pelo desejo social dominante de que não existissem.

O documentário *O prisioneiro da grade de ferro (Autorretratos)* (2003) questiona todo esse sistema que pune, (in) visibiliza, mata, massacra as populações vulneráveis, em que no presídio a maioria dos autorretratos corresponde a uma realidade que se vê cotidianamente na sociedade brasileira: o encarceramento arbitrário, a falta de perspectivas de ações públicas e sociais que ofereçam oportunidades a determinadas populações, a omissão social frente às desigualdades de justiça e de assistência mínima aos direitos básicos, enfim, uma sociedade conivente com o sistema de exclusão imposto.

O filme reflete o lado mais obscuro do ser humano e não é o dos presidiários. Retrata, em mais de duas horas de exibição de imagens, um espaço insalubre, com celas lotadas de indivíduos quantitativos, corpos à espera da segunda morte na vida, a definitiva. Conforme diz a personagem Pernambuco: *quando você entra aqui você é nada, só faz falta na contagem*. No entanto, será que fora do presídio muda algo? Somos alguma coisa além de corpos numerosos? Pois é a empatia e o afeto que nos faz pessoas para alguém.

O documentário *O prisioneiro da grade de ferro (Autorretratos)* (2003) utiliza a abordagem afetiva aos enunciados, uma vez que os próprios presos se filmam e formam o discurso, mesmo que as imagens tenham sido montadas posteriormente, é importante destacar que elas são indexadoras da realidade e se

traduzem pela poética de quem as produziu, pelo olhar singular. Assim como também é abordagem afetiva o filme de Vik Muniz que não foi dirigido por ele, mas se traduz poeticamente os relatos a partir da relação de quem os extraiu, em *Lixo Extraordinário*, nesse caso foi o artista plástico, em *O prisioneiro da grade de ferro (Autorretratos)* (2003) foram os próprios detentos.

O filme é um discurso que utiliza o modo performático para apresentar os autorretratos, tornando visível o processo de filmagem. O longa-metragem de Paulo Sacramento inaugura a era hipermoderna do documentário brasileiro (2003), pois nunca antes na história do cinema nacional as próprias personagens assumiram a câmera como realizadores, isso é um marco para o documentário brasileiro e gerou um discurso singular que apresenta A Casa de Detenção Carandiru, em São Paulo, como nenhum outro dispositivo de comunicação foi capaz.

Parece que esse era mesmo o objetivo do filme, pois na abertura isso é revelado pela *transparência temática* no enunciado de um dos realizadores, o FW Mc, que diz: *Esse aqui é o Carandiru, a realidade na tela. O filme começa agora! O Carandiru de verdade, esse é o nosso autorretrato*. Talvez pudesse até ser uma crítica ou referência ao filme de ficção *Carandiru*, de Hector Babenco, não fosse o fato das filmagens do documentário terem ocorrido antes da estreia do filme ficcional. Sem intenção, o prisioneiro revelou a maior diferença entre documentário e filme ficcional: o acesso direto à realidade. No entanto, como vimos, nem sempre as obras são discursos diretos, mas no caso desse filme, é certo que se trata do tipo discursivo de documentário.

O prisioneiro da grade de ferro (Autorretratos) (2003) sem dúvidas é um discurso impactante, não pelas imagens que apresenta, nem simplesmente pelos indivíduos que traz à tona, mas pela forma de articulação entre o dito e o não dito, fórmula essa que é o estopim para que tenhamos ativados os quatro elementos constituintes da percepção, a intuição, a sensação, o sentimento e o pensamento¹⁹⁰. Não são meras imagens poéticas do cenário, nem a encenação das

¹⁹⁰ Sensação e intuição servem para nos fazer perceber o mundo, enquanto o pensamento e o sentimento nos ajuda a julgar o que apreendemos do mundo. (JUNG, C.G. Tipos Psicológicos. São Paulo, Zahar, 1967).

personagens o que se torna visível na tela, mas o enunciado comum aos prisioneiros do Carandiru e aos "prisoneiros" que os assistem: a ausência de humanidade. A partir dessa enunciação primeira temos diversos outros enunciados possíveis, que não se esgotam com a subida dos créditos, mas se estende além do filme, tanto que o longa-metragem gerou toda essa análise que defendemos aqui.

O filme se pauta por uma estratégia política de persuasão, levanta grande discussão ética e sócio-política, mostra que o que é "marginalizado" não necessariamente é invisível ou está fora do social. O discurso revela muito do que é a nossa própria sociedade, mais do que isso, contradiz o senso comum do que pode ou não se tornar visível, apresentando, através dos discursos dos detentos, quem somos por este contato revelador da tela.

Sem o auxílio do meio expressivo, neste caso o documentário, muitos, talvez, jamais teriam conhecimento sobre o que é viver em um presídio brasileiro. Uma vez que temos no imaginário, pautado pela midiatização superficial, o que é a prisão, mas a realidade nos foge, pois essa proximidade proposta pelo filme nunca foi tão visível em outros meios e constantemente é rechaçada pela própria sociedade. O que passa a ser visível não é apenas a individualidade de cada detento, mas a omissão do olhar de todos nós que os ignoramos.

Ao entregar câmeras, após oficina de cinema, para presidiários, Paulo Sacramento e suas personagens questionam o quão somos humanos, uma vez que ignoramos essas pessoas que cometeram crimes e são despejadas como dejetos em um espaço insalubre, sem o mínimo direito a assistência básica obrigatória pelas próprias leis comuns aos cidadãos. Paulo Sacramento e as personagens mostram o quão seletiva é a humanidade, inclusive quanto aos direitos, que protege seus comuns, mas (in) visibiliza aquele ou aquilo que incomoda. Independente dos julgamentos sociais motivados pelo pensamento e pelo sentimento, esses moldados pelo mundo "real", é na intuição e na percepção que este documentário discursivo tende a operar, obviamente sem excluir os dados reais, mas se valendo deles para assim tornar visível o que é ocultado.

A escolha de Paulo Sacramento em "dar voz" vai ao limite da expressão pura, ao menos de sua parte, uma vez que apesar de ter uma montagem posterior

sobre o material colhido, cada imagem por si é uma mensagem. A opção por deixar que as personagens se autorretratassem determina um tipo de discurso diferenciado, pois não é apenas uma boca falante, um corpo que se move, mas a câmera passa a ser um dispositivo para visibilidade de quem a opera e de quem para ela se apresenta, assim como a tela é para o espectador uma reveladora de um mundo específico, seja de um sujeito ou de um grupo social.

Todo indivíduo para ser reconhecido como pessoa necessita ser percebido pelo outro no espaço e no tempo. Um feto só se torna indivíduo quando seus pais descobrem a gravidez, do contrário ele é “invisível”, logo, está em um estado de inexistência, o que não quer dizer inexistente. Na medida em que este corpo uno, indivisível, mas reprodutível em si (indivíduo) afeta outro indivíduo (os pais) ele é percebido através da intuição (menino ou menina?), pela sensação (um corpo que ocupa um lugar no espaço), pelo pensamento (forma da imagem virtual pré-concebida) e pelo sentimento (cunho emocional de caráter social) tornando o feto uma pessoa dotada de características próprias, reconhecida simplesmente por fatores perceptivos, contudo ainda não é visual (aparato técnico do corpo ligado ao funcionamento da visão), porém é visível.

Em um dos momentos do filme, no Pavilhão 4, uma das personagens mostra a condição degradante em que um dos detentos vive, detalhe é que quem filma também está em situação vulnerável, mas perceptivelmente em "melhor condição" que o filmado. Diz a personagem: *Olha como ele fica, olha para você ver, olha a situação em que vive, olha o fedor que está nesta cela, pelo amor de Deus, senhor. Pelo amor de Deus.*

O destaque para essa cena se dá pela maneira como a personagem apresenta o Outro, em uma demonstração clara de empatia, assim como a palavra "olha", diversas vezes repetida, quase um clamor para que enxerguem a situação. Não é simplesmente ver, mas fazer com que os outros também tenham ciência sobre um fato. Esse olhar não é um chamado para que se veja, pois a imagem já mostra, mas para que quem vê pela tela perceba inclusive o "fedor" da cela.

Embora o detento, visivelmente com problemas psicológicos não se dê conta da situação em que está inserido, quem filma, além de apresentar com a

câmera e com seu relato o "mais vulnerável", mostra a sua própria humanidade, a sua empatia, o seu zelo com o Outro, o seu incomodo por ver Outro humano em situação ainda pior do que a sua própria. Não há narrativa, nem dramatização sobre a dor do outro, pois não se percebe em nenhum momento tentativa de comoção, mas uma chamada à ação, o revelar uma realidade perceptiva que o olho ignora.

Por um lado, a imagem testemunha contra abusos dos poderes (...), revela o que se pretendia esconder: a injustiça, a miséria, o crime; a imagem coloca o mundo à disposição na superfície das telas, por outro lado, ela hipnotiza e atrai o crime e a perversão. Com ela, passamos para outra civilização, outro modo de subjetividade que aprendemos. Ser visto não basta, é preciso ser notado, reconhecido em meio a outros, à massa dos outros, não cair nos limbos da literatura insípida, dos não vendidos, desconhecidos, rejeitados (marginalizados, excluídos, "invisíveis"). (BARUS-MICHEL, 2013, p. 45).

O que faz o documentário discursivo é criar possibilidades para que o oculto se revele, sem representação mimética da realidade, é a partir disso que o discurso provoca ação e mobilização social. Dessa forma, a imagem na tela sempre poderá ter diversas interpretações, contudo, a maneira como o documentário discursivo as apresenta pode nos indicar se estamos diante de imagens testemunhais, reveladoras de mundos, apresentadoras de pessoas, que torna a tela uma mediadora entre a vida do Outro e a nossa, em que podemos recorrer, a todo o momento, para saber o que se passa ao nosso redor, desde o mais banal ao mais importante fato social, para disso tirar algum tipo de conclusão.

A imagem (ou a visibilidade por ela) transforma a noção de "invisível", pois ela se articula entre o que é visível e o que é oculto, entre o que é íntimo, público e privado, logo, o invisível é uma construção social, uma tentativa de "jogar para debaixo do tapete" aquilo que incomoda a um determinado segmento de sujeitos comuns. Invisível é nada mais do que a tentativa de fazer com que o censurado, o proibido deixe de existir.

Perceber o visível é além do ver, do mero fetiche de olhar. Ser visível depende de afetos, empatias e de reconhecimentos das individualidades das pessoas. As imagens refletem sempre o "si mesmo" de quem as produz, em uma

troca contínua de afetações mútuas, pois do contrário o “ver” estará sujeito ao aparente, mas não ao singular.

O documentário *O Prisioneiro da grade de ferro* (2003) inicia com a implosão, de trás para frente, do presídio Carandiru, numa imagem de reconstrução a partir da montagem, que sugere claramente que o fim da Casa de Detenção, por mais que se tente destruir o espaço físico, jamais indicará o fim das histórias que ali aconteceram. Pela tela é que se torna real o que na sociedade já virou virtual, mas na mente do espectador, assim como de quem viveu aquela realidade, os relatos serão eternamente presentes. A tela é crucial para preservação da memória e esta primordial para uma efetiva mudança de paradigmas sociais.

Não é o documentário, a depender da abordagem, que torna visível o invisível, segundo Merleau-Ponty¹⁹¹ "tão logo é ultrapassado o círculo de opiniões instituídas, assim que se tem acesso ao verdadeiro, isto é, ao invisível, parece mais que os homens habitam cada um em sua ilhota", isso nos leva a defender que o visível depende do invisível para existir.

A "invisibilidade" está no campo mental, na articulação entre o real e o imaginado, não é o que inexistente ou simplesmente é ocultado que tem caráter invisível, mas aquilo que não é percebido e está disposto no mundo prestes a ser revelado. Quando isso ocorre há a chamada para ação ou o retraimento em si. Porém, um dos traços marcantes do individualismo hipermoderno é apagar a singularidade e identidade que se forma no íntimo, assim os sujeitos se guiam apenas pela aparência das coisas, cabe ao tipo discursivo de documentário revelar as "verdades" das pessoas, trazer à tona o que está oculto.

Um das cenas do filme *O prisioneiro da grade de ferro*, o personagem Rubinho ilustra bem a necessidade de um olhar empático e afetivo para tornar visível o que é (in) visibilizado. A personagem é responsável pela pastoral carcerária e nos apresenta as celas do "seguro", em que detentos cumprem punições. Mais uma vez o discurso nos coloca diante de imagens que talvez nem no nosso imaginário tenham tamanha potência, mas é a partir do relato de quem

¹⁹¹ Cf. SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. Tradução: Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 138.

filma e das escolhas discursivas, que adentramos neste espaço e nos deparamos com situações degradantes ao ser humano. Em um dos relatos sobre este lugar Rubinho diz:

Eu escolhi o tema um dia com a pastoral carcerária justamente porque eu podia mostrar vários pontos da cadeia (...). Para mim aqui é um pedacinho do céu, mas se eu ficasse só aqui estaria sendo um bocado covarde de não mostrar a situação dos companheiros que estão naquela situação, tanto é que chegou um determinado momento que eu estava filmando dentro do xadrez dos companheiros lá no quarto andar, que me veio lágrimas nos olhos, mesmo vivendo uma vida dura que eu vivi, tirando tanta cadeia, dormindo tanto tempo no chão, então tem um momento que mesmo com toda esta dureza, de coração, eu ainda não tenho estrutura para ficar olhando aquilo.

Esse relato da personagem mostra que a potência do visível está justamente no diálogo com o "invisível", ou do não percebido, que quando vem à tona afeta diretamente quem se permite enxergar além da mera aparência. Tanto a personagem que relata quanto o espectador acessam as mesmas imagens, embora sejam pessoas com experiências diferentes. É fato que o que é visto tem efetiva ação sobre quem vê, tornando eterno na memória um fato social desconhecido.

O documentário discursivo impede a (in) visibilidade do indivíduo, evita que se tente ocultar um fato social pelo mero deslocamento do acontecimento. Na medida em que o que é visível está diretamente relacionado ao espaço e ao tempo, tudo que se encontra nesta condição é por si possível de ser conhecido. Ou seja, ser visível ultrapassa o que está diante dos olhos, que é uma forma de ver, não de enxergar ou perceber.

No entanto, é preciso estar atento sobre os interesses de instituições que usam esses filmes em favor de um determinado discurso. Por exemplo, o filme *Falcão: os meninos do tráfico* (2006) deu visibilidade social para um problema que ocorre nas grandes metrópoles, o envolvimento de jovens e crianças com o tráfico de drogas, por isso interessou a uma grande emissora do país em exibir o filme.

Mv Bill e o produtor Celso Athayde consideraram a visibilidade dada pelo programa Fantástico como "oportuna", já que na época da exibição do documentário na Tv Globo, em 19 de março de 2006, havia forte discussão no espaço público e no espaço social sobre a ocupação do Exército em favelas do Rio

de Janeiro. Algo inédito ocorreu com o documentário de Mv Bill, que ocupou um especial de 58 minutos, ou seja, metade do tempo do programa. Foi exibido em três blocos, interrompidos apenas por intervalos.

Desde 1973, o programa Fantástico nunca havia dedicado tanto tempo de sua programação a uma produção independente. Além de não fazerem cortes na exibição do filme, foram acrescentados três minutos de novas imagens.¹⁹². Desta maneira, como o mercado e a crítica puderam ignorar essa obra? É pela cor da pele de quem realiza ou pela qualidade da obra que se estabelece o documentário?

Quando perguntado pelo programa Fantástico sobre o motivo pelo qual fez o documentário *Falcão: meninos do tráfico*, MV Bill respondeu: *Porque eu vivo perto dessa realidade e eu sempre vi esse problema analisado por antropólogos, sociólogos, especialistas em segurança, que não vivem essa realidade. A ideia é permitir que o país faça uma reflexão sob um novo ponto de vista, que é a visão dos jovens sempre considerados os grandes culpados.*¹⁹³.

A visibilidade do "invisível" depende em certa medida de um registro afetivo ou empático. "O essencial é invisível aos olhos", "é o tempo que perdeu com sua rosa que faz dela especial", diz O Pequeno Príncipe de Antoine de Saint Exupéry. Essa lógica serve também para eternizar através da imagem aquele ou aquilo que se tenta apagar, é isso que faz o documentário do tipo discursivo.

8.4.

Morro dos Prazeres: o discurso narrativo e a abordagem autoritária

Encontramos justificativa para mapear o tipo narrativo de documentário, a partir do pensamento "psicologizante", sobre a sociedade, ancorado pelas teorias de Émile Durkheim¹⁹⁴ que Marco Antônio Gonçalves analisa no livro *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Para Gonçalves (2009) a Sociologia, assim como esse tipo de Cinema, está condicionada pela obrigação de

¹⁹² Cf. Falcão: meninos do tráfico. In.: Wikipedia. Doc online. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Falc%C3%A3o_-_Meninos_do_Tr%C3%A1fico> acessado em 09 de agosto de 2018.

¹⁹³ Programa Fantástico exibido em 26 de março de 2006.

¹⁹⁴ Cf. GONÇALVES, Marco A., HEAD, Scott, *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

construir uma representação "anti-individualista" como garantia de chegar a uma interpretação do espaço social e dos sujeitos.

O modelo "sociológico" pretende apresentar o resultado do estudo sobre os fenômenos atribuídos à sociedade em geral, mas não foca o olhar sobre ações específicas dos indivíduos. É um modelo que analisa as consequências dos acontecimentos, supondo sobre as causas, porém, ignoram que por trás das causas há singularidades que podem defini-las e melhor descrevê-las, como as pessoas que relatam os acontecimentos.

Muitos cineastas ao realizar documentários se portam como sociólogos ou jornalistas, outros, pior, como publicitários de um tema, isso se dá a partir de um ponto de vista distante da intimidade e da singularidade dos indivíduos. O documentarista é um "Eu" detentor de conhecimento sobre o Outro, essa prática marca o tipo narrativo de documentário.

Se pensarmos no *Modelo Sociológico* no cinema, explicitado por Jean Claude-Bernadet (1985)¹⁹⁵, se percebe claramente a aproximação desses documentários narrativos que seguem uma escrita sociológica com o modelo "anti-individualista", o qual utiliza personagens "psicologizadas" pelo "pesquisador" para criar individualidades massificadas, ou seja, Rostos sem identidade, com máscaras que representam o estereótipo de determinado grupo estudado. O que se tem através da tela é o borrão do quadro, mas não a qualidade e a sutileza das tintas. Esse tipo de discurso, a depender da abordagem, reforça paradigmas excludentes e manifesta uma grave violência simbólica, que coloca em questionamento os valores éticos de quem realiza o filme sobre as personagens.

Esse processo de narrativização da vida e de "organização" da identidade singular, a partir de um a priori do documentarista, ocorre no cinema contemporâneo, em que se torna evidente a abordagem autoritária aos enunciados, no entanto, por sorte, poucos filmes hipermodernos partem desse tipo de abordagem, talvez por isso a opção por uma obra que não figura na listagem da ABRACCINE.

¹⁹⁵ BERNARDET, Jean Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1985.

Para ilustrar essa abordagem no tipo narrativo de documentário, falaremos sobre o filme *Morro dos Prazeres* (2013) de Maria Augusta Ramos, no qual vemos uma abordagem estruturada neste mesmo paradigma de representação anti-individualista, que reforça estereótipos generalizantes e excludentes, que marca claramente a distância entre um “Eu” individual da diretora em relação a um “Outro” estigmatizado, que ela constrói para dar base ao seu discurso. A representação "anti-individualista" revela o discurso do individualismo.

Em casos extremos, como no filme de Maria Ramos, a posição crítica da cineasta aparece claramente em desacordo com os problemas sociais, que o filme tentou apresentar com certa “neutralidade” ou “imparcialidade”, o que diante do dilema de uma ocupação policial arbitrária dentro de uma favela, esse "não envolvimento" do ponto de vista ético é bastante questionável. O modo observativo foi escolhido para representação do Morro dos Prazeres, localizado no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro, assim como para retratar a ocupação da Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) na favela.

O lugar de fala singular, que se liga a identidade da pessoa, que é tão importante para fazer qualquer análise social, que, no entanto, a diretora recusou aos seus personagens, é ocupada nesta dissertação por alguém que morou bem próximo e conviveu com os moradores da favela que dá nome ao filme. Deste lugar de fala é possível demonstrar que a pesquisa para representar o Morro dos Prazeres é bastante questionável nesse longa-metragem.

O documentário ignora toda história de luta e mobilização social que tem a favela, resumida no filme como lugar de violência e de abordagem policial autoritária, a qual sem a UPP seria o caos, o que não é uma realidade, visto que nem todas as abordagens de policiais são agressivas e nem só de baile funk vive o morador. A análise sobre esse filme parte de um ponto de vista singular, especialmente porque é elaborada por um documentarista, o qual se viu retratado na tela de maneira estereotipada e estigmatizada pela diretora.

Talvez o que melhor defina o Morro dos Prazeres está na canção de Toninho Geraes e Paulo Rezende, imortalizada por Zeca Pagodinho. *Alma Boêmia*, que diz:

Morro dos prazeres, que você me dá.
 Quando eu não sair de marola, eu vou te levar.
 Você dorme cedo, eu só vou deitar.
 Quando dá o tom da viola pro galo cantar.
 (...)
 Eu vou pra Gamboa e de lá vou pra Lapa.
 Aí o bom senso me escapa.
 Amor, eu não sei como evitar.
 Eu subo a colina e pra minha surpresa.
 Alguém diz de Santa Tereza que o dia já vai clarear.
 (...)

Talvez seja realmente necessário mostrar nesta dissertação uma canção em comparação a um filme, para reforçar que todo discurso depende do ponto de vista singular de quem o emite, desta maneira não se pode excluir o emissor da responsabilidade sobre o que diz, mesmo que seja sob uma redoma de proteção, que coloca a fala na boca de terceiros e as monta de acordo com a visão do "autor" da narrativa. Ao retratar o Morro dos Prazeres de maneira tão autoritária, a diretora assume para si o estereótipo que lança sobre a favela retratada e principalmente sobre as pessoas que mostra em seu filme, demarcando claramente a sua posição que não parece ser sensível às causas dos moradores do local.

Essa análise identifica a inclinação da diretora Maria Ramos ao projeto de UPP, que fica expresso no seu discurso em *Morro dos Prazeres* (2013), poucos anos depois se viu o resultado da política fracassada do projeto, o que isso no diz? O perigo de se formular um discurso autoritário sobre determinada realidade social sem se envolver de fato com aquela realidade, apenas para realizar seu filme e satisfazer o ego individualista de quem realizou a obra.

Verificamos pela escolha por uma câmera “distante” em um modelo observativo de representação a postura corporal rígida de algumas personagens ao longo do filme, que deixa claro a encenação para a câmera, numa tentativa de camuflar a “combinação” prévia para cena. Este ocultamento da relação cineasta e personagem, por si já impõe a distância do “Eu” para o “Outro” reforçando a centralidade do discurso na figura individual, neste caso apenas da cineasta.

O mascaramento da relação que se estabeleceu para formular o discurso atinge os “sinais” que operam da seguinte forma nesta narrativa sobre a UPP: a) não revelam quem e o que são as pessoas que compartilham do mesmo problema e suas “verdadeiras” opiniões b) ocultam causas que levam as personagens a tecer determinados pontos de vista sobre o tema do filme, segurança pública; c) esse ocultamento pelos “sinais” indica o ponto de vista da cineasta em relação aos indivíduos filmados. Não ocorre a individuação neste filme.

Logo, tudo que está na tela apresenta sinais, que de um jeito ou de outro, revelam a personalidade do sujeito por trás do discurso, seja para reforçar uma tese prévia de quem o realiza, seja para reforçar a inclinação ideológica do discurso ao projeto de Polícia Pacificadora. Embora não possamos através da fala da diretora confirmar seu ponto de vista sobre as UPP’s, pois não houve entrevista com a mesma, mas aparecem indícios pelo próprio filme que ela criou de que era simpática ao projeto.

Ao longo de 90 minutos, a maior quantidade de depoimentos e aparições das personagens são os representantes do Estado, na figura dos policiais, a visão dos moradores do Morro dos Prazeres aparece em menor quantidade ao longo da narrativa e são intercaladas e alguns momentos com imagens de violência, dor e exclusão.

A última cena deste filme sobre a atuação do Estado através do projeto das Unidades de Polícia Pacificadora, especificamente no Morro dos Prazeres, nome homônimo do filme, traz dois jovens negros sendo abordados por polícias militares. Após a revista, nada foi encontrado, os jovens que resistiam a serem revistados saem e o policial exclama: *está nascendo mais uma sementinha do mal*. Ora, se nada foi encontrado com os rapazes, qual motivo desta frase dirigida a eles posta no fim de toda narrativa?

Seria uma cena que não faria sentido, não fosse o passado que estigmatiza e estereotipa o preto e o favelado no Brasil. Poderia ser uma crítica da diretora à abordagem policial? Poderia. Poderia ser uma crítica de como o Estado trata o favelado? Sem dúvidas, no entanto por não revelar as interações dela com as pessoas, a frase dita pelo policial, capturada pelo modelo observativo, que já

sabemos é o mascaramento da realidade interacional do filme, reflete mais o pensamento concordante de Maria Ramos, do que apenas a expressão cotidiana da polícia.

A frase "está nascendo mais uma sementinha do mal", embora dita por um policial, que outrora recebeu voz como personagem ao longo da narrativa, apresenta o ponto de vista do agente do Estado, mas como não sabemos o que levou essa pessoa a formular tal afirmativa, uma vez que esse enunciado não é motivado apenas pela recusa dos meninos a serem revistados e pela truculência de quem revistou, mas por fatores históricos e sociais antecedentes ao discurso do filme e da cena apresentada. Qual enunciado por trás dessa frase? Pois é isso que o filme não se preocupa em responder, ou seja, que se torna de responsabilidade da realizadora esta fala "solta" cheia de enunciados possíveis.

A partir do momento em que Maria Augusta Ramos não tornou visível a pessoa por trás da personagem, pois temos apenas a figura genérica do policial e dos favelados, a frase posta passa a indicar uma posição ideológica da realizadora. Mesmo que não tenha sido intencional, sabemos que todo discurso é o dito e o não dito, o consciente e o inconsciente, nenhum enunciado se precipita arbitrariamente.

Diferente dos filmes do tipo discursivo, que apresentamos, não há *transparência temática* no filme *Morro dos Prazeres* (2013). A cena inicial é a narrativização de meninos brincando de "polícia e ladrão", algo comum nas favelas cariocas e nas periferias da cidade. No filme *Falcão: os meninos do tráfico* (2006) de Mv Bill também há cena de crianças brincando de "polícia e ladrão", a diferença é que Bill se coloca diante da câmera, logo após a cena, para explicar o que acontece e justifica a sua escolha por mostrar a brincadeira, a fim de que o que é visto não seja mal interpretado pelo espectador, algo que Maria Ramos não se preocupou, talvez, por não ser "cria", diferente de Mv Bill, da realidade que retratou.

Voltamos para frase dita no final do filme, pois é ela quem carrega o enunciado que constrói todo discurso de *Morro dos Prazeres* (2013), no entanto o enunciado não se revela de maneira transparente. A frase que encerra o filme é

"está nascendo a sementinha do mal", sendo que a cena de abertura do documentário são crianças encenando serem traficantes. Logo, de quem é o discurso de que essas crianças e jovens, pretas e faveladas são sementes do mal? Mais uma vez parece ser da diretora pelas opções que faz. A ausência de transparência deste enunciado, que traça todo percurso discursivo do filme, talvez seja porque socialmente é no mínimo, para uma parcela da população, grande absurdo ético e moral tal afirmativa, mas não escapa a uma análise arqueológica desse discurso.

Se atentarmos que há um tom diferenciado na narrativa, que apela ao emocional, na cena do enterro de uma policial, cuja cena fora antecedida por informações da intimidade, dada pela própria agente do Estado; se percebermos que no filme foi articulada uma montagem para dar maior dramaticidade à morte desta agente; tal articulação na montagem para "biografar" uma vida, seria coerente, não fosse este um dos raros momentos no filme em que a realizadora opta por sair da representação da esfera pública, para apresentação da esfera privada de alguma personagem.

Não é interesse, desse discurso, tornar visível quem era a pessoa, por trás da policial, que morreu, mas destacar o exemplar da policial como a vítima da guerra que a UPP deve combater no Morro dos Prazeres. No entanto, a guerra do Estado, na figura da polícia, não é contra os bandidos e a violência, mas contra preto, pobre e favelado. Os que mais morrem neste país¹⁹⁶ vitimados pela violência simbólica, reforçada pelo filme de Maria Augusta Ramos.

Assim, quando encerra o filme com a fala vinda de um policial, o discurso toma uma proporção que só podemos dizer que referenda teorias preconceituosas, em geral nascidas de uma visão de fora para dentro, praticada por uma

¹⁹⁶ O Atlas da Violência 2017, lançado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) e o pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública revela que homens, jovens, negros e de baixa escolaridade são as principais vítimas de mortes violentas no País. A população negra corresponde a maioria (78,9%) dos 10% dos indivíduos com mais chances de serem vítimas de homicídios. Atualmente, de cada 100 pessoas assassinadas no Brasil, 71 são negras. De acordo com informações do Atlas, os negros possuem chances 23,5% maiores de serem assassinados em relação a brasileiros de outras raças, já descontado o efeito da idade, escolaridade, do sexo, estado civil e bairro de residência. Fonte: *Atlas da Violência 2017: negros e jovens são as maiores vítimas*, por Caroline Oliveira — publicado 05/06/2017 19h04, última modificação 05/06/2017 19h05. Carta Capital. Doc online < <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/atlas-da-violencia-2017-negros-e-jovens-sao-as-maiores-vitimas> > Acessado em: 10/10/2018

determinada elite, que detém os meios de comunicação e os capitais econômicos e sociais. O documentário apresenta uma visão comum sobre um problema social, sem agregar questões a serem tratadas pela sociedade, que estimule uma reflexão mais profunda sobre o problema da violência pública, é um filme que apenas reforça estereótipos.

Logo, o documentário do tipo narrativo jamais seria capaz de dar visibilidade social seja para o policial, que também é vítima, seja para o morador de favela, talvez a maior vítima retratada neste filme, mas não colocada desta maneira, pois a aposta da cineasta foi no modelo observativo de representação da realidade e na abordagem autoritária aos enunciados.

Como vimos, é preciso que haja a *dissolução das fronteiras e a observação participante* para que o discurso seja direto, discursivo, e não apenas uma construção narrativa sobre determinada realidade. Na medida em que a diretora centra a interpretação dos enunciados sobre seu ponto de vista exclusivo, aplica a eles uma concepção teórica prévia, assim o relato é estruturado como narrativa.

Outro ponto que marca o documentário *Morro dos Prazeres* (2013) como narrativo e como discurso indireto, ou seja, assumidamente "filtrado", é que não há espaço para *acontecimentos imprevisíveis*, toda cena é absolutamente controlada pela diretora, assim como na ficção, o que pode ter sido previsto no filme não aparece no discurso. Em *Falcão: os meninos do tráfico* (2006), enquanto as crianças brincam de "polícia e ladrão", "matam" um X-9 (delator), bem próximo a eles de fato um homem é morto pelo tráfico, Bill toma a cena para descrever esse imprevisto e o assume como enunciado dentro do discurso, se algo assim ocorreu no filme de Maria Augusta Ramos, certamente foi excluído ou filtrado pela narrativa da diretora.

Outro elemento do documentário discursivo que é ausente no tipo narrativo de documentário é a *coerência estética*. A opção estética para compor a narrativa torna o discurso de *Morro dos Prazeres* generalizante, sob a perspectiva da identidade singular das pessoas e do espaço retratado, incompatível com as necessidades de mobilização que pregam os documentários que abordam

temáticas socioculturais, as quais não são "ficções" que não impactará sobre a maneira como as pessoas são percebidas pela sociedade.

Os documentaristas necessitam de uma preocupação maior quanto às escolhas estéticas, principalmente quando abordam temáticas sociais complexas como a violência urbana, pois há pessoas que vivem antes e viverão depois da realização do filme. A opção pelo modo observativo de representação da realidade é o direito de apenas observar a vida, de se abster de emitir opinião, porém, ao posicionar a câmera e fazer escolhas aos enunciados para formar discurso, automaticamente o realizador se posiciona e emite o enunciado que atravessa seu ponto de vista. Não devemos esquecer que o discurso é a articulação entre o dito e o não dito, o dizível e o imaginável.

Portanto, a posição do documentarista diante do "objeto" é que determina o modo de representação da realidade; a sua capacidade de individuação a partir do contato com o Outro é o fator leva o cineasta a usar as abordagens aos enunciados. Ao optar pelo tema "violência urbana" e abordar a realidade através do modo observativo de representação, a diretora assumiu abordagem completamente autoritária, mesmo que não tenha sido intencional, em que apenas a sua voz, mesmo que oculta, determina o encadeamento da história. Neste filme pode perfeitamente ser aplicada a fórmula "eu falo de você para eles".

O corpus do texto do discurso narrativo representa o modelo "não-individualizante", tendo como foco observar os problemas sociais, expor e deixar que o espectador tire suas próprias conclusões. Contudo, uma vez que o processo de escrita da vida passa pelo manuseio da narrativa por um alguém, este alguém tem a obrigação ética de ouvir igualmente e pôr igualmente em mesma proporção os relatos, sons e imagens das pessoas que enunciam. Portanto esta "escrita" observacional é a menos indicada como dispositivo de visibilidade social. Uma vez que não é uma escrita da vida, nem sobre a vida, é apenas uma história narrativa e não um discurso emitido pela realidade retratada na tela.

Em *Estamira*, quando Marcos Prado acessa e permite acessar a privacidade da Estamira Gomes, de vários amigos e familiares da personagem que opinam sobre ela nos dá muito mais acesso ao meio social, aos dilemas e às

peças, do que Maria Ramos foi capaz de fazer em *Morro dos Prazeres*. Em filmes observativos não acessamos essas peças pelas identidades singulares, apenas temos exemplares individuais de representações coletivas, que não nos permitem acessar às suas reais opiniões através do relato espontâneo. São personagens que se tornam apenas “representantes” de uma massa.

Esse modelo é basicamente estruturado por uma “voz off” ou “voz do dono” que narra por cima dos relatos cotidianos e das imagens poéticas da realidade as teorias formuladas previamente pelo cineasta. Os depoimentos têm como objetivo apenas referendar através das peças as ideias previamente defendidas pelo autor, assim como vemos nos produtos de comunicação televisivos, em especial os telejornais. As personagens são reduzidas a um discurso pré-estabelecido, em que suas opiniões pouco importam ou acrescentam esteticamente para este tipo de obra.

A “voz” possui um dono, é localizável, embora seja “neutra” que nunca fala de si¹⁹⁷, mas usa “intermediário” para apresentar sua teoria, que não deixa de ser individual e centrada apenas num determinado indivíduo, ou seja, em apenas uma visão de mundo que estabelece um suposto diálogo, mas que na verdade serve apenas para marcar distâncias e reforçar as diferenças, o que contraria o princípio da *dissolução das fronteiras*. O "Eu" cineasta apesar de "mudo" na narrativa estabelece um "Eles", tanto os filmados quanto os que receberão o discurso. O Cineasta se coloca como um "deus" que tudo vê e sobre tudo "conhece".

Embora os “Outros” sejam importantes para demarcar as distâncias entre o “Eu” individual e o “Outro” individual, a diferença entre o “Eu” que fala e o “Outro” que concorda serve apenas para ampliar essas diferenças. O discurso narrativo torna-se dispositivo homogeneizador, centrado na figura do “Eu”, do individual, logo de um sujeito individualista (individualismo), narcísico.

Neste novo contexto “a voz do dono” (...) é desestabilizada pelo advento de uma nova possibilidade ética e estética de apresentar ou de representar o outro que está implicada em concepções de alteridade. (GONÇALVES, 2009, p. 24).

¹⁹⁷ BERNARDET, Jean Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1985, p. 12.

Essa concepção de alteridade é outro tipo de abordagem que busca superar a crise ética de documentários autoritários. No entanto, como vimos, somente através da empatia e do afeto é que as pessoas se reconhecem. Veremos em *Juízo* (2007) outro filme de Maria Augusta Ramos, como a abordagem alteritária não supera os problemas encontrados em *Morro dos Prazeres*, porém se torna mais perigosa do ponto de vista do estigma e do preconceito social, pois esses discursos de abordagem alteritária são melhores aceitos pela crítica de cinema e pela opinião pública que consome esses discursos.

8.5.

O discurso narrativo e a abordagem alteritária no filme *Juízo*

O documentário *Juízo* (2007) de Maria Augusta Ramos apresenta a rotina de uma Vara de Infância e Juventude do Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro e do Instituto Padre Severino, abrigo para jovens "criminosos". O filme começa revelando que os menores infratores que aparecem ao longo do discurso na verdade são atores reais, uma vez que a lei brasileira proíbe mostrar o rosto de crianças e adolescentes infratores.

Em um primeiro momento se apenas observarmos a *transparência temática* poderemos ser induzidos a dizer que se trata de um documentário do tipo discursivo. No entanto, apesar de revelar algo inerente à formação discursiva do filme e as suas intenções, visto que o enunciado de enunciação de papéis sociais dá estrutura para o desenvolvimento do documentário, essa escolha gera incoerência estética. A opção da diretora por usar atores reais para viverem menores infratores gera uma crise ética no documentário, tornando o discurso que foi apresentado sobre o sistema jurídico e punitivo ao menor infrator um objeto de violência simbólica. Portanto *Juízo* (2007) seria um filme melhor desenvolvido e mais coerente fosse uma ficção. A opção da diretora por situar o filme como documentário traz alguns problemas pontuais que iremos iluminar.

Antes de seguirmos nessa análise, deixamos como comparativo, embora o tema não seja o mesmo, o filme de ficção *Era o Hotel Cambridge* (2016) de Eliane Caffé. A obra se assume como uma ficção com cenas reais, atores profissionais e naturais, e, como cenário, o mesmo espaço onde ocorreu a ocupação, por "sem-tetos", do hotel que dá nome ao filme, em São Paulo.

Outro filme referência é *Falcão: os meninos do tráfico* (2006) de MV Bill, em que há o mesmo impeditivo legal para mostrar menores infratores, além do agravante que, mostrar o rosto dos jovens traficantes significa sentença de morte para o realizador do filme e para o menor mostrado, assim como o cenário, também não podia ser revelado.

O que esses filmes nos mostram de equivocado na obra de Maria Augusta Ramos? Ambos apresentam *coerência estética*, ao contrário do filme *Juízo* (2007). O filme de Eliane Caffé assume esteticamente que é uma obra ficcional, porém, como há elementos irrepresentáveis, em geral os sentimentos mais íntimos e singulares, como o de um refugiado que conversa com seus familiares em um país em guerra, algo que nenhum de nós sente no Brasil. A obra faz a opção coerente por não representar esses sentimentos e emoções, assim, dá ao público a oportunidade de acessar a realidade desta relação.

Por uma questão ética a diretora de *Era o hotel Cambridge* (2016) não usa atores para encenarem personagens reais no cenário real, ligando a identidade do ator ao sem-teto representado. Embora haja da parte do ator, como José Dummont, a inspiração em alguma pessoa que vive no Hotel Cambridge. Neste filme há preocupação em distanciar a encenação, da cena real, a fim de não estigmatizar, estereotipar ou reforçar através do discurso o olhar preconceituoso das pessoas que vivem nas condições de sem-teto.

Ora, poderiam indagar os defensores do cinema de Maria Ramos, mas como representar no documentário menores infratores sem mostrar seus rostos? Respondemos, há três opções: a) não fazer o filme por uma limitação ética; b) optar por representar em uma ficção com cenas reais, como fez Eliane Caffé; c) usar do recurso estético apresentado por Mv Bill em *Falcão: os meninos do tráfico*.

No entanto, *Juízo* (2007) opta por uma estratégia de abordagem bastante delicada, visto que acessa a realidade não por uma representação fictícia, mas por representação de enunciados reais, na cena real, com atores reais em papéis de infratores, que segundo o discurso do filme, liga o pobre, preto e favelado ao potencial criminoso.

No filme de MV Bill em nenhum momento aparece o rosto dos menores, tanto por questões referentes à Lei que proíbe, quanto, e principalmente, por uma questão de segurança. O documentário de Bill e Athayde em nenhum momento usou outra identidade para representar os menores do tráfico, assim, a alternativa foi que os jovens usassem camisas e casacos para esconder a face.

Nenhuma parte que pudesse identificar o lugar e associar o espaço social com aquela singularidade que expressava o relato foi exibida. Não existiu o documentário *Falcão: os meninos do tráfico?* Sim. Ou seja, o documentário discursivo não necessita colocar Rosto para narrar relato, que em si, não é só o que se diz, mas a entonação da voz, detalhes da face e do corpo, movimentos expressivos da mão, entonação vocal, sentimento no que diz, foram esses elementos que construíram a identidade dos "falcões". Uma identidade coletiva que não estigmatiza, não criminaliza as pessoas, não as violenta simbolicamente, pois é discurso de abordagem empática/afetiva ao que é dito, que expressa respeito a quem diz.

O que faz Maria Ramos ao apostar na representação usando atores reais, que supostamente têm as características dos menores infratores, é colocar uma identidade predeterminada nas pessoas que encenam os jovens, os quais não podem ser mostrados. A preocupação que a diretora teve em não mostrar o rosto das crianças infratoras não foi por uma questão de empatia ou afeto a esses menores, mas por determinação legal. Prova disso é que ela exhibe a reação dolorosa dos familiares e principalmente a arrogância da juíza, a qual tem centralidade sobre o discurso.

Visto que, sem ouvir a entonação da voz, o sentimento que expressado pela pessoa que diz o relato, mesmo um criminoso, toda nossa percepção sobre os fatos é alterada. Nenhum ator consegue apresentar o sentimento daquele que viveu a experiência, somente representar, mimetizar o que é íntimo aos indivíduos. Com isso, a diretora silenciou a voz dos menores infratores em favor da "justiça". Mais uma vez, embora esse filme seja anterior a *Morro dos Prazeres* (2013), a fórmula de estigmatizar e estereotipar, além de silenciar a voz de quem não têm capital econômico e social, se repete.

Poderão questionar os mais afins a esse tipo de discurso, que Eduardo Coutinho em *Jogo de Cena* (2007) também usa atores anônimos para narrar os relatos das pessoas reais, assim como atores naturais relatando suas experiências, mesclados com atores reconhecidos pelas mídias. No entanto, *Jogo de Cena* (2007) é um documentário que se apresenta e se assume como reflexivo/performático/participativo e não coloca os atores reais, ou seja, quem relata, no seu lugar de origem, mas dentro de um espaço que isola a realidade do filme da realidade concreta das pessoas. Talvez, por isso, Coutinho seja referência de genialidade no Cinema documentário.

O que *Juízo* (2007) usa para se estabelecer como discurso documentário não se sustenta como um todo, visto que colocar atores naturais para vivenciar histórias, algumas das suas próprias vidas, no ambiente natural, não é garantia estrutural ao documentário como gênero. Os filmes do neorealismo italiano, assumidamente ficções, também usavam essa estratégia, porém eticamente, por se assumirem ficções não estigmatizavam suas personagens, pelo contrário davam a elas uma carga de humanidade sem precedentes. Assim foi com *Ladrões de bicicleta* (1948) de Vittorio de Sica e *Roma, cidade aberta* (1945), de Roberto Rossellini, além disso, temos Glauber Rocha e o Cinema Novo.

A lei brasileira proíbe a exposição da identidade de adolescentes infratores. Neste filme eles foram substituídos por jovens de três comunidades do Rio de Janeiro habitados às mesmas circunstâncias de risco social. (Lettreiro inicial do filme *Juízo*)

Sublinhamos algumas palavras que evidenciam a abordagem aos enunciados no filme de Maria Augusta Ramos, conforme ela assina no início da obra, demarcando claramente o limite do discurso como do tipo narrativo. O primeiro ponto que destacamos é o termo: "substituídos", uma vez que todo documentário discursivo não substitui a pessoa que relata por outra que a represente, pois a formação discursiva acessa os enunciados diretamente e desta maneira também os coloca na tela, sem filtros, sem mimetização do real.

A abordagem aos enunciados do filme *Juízo* (2007) é alteritária, pois reconhece que há o Outro, mas esse Outro só se estabelece no discurso por uma narrativa criada pela diretora, não pelo seu relato direto, uma vez que os sentimentos desse Outro, o menor infrator, além de ser irrepresentável, não

encontra no filme uma apresentação condizente, como em uma abordagem empática ou afetiva.

O documentário de Maria Ramos faz a opção por jovens de "três comunidades", qual critério adotado que não seja o estigma e o preconceito? Não haveria atores profissionais, reconhecidos pela mídia, que pudessem encenar esses papéis e assim manterem a distância entre a narrativa criada e o relato cotidiano real de quem diz? São coerências estéticas abandonadas pelo filme, em favor do próprio filme, ignorando que as pessoas que encenaram os infratores são alvos da polícia e da opinião pública. A propósito a palavra "comunidade" é carregada de enunciados preconceituosos que não reconhecem o valor cultural e social da palavra "favela".

Quantos, na nossa cordial sociedade brasileira, não foram linchados inocentemente por serem confundidos com bandidos? Todos esses correspondiam ao estereótipo lançado no discurso de Maria Augusta Ramos. Quem garante que diante do cenário de violência e de extermínio da população preta e favelada, alguém verá o filme e associará a pessoa que aparece como infrator ao crime que foi narrado, mas não foi por ela experimentado, nem praticado? Essa preocupação ética deveria ser a norteadora de todo documentarista. A pessoa segue a sua vida após o filme, quem utiliza os atores reais tem imensa responsabilidade sobre eles e sobre como os espectadores os receberão. Essa ética com as pessoas foi debatida no discurso de *Lixo Extraordinário* (2010) diante do espectador pelos diretores e Vik Muniz em uma cena do documentário.

O documentário assume que esses jovens que encenaram os infratores estão "habituaados às mesmas circunstâncias" de risco social, ora, é questionável que alguém se habitue à ausência de direitos e de, que ironia, justiça. Não há jovem habituaado, isso não é uma realidade, pelo contrário. Os jovens favelados, alguns não a maioria como parece que o filme tenta associar, partem para criminalidade exatamente por visões como essa expressa logo na cartela inicial da obra. Perceber o preto favelado como habituaado a sua condição, mostra um grau elevadíssimo de ignorância social aliada com o poder de dizer isso em um filme, o que é muito perigoso, visto que esse documentário foi imensamente premiado, mas para essa pesquisa tem discurso questionável. Tal diferença de perspectiva se

dá pela análise, não basta olhar o monumento pela forma sem atentar ao conteúdo do discurso.

Tal enunciado exposto na cartela inicial do filme massifica a população jovem, preta e favelada, tornando-os Rostos de potenciais criminosos. O percentual de moradores de favelas que se aliam ao tráfico de drogas é inexpressivo frente ao número de trabalhadores e de donas de casa que habitam esses espaços por falta de opções, não por hábito. Ao associar a imagem de jovens favelados comuns aos infratores, a diretora reforça o estigma que recai sobre essa população.

O que diz o discurso do filme é que todo pobre, preto, favelado é um potencial delinquente. Logo, o caminho de jovens "como esses" é a Vara de Infância e Juventude, que irá encarcerá-lo em condições péssimas de sobrevivência, em um instituto como o Padre Severino, insalubre para qualquer ser humano e o devolverá para sociedade sem a mínima perspectiva de futuro. O filme flerta com esse enunciado, mas as escolhas foram infelizes, tornando o discurso apenas mais um dispositivo de exclusão social e de (in) visibilização das singularidades. Afinal, o que pensam os menores infratores que deram origem aos relatos transformados em narrativas e encenados por atores reais no filme de Maria Augusta Ramos? E os atores que encenaram, quem são na realidade? Alguém é capaz de responder? Esse é o problema do filme.

O leiteiro a seguir diz: *todos os outros personagens estão no desempenho de seu verdadeiro papel social. Todas as dependências de instituições, operadores da justiça (?) e familiares deste filme são verídicos.* Como vimos todos os indivíduos encenam seus papéis sociais, mesmo os menores infratores, logo, recusar a encenação dos "criminosos" significa silenciar a possibilidade que eles têm de questionar a estabilização de um papel que lhes é aplicado.

Exemplo de como funciona no filme a relevância de dar voz ao "marginal" é o que se percebe em *O prisioneiro da grade de ferro* (2003), discurso que não julga suas personagens, lhes "dá voz" e não tenta comover o espectador para que sinta pena do criminoso, mas que o perceba como humano que precisa pagar suas pendências jurídicas, no entanto, não merece viver em tais condições como o

ambiente do Carandiru. Os prisioneiros não são papéis sociais de assassino, de ladrão, de estuprador, pois por trás da máscara tem o indivíduo singular e compreender esse indivíduo nos faz entender o papel social e a máscara, algo que nos foi negado pelas escolhas em *Juízo* (2007).

A máscara não significa Rosto, mas aparência, superficialidade que oculta identidade singular e as motivações de cada indivíduo para agir e discursar na esfera pública. Nem todo desviante é um criminoso, nem todo desvio merece ser punido e nem toda punição é justa. Será que todos aqueles menores condenados foram justamente encarcerados? Só poderíamos saber no confronto dos seus relatos e reações com o que diz a juíza, sem identidade singular no filme, apenas um exemplar de um papel social.

O respeito que a diretora teve em mostrar as dependências institucionais de maneira direta, associando a personagem juíza com seu espaço de sociabilização e encenação, não foi o mesmo com os menores, pois as casas mostradas no filme são as dos atores que encenaram os "infratores", ou seja, o filme mostra os atores em seus ambientes reais, no entanto, o emissor do relato e os acontecimentos posteriores com ele foram representados por terceiros.

Logo, de quem é a voz evidenciada no filme? De certo a da juíza e a da justiça sobre os direitos, evidenciado na fala da representante do Estado: "*meu papel é cumprir a lei, se o Executivo não dá as condições para os menores serem internados, não é problema meu*". Isso após o defensor público questionar as condições do Instituto Padre Severino e sugerir que o melhor era que uma das meninas que tinha filho cumprisse a pena em casa. Essa perspectiva de alteridade da juíza é a mesma da diretora no filme, quando assume que colocar o Rosto no que é relatado não é problema seu, pois existe um impedimento legal, sua tarefa é fazer o filme acontecer, independente das consequências com as pessoas.

O documentário começa com a juíza narrando sobre o crime ocorrido, em que o menor roubou uma bicicleta de um estrangeiro, neste momento aparece o réu de costas, a partir do corte, no momento em que apareceria o relato do menor, se fosse um filme discursivo, a diretora opta por colocar o ator real, o mesmo que está no cartaz do filme com uma tarja preta sobre os olhos, como se fosse o menor

infrator, algo bastante simbólico e que corrobora com o que dissemos até aqui. Uma pessoa "distráida", normal no início de um filme enquanto estamos nos posicionando nas cadeiras, que não tenha lido o letreiro inicial perde completamente a noção de que ali é uma encenação e que não se trata do criminoso.

Ao inserir um Rosto, ou seja, uma identidade que tem singularidades, o ator real, que narra o relato real, em um ambiente real, mas, no entanto, ele não é o Rosto do criminoso real, o discurso evidencia estereótipo, aparência, não a singularidade das pessoas, nem do menor do infrator, nem do ator, que merecíamos saber como foi para eles vivenciarem a experiência do filme. Será que esses atores se viam realmente como menores infratores? O que sentiram? O discurso nos deixa sem respostas, eis mais uma diferença do filme narrativo para o filme discursivo.

As fronteiras não foram dissolvidas, de um lado está a juíza como centralidade do discurso; do outro os menores infratores, apesar de terem seus relatos narrados, permaneceram sem voz e sem identidade; os atores reais, usados apenas como objetos, massas de modelar o discurso; e a diretora como detentora de todo conhecimento sobre todos os demais, que opta pela pura observação sem assumir a sua participação. Logo, se coloca como "autora", mas se "exclui" do discurso, colocando sua visão de mundo na boca de terceiros.

Por fim, não há qualquer *acontecimento imprevisível*, uma vez que toda ação da cena, dos relatos e dos comportamentos das personagens é controlado, em favor do discurso do filme. O que esse filme nos mostra e nos faz chegar ao fim desta pesquisa é que abordar problemas sociais no cotidiano não é o a priori que determina o documentário como gênero, uma vez que existem abordagens aos enunciados, estratégias de persuasão, modos de representação, movimentos históricos e sociais da sociedade e do documentário como discurso, esses elementos dão corpo a dois tipos de discursos no documentário, o discursivo que aposta na potencialidade política dos relatos e o narrativo que se centra na forma do discurso.

A partir da perspectiva do diretor, que sempre fará um tratamento criativo da realidade, temos filmes que podem dar visibilidade social para indivíduos vulneráveis e outros que reforçam paradigmas excludentes, (in) visibilizando as singularidades que nos fazem acessar as pessoas. Sempre que as críticas, os filmes e as pesquisas focarem mais no conteúdo e na formação discursiva e menos na forma, ou seja, nos movimentos de câmera, na montagem, na cor, na fotografia, no desenho de som, talvez possamos produzir e valorar ainda mais os documentários do tipo discursivo, pois esses abrem mão da estética pelo valor político que tem o documentário.

Emmanuel Lévinas (2009), em *Humanismo do outro homem*, tece críticas sobre a maneira como os humanos mantinham suas relações interpessoais, sem responsabilidade com o Outro¹⁹⁸, marca de um egoísmo moderno, voltado ao individualismo do sujeito. O filósofo lituano, radicado na França, buscou provocar a atenção para sensibilidade humana, que está expressa no Rosto de cada indivíduo singular.

Segundo o autor, a partir do Rosto do Outro é que somos mais humanos, quando percebemos o Outro encontramos a Alteridade. No entanto, o que se percebe na prática da abordagem alteritária é que o Rosto é convencionado de acordo com os desejos individualistas do documentarista.

O Outro que se manifesta no Rosto perpassa, de alguma forma, sua própria essência plástica, como um ser que abrisse a janela onde sua figura, no entanto já se desenhava. Sua presença consiste em se despir da forma que, entretantes, já a manifestava. Sua manifestação é um excedente (*surplus*) sobre a paralisia inevitável da manifestação. É precisamente isto que nós descrevemos pela fórmula: o Rosto fala. (LÉVINAS, 2009, p.51).

Portanto, a consciência do indivíduo é questionada pelo Rosto diante de si, isso acarreta aos indivíduos certa responsabilidade com a identidade do Outro. O filósofo deixa bem claro que “O Eu (*Moi*) diante do *Outro* é infinitamente responsável”¹⁹⁹, pela representação que se faz desse Outro, no entanto a crítica que Lévinas faz no livro reflete que o ser humano não se interessa pelo face-a-

¹⁹⁸ Lévinas, em *O humanismo do outro homem* (2009), usa os conceitos Outro, Alteridade, Rosto, com a primeira letra em maiúscula, para diferenciar os conceitos do uso comum.

¹⁹⁹ LÉVINAS, Emmanuel. (2009, p.53).

face, pois está preocupado demais com as questões econômicas e políticas para perceber a profundidade sensível do Rosto do Outro.

O documentário como ferramenta de luta e mobilização social foi pensado pelo soviético Dziga Vertov, assim pensou Coutinho, assim fez MV Bill, Paulo Sacramento e outros. É nisto que também essa pesquisa acredita: o documentário é o discurso sobre a realidade social que pode tornar visível as identidades singulares e as culturas "marginalizadas" ou reforçar os paradigmas de exclusão e violência simbólica que paira sobre toda sociedade de acordo com cada época. O documentário é discurso que torna material os enunciados cotidianos. Nada escapa ao discurso, nem as boas, nem as más intenções.

9. Considerações finais

1- Pequeno copilado dos resultados

O título desta dissertação poderia nos levar a alguns equívocos, uma vez que os conceitos abordados são transdisciplinares e encontram uma infinidade de definições nos mais diversos campos dos saberes e do conhecimento. O ato de "narrar" é definido em Letras, na Narratologia, na Linguística, na Teoria Literária, na Semiologia, mas também no Cinema, na História, na Sociologia, na Antropologia e na Filosofia, Ciências que permeiam o filme documentário.

Todos esses campos discutem as funções e buscam definição à narrativa, além de adotarem por empréstimo os conceitos uns dos outros. Isso resulta em definições demasiadamente alargadas, embora estejam sempre, de alguma maneira, presas à análise da manifestação textual e da escrita. Porém, as imagens não podem ser lidas e os sentimentos mais íntimos são irrepresentáveis, logo, nem toda obra audiovisual pode ser considerada narrativa. Essa perspectiva nos fez perceber que o filme documentário pode superar a estruturação narrativa e acessar de maneira mais direta as angústias e emoções profundas do ser humano, sem que para isso precise representar o mimetizar os sentimentos.

Alguns estudos, assim como o que propusemos, centram a análise acerca da primeira instância de manifestação da experiência que antecede a própria narrativa. O relato é o efêmero por essência oral e que não se confunde com a epopeia, nem com as tragédias, tampouco com os dramas burgueses e modernos, que influenciaram a narrativa cinematográfica de D.W Griffith, por consequência a "escrita" documentária de Robert Flaherty e toda uma geração de documentaristas que realizaram filmes como: *Nanook of the North* (1922), de Robert Flaherty; *São Paulo: A Sinfonia da Metrópole* (1929), de Adalberto Kemeny e Rodolfo Lustig, *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha; *Ilha das Flores* (1989), de Jorge Furtado; *Juízo* (2007) e *Morro dos Prazeres* (2013), de Maria Augusta de Maria Augusta Ramos.

O relato é a maneira de comunicar a experiência, se difere da narrativa que é uma estrutura formal de comunicação, linguística ou simbólica, que tanto em

Platão, *A República*, quanto em Aristóteles, *Poética*, já despertava interesse para formulação de teorias. No entanto, foi em Platão que encontramos a definição para o relato mais próximo à "narrativa natural" do que da narrativa compreendida como gênero literário ou estrutura formal para comunicação da experiência, que centra o ponto de vista sob o olhar de um "autor" onipresente, onisciente, que tudo sabe sobre o que diz, sem permitir que o Outro o contradiga sobre a realidade que o documentarista pretensamente diz representar.

O ato de relatar que consideramos é análogo ao verbo "narrar" na origem etimológica grega significa um diagnóstico capaz de fornecer conhecimento, de acessar o saber e a ciência. Na origem latina, como verbo significa contar algo, passar ensinamento; como adjetivo é quem narra, conhece, fala do que sabe. Assim como na raiz indo-europeia "narrar" (relatar) é quem conhece e reconhece.

O relato é a diegesis, o logos, o pensamento manifestado em ação e discurso, como consequência é político e por isso é temido por quem detém o "controle" sobre as estruturas sociais e sobre os corpos dos indivíduos, por isso alguns filmes produzidos por essa "elite" reforça, através da narrativa, estereótipos e estigmas sociais, praticam violências simbólicas contra populações vulneráveis, "animais sociais", mas antes "animais políticos" que precisam ser "domesticados".

Por isso, propusemos a demarcação entre a narrativa e o que conceituamos como o relato, a experiência primeira, uma vez que ambos são matéria-prima na formação do discurso documentário, porém nem o relato, nem a narrativa são discurso, mas práticas de comunicação em que uma corresponde à manifestação "pura" do pensamento e da experiência (relato), enquanto a outra representa, através de uma estrutura de linguagem e inserindo elementos fictícios, a emissão do pensamento e da experiência.

Dessa maneira aproximamos esses conceitos como corpus do texto do filme documentário, uma vez que o gênero não é somente de tradição narrativa, mas, a partir de Dziga Vertov (1927) assume uma instância discursiva direta, que acessa os enunciados sem a necessidade de estruturação narrativa. Na medida em que é permitido ao cinema acessar o som direto (1960), o relato cotidiano no ato da emissão, os filmes que seguem a tradição discursiva soviética permaneceram

dando ênfase para montagem de imagens poéticas formadoras de sentido em diálogo com os enunciados que se precipitam e são capturados diretamente no ato da manifestação, que pode ser pela fala, gestos, expressões e sinais que singularizam a pessoa que emite o enunciado. Foi o que percebemos em filmes como *O homem com a câmera* (1927), de Dziga Vertov; *Cabra marcado para morrer* (1984) e *Santo Forte* (1999), de Eduardo Coutinho; *O prisioneiro da grade de ferro* (2003), de Paulo Sacramento; *Estamira* (2004), de Marcos Prado; *Falcão: os meninos do tráfico* (2006), de Mv Bill e Celso Athayde; *Santiago* (2007) de João Moreira Salles; *Lixo extraordinário* (2010), de Lucy Walker e João Jardim; e em outros filmes do tipo discursivo.

A partir disso, pudemos perceber que os documentários discursivos nada têm a ver com a estrutura do tempo segundo um *a priori* que determina e controla como a história deve se desenvolver como ocorre nas narrativas, nas tragédias, nos dramas, nos roteiros de filmes documentários e em filmes de ficção; também não se assemelha ao gênero narrativo da literatura; nem às narrações dos historiadores, pois nesses filmes as personagens não são escolhidas pela produção, mas se escolhem pela singularidade das identidades que apresentam, por seus Rostos expressivos.

A individualidade tem voz própria, não necessita de meios que "deem voz", mas que as propague e que transforme os relatos, diante da interação com outras realidades inclusive do próprio cineasta, em discurso. O filme é o facilitador entre o relato cotidiano, a esfera pública e o espaço público, e transfigura a ação discursiva em prática social política, quando é discurso direto. Ou em prática formal quando se estrutura pela narrativa, discurso indireto.

O tempo cronológico das ações, início, meio e fim, em um filme discursivo não é o que importa, pois segue uma (des) ordem aleatória do tempo, pois o transcorrer natural do tempo histórico é que pauta o ritmo da montagem, dos modos de representação e das abordagens aos enunciados em documentários discursivos. O que é expressivo nesses filmes são as suas intenções e entonações dadas ao corpus do texto e ao "sub-texto" (enunciados).

Só percebemos o tempo como medida porque ele é disposto em discurso, o que é dito e o que não é dito só se estabelece em uma tênue ligação com o tempo histórico, como afirma Paul Ricoeur em *Tempo e Narrativa*. O que faz o documentário é capturar o instante efêmero desse tempo e eternizar na memória social, como fez, por exemplo, o filme *O prisioneiro da grade de ferro* (2013), ao reconstruir por imagens o presídio Carandiru e apresentar as identidades de pessoas que já nem sequer vivem entre nós.

A transparência dos enunciados que constroem o filme se encontram dentro do próprio discurso do documentário, sem a necessidade de uma explicação posterior, de uma comprovação científica, de levantamento de dados ou aferições de documentos, é a lei da "palavra", uma espécie de honrar o que se diz com verdade e fidedignidade à realidade percebida por quem conta que é posta em jogo no documentário do tipo discursivo.

Chamamos de narrativos os filmes que são fortemente ligados à linguagem escrita, aos grandes acontecimentos, às histórias com "início, meio e fim", aos fatos surpreendentes, às personagens históricas e heroicas. Obras que buscam uma "moral da história", causar "uma revolução"; demonstram seus processos de exclusão de enunciados sob o paradigma do conhecimento prévio, que separa, rejeita e molda os relatos cotidianos, manifestos nas esferas privada e pública do espaço social.

Essas narrativas correspondem aos paradigmas do costume e da aparência praticados pelos sujeitos na sociedade, assim como vão ao encontro dos interesses do "poder" manifesto no espaço público e por detentores do capital econômico, social e cultural, sujeitos que podem exercer a violência simbólica, devido posição social que ocupam, conquistada pelo histórico de desigualdades e opressão que sofrem algumas populações vulneráveis, principalmente no Brasil.

São filmes estruturados pela escrita, como um livro para ler ou uma tese para fazer conhecer, utilizam abordagens bem próximas as da ficção e também da informação jornalística. Predomina nesses tipos narrativos a representação de grupos sociais e as suas "encenações" na esfera pública, com algumas exceções identificamos abordagens dos enunciados manifestos na esfera privada e íntima,

como em *Morro dos Prazeres*, que nos faz conhecer a policial militar assassinada pela violência, porém toda construção discursiva nos fez perceber como mera estratégia de comoção ao espectador, não como o retrato de uma angústia sincera da realizadora Maria Augusta Ramos, diante da morte de mais uma pessoa na guerra aos pobres, sob o véu de guerra às drogas e ao tráfico.

Os documentários narrativos quando adentram na esfera privada ou na íntima é apenas para destacar algum (pré) conceito individual ou moral do próprio cineasta, que assume para si status de representante ou mediador entre o relato cotidiano e os espaços social e público, reivindica para si a representatividade política, a partir de uma estratégia formal de emissão de enunciados. Ou seja, são filmes que retratam o "palco", mostram a "plateia", mas não apresentam os "bastidores", que seria a esfera íntima do espaço social e relativa ao próprio indivíduo, do qual o cineasta não deveria ser isento. Filmes narrativos centram a história nas "personagens", mas não tanto nos "atores", como diria Ervin Goffman (1956).

São dispositivos que estão estruturados por uma teoria prévia, talvez, diretamente influenciada pelos enunciados da opinião pública, que circulam nas esferas sociais, que atravessam os indivíduos e as épocas em que a obra é produzida. Por isso buscamos compreender como as mudanças e as divisões nas estruturas da sociedade impactam na produção de determinados discursos em maior ou menor intensidade de acordo com cada momento histórico/social.

A partir da releitura sobre o conceito de *mimesis* no pensamento de Platão (1993), mantivemos a distância entre o que ele conceituou como narrativa e aproximamos o nosso conceito de "narrativo" do que o filósofo definiu como tragédia, drama e elemento da epopeia, assim: os documentários narrativos são práticas miméticas da experiência cotidiana, dos acontecimentos "irrelevantes"; transformam em representações da realidade a sensibilidade e o saber dos sujeitos sobre si e sobre os espaços, tornando o "irrelevante" em aceitável na esfera pública social e apagando na construção narrativa a individualidade e a singularidade das pessoas, o que é visível nesses documentários não é a realidade em si, mas a aparência da realidade.

O que determinou o nosso conceito de "narrativo" foi o suporte teórico no pensamento de Walter Benjamin (1994), no que ele conceitua como "romance", em oposição ao que o autor, assim como Platão, considera como narrativa (relato). Em Paul Ricouer (1983) nosso conceito de "narrativo" seria o que o autor chamou de "narrativas ficcionais"; em Gerèrd Genette (1972) pode ser compreendido como a descrição da experiência. Enfim, o documentário do tipo discursivo são obras com objetivos históricos, sociológicos, científicos, didáticos, econômicos, informativos, são narrativas que se propõem "objetivas" e a terem um objetivo, essa categoria de obras se distingue dos documentários "discursivos".

Tratamos como "discursivos" os documentários que não têm em princípio uma finalidade prática, como os "narrativos", não almejam ser um documento histórico; não pretendem tampouco entreter. São documentários que apostam na pura potência do relato cotidiano, privado e íntimo; alimentam a "vontade de saber". A matéria matriz desse tipo de documentário é a interação própria da prática cotidiana de contar histórias de vida, através de um ponto de vista singular, individual, pessoal, mas possível apenas na troca de saberes que só os relatos são capazes de proporcionar. São filmes que captam as oralidades e as memórias sociais, transformando-as em discurso, sem "intenções" prévias.

Os documentários "discursivos" são característicos por tratar criativamente a pura potência comunicacional das emoções, das sensações, dos sentimentos, dos saberes. Buscam através das experiências do contato, da perpetuação de uma memória individual e coletiva na sociedade, traços que sejam capazes de tornar visível o que as narrativas aristotélicas ocultam. O registro criativo de um acontecimento, muitas vezes imprevisível, é a marca desses filmes.

Documentários "discursivos" estão mais interessados no acontecimento das experiências comuns, nos atores anônimos, no "bate-papo sem compromisso", na "conversa jogada fora". São discursos do "aqui agora", do ato em que enunciados se manifestam nos relatos, os quais carregam inúmeros significados e nos permitem analisar tanto a estrutura social, quanto as relações de poder entre os indivíduos.

Diferente dos documentários "narrativos", que retratam a esfera pública e a atuação das personagens no palco social, no documentário "discursivo" a apresentação do íntimo, do "bastidor", dos atores sem máscaras é o que constitui a matéria-prima. Esse acesso ao íntimo, que pertence ao sujeito e a ninguém mais, às vezes é alcançado pelos documentários, como no filme *Santiago* (2007) ou em *Lixo Extraordinário* (2010), em outros é apenas sincera tentativa, como em *Estamira* (2004).

Apesar de propormos essa diferença entre narrativa, relato e discurso, é importante destacar que podemos encontrar em filmes "discursivos" influências de diversas narrativas, outros relatos e outros discursos, pois essas práticas comunicacionais podem conter os mesmos enunciados. Contudo, em filmes narrativos os relatos, as outras narrativas e as referências a outros discursos são suprimidas em favor da construção de uma narrativa exclusivamente fílmica, ancorada em uma linguagem escrita, que pertence a um "autor", ou seja, centrada na figura de um "Eu" criativo, que domina a linguagem e o próprio "imprevisível".

Desta forma, seja um documentário "discursivo" ou "narrativo" estamos diante de dispositivos comunicacionais, que exercem funções enunciativas diferentes e formações distintas, enquanto objeto de uma prática, também diferenciada. Apesar de ambos os tipos de documentários terem o relato cotidiano como matriz comum, a abordagem mimética ou diegética sobre os enunciados que se precipitam nas falas de pessoas anônimas, é determinante para o tipo de documentário que será produzido.

O que fizemos ao longo desta dissertação foi compreender os tipos de narrativas e de relatos que formam os filmes documentários, partindo de uma análise acerca de algumas obras brasileiras produzidas a partir da era moderna (1922), com ênfase em filmes hipermodernos (a partir de 2003), uma vez que alcançaram maturidade como gênero. Identificamos como as mudanças dos espaços público e social, assim como das esferas pública, privada e íntima, alteram a percepção dos cineastas e produzem discursos distintos.

Os cineastas dos documentários narrativos se interessam pela superfície representacional de indivíduos quantitativos, pessoas que passam por um processo de sujeição à vida na metrópole e são regidas pela lógica sistemática do capital. A esfera pública cobra uma anulação da identidade singular, de tal forma que até na privacidade as "máscaras" permanecem. São sujeitos vistos pela lógica capitalista como números, quantitativos em meio a uma massa de corpos sem uma personalidade singular definida. As narrativas apagam ainda mais a voz desses sujeitos, utilizando as como um conjunto de "enunciados" em favor de um "autor", que diz o que são ou o que deixam de serem esses sujeitos.

Já os cineastas dos documentários discursivos se voltam aos indivíduos qualitativos, que tentam a todo custo, em meio a vários processos de sujeição da esfera pública, manter intacta certa identidade singular, que os diferencie de todos os demais. São indivíduos que se apresentam como pessoas, não como sujeitos, e expõem sem grandes pudores as suas intimidades, que na esfera pública são suprimidas em favor de uma "coletividade comum" e na esfera privada é reprimida por uma "moral" familiar ou de interesses, assim, ambas as instâncias apagam as individualidades. Os relatos íntimos dessas pessoas é que constroem os discursos sobre elas e sobre o meio em que elas estão inseridas, o documentarista é o familiar que dá ouvidos aos silenciados.

O recorte sobre o documentário se dá pela linguagem própria deste tipo de filme, que se estrutura na realidade social e através da interação com os atores reais, o que aproxima essas obras de uma importância documental histórica, mas principalmente de um valor comunicacional sem precedentes. Ao longo desta análise pudemos perceber nitidamente o movimento no cinema documentário brasileiro, que acompanha as mudanças das estruturas sociais. As abordagens dos enunciados em documentários transitam entre o cinema "sociológico", o cinema "etnográfico" e o cinema "etnobiográfico", esse caberia outra pesquisa que o defina.

2 - Contribuições do estudo

A partir da nossa proposta arqueológica sobre os documentários, esperamos que as críticas e as pesquisas cinematográficas sobre o gênero partam

mais da profundidade do monumento do que da superficialidade das formas. O documentário não é uma ficção piorada, embora tenha traços ficcionais, pois a própria sociedade se constitui por encenações cotidianas de papéis, mas é antes de uma estrutura formal, a possibilidade do acesso à intimidade de pessoas, sem as quais o documentário não se constituiria como gênero, nem acessaríamos, através do audiovisual, realidades distintas das nossas.

Pretendemos a partir desta pesquisa que o filme documentário possa ser observado a partir das estruturas sociais e da formação do gênero como discurso, uma vez que esse dispositivo de comunicação lida com acontecimentos reais e as pessoas que fazem parte desses acontecimentos terão uma vida posterior ao filme. O valor ético do documentário, tão discutido por pesquisadores, passa pelo respeito às identidades singulares das pessoas que gentilmente cedem suas imagens em favor de um discurso. Mesmo pessoas que têm relatos opostos ao que acredita o realizador ou às crenças do crítico, é importante que seja evidenciada essas diferenças e não mascaradas por uma abordagem autoritária e arbitrária que anula as vozes dos indivíduos em favor do discurso dominante de quem produz o filme.

A importância de pesquisas como essa que apresentamos, apesar de longa e de se preocupar em definir cada conceito detalhadamente antes de partir para o objeto é para que não tenhamos mais, quando se fala em documentário, a expressão *border line*. Esse "conceito" foi confidenciado por uma curadora de um grande festival de cinema no Brasil, a fim de definir os documentários que estão à margem do mercado, ou seja, da visibilidade ao capital econômico.

Filmes que são selecionados aos festivais como os "patinhos feios", não pela qualidade técnica ou de conteúdo, mas pela "incapacidade" comercial dessas obras, visto que não correspondem à lógica de distribuição de filmes no Brasil, nem são "amigas" das grandes distribuidoras. Isso obriga as produções a se renderem às "benesses" dos grandes festivais, que expõem os filmes em uma tela de cinema, o que não significa visibilidade, visto que em muitos festivais as sessões ficam esvaziadas. No entanto, filmes "*border line*" em sua maioria são documentários discursivos, o que justifica a recusa do capital econômico, pelo teor político das obras.

A expressão usada pela curadora, talvez, aceite uma tradução literal ao português como "linha de fronteira", mas também se unirmos as palavras cria-se "borderline", uma patologia, conhecida como transtorno da personalidade limítrofe, em que os indivíduos mudam subitamente de humor, passam de sujeitos domesticados para pessoas impulsivas, desequilibradas. Os sujeitos atingidos por esta síndrome em dado momento estão estáveis, de súbito podem manifestar surtos de comportamento. Talvez essas definições ajudem a entender o que é o documentário discursivo.

Esses filmes "*border line*" ou "borderline" trazem um valor significativo para construção do imaginário e da memória social brasileira, além disso, são importantes exemplos de como o afeto e uma abordagem mais próxima aos enunciados manifestados em populações (in) visibilizadas pode resultar em aclamações públicas aos documentários. São obras que preenchem uma lacuna significativa de representatividade das populações vulneráveis socioeconomicamente, que são percebidas pelos realizadores de maneira extremamente singular, visto que esses cineastas são "crias" dos grupos sociais que representam.

Nesses filmes percebemos que nem sempre é preciso o Outro para falar de nós, pois nós, falamos por nós mesmos. Esses cineastas correspondem a um número quase inexpressivo, mas existente, de documentaristas negros e de mulheres que fazem filme no Brasil. Representam mais do que o cinema como discurso, mas como prática, como ação, como a única arma contra a (in) visibilização social das personagens envolvidas, tanto os atores, quanto os realizadores. Nisso me incluo, como documentarista negro que não encontrou na história do cinema documentário brasileiro, nem nas pesquisas, nem nos livros, nem nos sites, em lugar algum, algo escrito sobre nós. Assim, fica a sugestão por pesquisas que analisem as obras e os realizadores negros no Brasil.

Assim, é compreensível, mas não é aceitável, que filmes excelentes como *A Batalha do Passinho* (2012) de Emílio Domingos, vencedor do Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro (2012), mas também *Falcão: os meninos do tráfico* de Mv Bill tenham sido completamente ignorados pelos grandes produtores, críticos e distribuidores de cinema no Brasil. Obras que têm

qualidade técnica e de conteúdo para figurar na lista da ABRACCINE, no entanto, por que não estão? Por que não há documentarista negro nesta lista? Por que numa lista tão extensa poucas mulheres, apenas Petra Costa e Maria Augusta Ramos, entre os mais de cem filmes eleitos por críticos e pesquisadores brancos, homens, da elite econômica e cinematográfica do país? Essa pesquisa não considera essa consequência uma causa natural de violência simbólica, há motivo. Pretende mostrar este trabalho, que sem analisar os enunciados permaneceremos reforçando paradigmas excludentes dentro do próprio cinema.

3 - Limites do estudo

No início deste trabalho propusemos as seguintes perguntas: a) é possível mapear a constituição da individualidade humana a partir dos discursos que emitimos? b) Os discursos são verossímeis ou são imitações de determinada realidade social? c) O documentário como discurso apresenta ou representa a realidade social? d) Quais diferenças entre narrar uma vida e relatar a vida? e) Se há diferença entre relato e narrativa, quais tipos de discursos se originam dessas matrizes? f) Qual a função social dos documentários discursivos e narrativos? g) É possível invisibilizar e visibilizar indivíduos através do cinema?

Conseguimos responder a maioria desses questionamentos, uma vez que a partir do estudo podemos afirmar que através dos discursos, seja narrativo ou discursivo, conseguimos acessar quais enunciados perpassam os emissores. Identificamos que os documentários discursivos não mimetizam, ou seja, não imitam a realidade a partir da verossimilhança, mas apresentam de maneira direta a manifestação da experiência e o relato sobre os acontecimentos, ao passo que os documentários narrativos são dispositivos de verossimilhança e de representação mimética da realidade, o que não diminui seu valor como discurso. Assim, enquanto o documentário discursivo apresenta a realidade social, o documentário narrativo representa a realidade na tela.

A matéria-prima de todo documentário é a realidade social, porém, a tradição discursiva pretende relatar a experiência vivida no momento efêmero motivado pelo filme, já a tradição narrativa tende a construir uma estrutura formal para representar a experiência que gerou o filme. Dessa maneira se configura a

principal diferença entre relatar a vida e narrar uma vida cotidiana. A partir do momento em que há essas diferenças, definimos que há dois tipos de documentários: discursivo e narrativo.

No entanto, deixamos de fora os documentários biográficos, os documentários ficcionais ("fic-doc") e os filmes que não é possível identificar se são do tipo discursivo ou narrativo, como é o caso de *Jogo de Cena* (2007) de Eduardo Coutinho, um filme performático/participativo/reflexivo no seu modo de representação de realidade e de abordagem alteritária/empática/afetiva, desta maneira classificamos, até que surja outra pesquisa que atualize essa proposição, como tipo híbrido de documentário, ou seja, narrativo/discursivo.

4 - Possibilidades de novos estudos

As biografias, consideramos naturalmente como tipo narrativo de documentário, visto que se ancoram na escrita e os fic-doc que não analisamos, pois focamos em documentários que se assumem como "puros", não encontra nessa pesquisa um lugar como documentário. Esses limites abrem a possibilidade para novos estudos a partir da arqueologia que propusemos.

Assim como deixamos em aberto a possibilidade para que novos modos de representação da realidade e novas abordagens aos enunciados surjam com o passar dos anos, logo, essa pesquisa, apesar do esforço em abarcar temporalmente o desenvolvimento do documentário e assumir que o gênero no Brasil chegou a sua maturidade a partir de 2003, isso não significa que as proposições que fizemos se encerram com essa pesquisa.

Outro fator relevante é que nem os modos, nem as abordagens, nem os tipos de documentário são objetos fixos, pode haver obras que mesclam tais conceitos e se estruturam de maneira distinta ao que descrevemos, isso não é falha da pesquisa, mas indica o que dissemos antes, nosso trabalho foi mapear e propor um caminho possível para perceber o documentário como um gênero completamente distinto da ficção, logo, deve ser analisado a partir das suas singularidades.

5 - Conclusão

O interesse por essa pesquisa partiu da minha prática como documentarista, ao realizar o filme *Serra do Caxambu* (2015), selecionado para o Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro (2016) e mais outros dezoito festivais de cinema, música e antropologia; filme adquirido recentemente para exibição exclusiva pelo Canal Brasil, uma empresa do maior monopólio de comunicação no país, o grupo Globo. O curta-metragem concorreu ao prêmio na mostra principal, a *Première Brasil*, seria menos notável, não fosse meu primeiro filme.

No palco do cinema Lagoon, no Leblon, o bairro mais caro da América Latina, me deparei com uma realidade muito distante da minha, o mundo do Cinema, do glamour e do status de quem detém o capital econômico, social e supõe ser superior, a minha gente, por seu capital cultural e pseudo-intelectual. Ali estavam as pessoas que produziram e dirigiram os filmes, os quais eu assistia em casa e questionava como podiam nos representar, pretos, pobres e periféricos, de maneira tão distante da realidade, estereotipada e estigmatizada. Uma pena eu não estar diante do Eduardo Coutinho, um dos poucos que fez diferente.

Eram essas pessoas que estavam na plateia assistindo meu filme, foram essas pessoas que me deram aula e ouviram o meu discurso que dizia "*hoje pude atravessar o Rebouças* (túnel que liga em a periferia até a zona nobre da cidade) *sem ser revistado* (pois todo preto no Brasil é um potencial marginal para polícia), *pude apresentar meu filme na Zona Sul, porém quantos cineastas negros estão concorrendo na Première Brasil?*" completei "*é uma vergonha que em um país de maioria negra tenham poucos pretos na plateia e apenas eu como realizador*".

Aplaudiram, me ovacionaram, meu nome saiu no jornal, no entanto, hoje realizando meu segundo filme, *Munzenza: O brado do tempo*, passo pela mesma peleja para conseguir uma produtora que acredite no projeto, tal como foi quando apresentei a ideia do documentário *Serra do Caxambu*, em 2014, como resultado de uma disciplina na PUC-Rio, em que ninguém, absolutamente nenhum aluno de uma turma de quarenta e cinco pessoas acreditou na ideia do documentário, talvez

pelo tema sobre pretos, talvez porque era eu, o preto a realizar. A minha realidade é a de muitos documentaristas como eu.

Na *Première Brasil*, do Festival do Rio eram poucos cineastas pretos, o que reflete a realidade brasileira, na qual somos uma minoria (in) visível, por isso questioneei a (in) visibilidade. Apesar de ter me formado como cineasta em uma universidade como a Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), é muito estranho tudo isso. Pensei no palco daquele festival: *"esse é um universo que não é para pessoas como eu"*.

No entanto, rodei o filme no quilombo São José da Serra, o mais antigo do estado do Rio de Janeiro, eram pessoas que do ponto de vista socioeconômico não estavam tão distantes da realidade que vivi em alguns momentos da minha infância, mas a realidade que mais me chamou atenção das pessoas que tive contato, era algo que em mim também era muito particular e próximo ao que aquelas pessoas relatavam, tendo em vista a minha origem socioeconômica, mas principalmente por eu ser preto, praticante de candomblé de raiz bantu e neto de escravizados que vieram do Vale do Paraíba. O jongo, tema do filme, foi só um motivo para que nós, pretos, quilombolas, praticantes de religiões afro-brasileiras, jongueiros, capoeiristas, cineastas pudéssemos nos apresentar pela tela para eles, aqueles que historicamente criaram os nossos Rostos.

Durante meses de produção me coloquei não como um viajante, mas como alguém que era da família, assim me senti, assim fui recebido e assim as pessoas filmadas me reconheceram. No entanto, nada disso era previsto, não imaginava que reconheceria naquelas pessoas algo meu, que desenvolveria afeto ao ponto do tio Manoel Seabra (em memória) se tornar padrinho da minha filha, batizada numa roda de jongo, quando expus o nosso filme em um ambiente elitista, como a PUC-Rio. Foi aí que percebi que o cinema é a minha principal arma contra as violências simbólicas que atingem a mim e aos meus semelhantes.

Serra do Caxambu não poderia ser o mesmo filme se fosse realizado por um branco, cristão, sem a menor familiaridade com o que é ser preto descendente de escravizados. O cinema para nós é como prato de comida, sem ele carecemos de alimento. A partir deste histórico me posicionei como pesquisador e deixei o

documentarista apenas como enunciado que atravessou toda essa pesquisa. Este trabalho não parte de um crítico de cinema, nem de um acadêmico de gabinete, que observa a vida sem se envolver com ela. Essa dissertação foi o experimento científico de um artista, formado em Cinema e técnico em Arte Dramática, que deixa a ficção apenas para o teatro, pois enxerga o documentário como a arena propícia ao discurso direto, essencialmente político.

Experimentei teorias que se encontram com a minha experiência prática nos mais de dezesseis anos de vivência artística, como ator, diretor e produtor teatral, que se uniu, há três anos, com a minha graduação em Cinema. A minha jornada artística se confunde com a minha própria vivência de vida, não à toa sou mais conhecido pela identidade do meu nome artístico do que pelo meu nome de batismo.

Diante disso, é óbvio que o que escrevi está carregado da minha visão pessoal ancorada pelos autores. Porém, daqui a 30 anos, certamente muitos elementos diferentes do que apresentei neste trabalho podem ser modificados, no entanto, por ora é uma dissertação fruto de um esforço pessoal para perceber quais tipos de documentários podemos usar como ferramenta política.

É inegável o sucesso de crítica que o filme *Serra do Caxambu* teve, porém, qual abordagem aos enunciados foi utilizada no filme? Qual modo de representação escolhido? Pelo que defendi nesta pesquisa, parece nítido que optei pela abordagem empática/afetiva e pelo modo de representação participativo/performativo. Pois é o documentário discursivo o dispositivo capaz de dar visibilidade social tanto às pessoas filmadas, como aos cineastas. Quem questionará? Afinal, qual outra explicação para alguém como eu ter chegado até aqui?

Termino esta dissertação em um momento político caótico no meu país, em que o totalitarismo e o fascismo se apresentam na nossa sociedade hipermoderna, a partir de novos mecanismos de comunicação e de criações de "verdades". Tal momento reforça ainda mais a necessidade de encontrarmos dispositivos de comunicação que forneçam acesso à realidade das pessoas e aos seus relatos, sem estruturação narrativa, pois essa desvia o olhar.

No Brasil o neofascismo ronda e ameaça a mim, que sou preto e periférico; as minhas filhas, um dia serão mulheres e não foram resultado de uma "fraquejada"; os meus amigos homossexuais, que sofrem pedradas e pauladas diariamente no cotidiano; os meus ancestrais que trazem na cor as marcas da opressão. Seria uma ingratidão imensa da minha parte, não falar deste momento e não mostrar que esta pesquisa é uma resposta aos paradigmas excludentes que fizeram ressurgir a nova cara da banalidade do mal. Contra essa face oferecemos o Rosto, não esse estereotipado, excludente, racista, homofóbico, machista, misógino, violento. O nosso Rosto que precisa ser mostrado é esse sem máscaras, íntimo, que apela à empatia e ao afeto, os únicos sentimentos capazes de destruir o ódio, o rancor, o horror e a morte.

10. Referências bibliográficas

AGAMBEM, Giorgio. O que é um dispositivo? In: *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad.: Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. pp. 25 -54.

ALVES, Ana R. C. Alves; MACIEL, Louise C. A individualidade em Simmel e Elias: contribuições teóricas para uma sociologia do indivíduo. In.: *Lua Nova*, São Paulo, 101. pp. 259-290, 2017.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. 10.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

_____. *As origens do totalitarismo*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. 3a. ed. Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 2008

_____. *Poética*. Trad.: Eudoro de Souza. 3. ed. São Paulo: Ars Poética, 1993.

AUBERT, Nicole. HAROCHE, Claudine. (orgs.) *Tiraniyas da Visibilidade: o invisível e o visível nas sociedades contemporâneas*. Tradução: Francisco Fátima da Silva e Andrea Stahel. São Paulo: Fap/Unifesp, 2013.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. São Paulo: Papirus, 2001.

BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. Trad.: Maria Zélia Barbosa Pinto. 7a. ed. - Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

_____. *O rumor da Língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.

BARUS-MICHEL, Jaqueline. Uma sociedade nas telas. In: AUBERT, Nicole e HAROCHE, Claudine. *Tiraniyas da visibilidade: o visível e o invisível nas sociedades contemporâneas*. São Paulo: Fap - Unifest, 2013. pp. 33 - 45.

BAUDRILLARD, Jean. *Da Sedução*. Campinas: Ed. Papirus, 1992.

BENJAMIN, Walter. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENVENISTE, Émile. Structuralisme et linguistique. In: *Problèmes de Linguistique Générale* 2. Paris : Gallimard, 1966. pp. 237 - 250.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1985.

_____. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

_____. *Meditações Pascalianas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. Nacionalismo no centro e na periferia do capitalismo. In.: *Estudos Avançados*. [online]. 2008, vol.22, n.62, pp.171-193. ISSN 0103-4014. <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142008000100012>> Acessado em: 04 de set. 2018.

BURKE, Peter. *A Invenção da biografia e o individualismo renascentista*. Rio de Janeiro: Biblioteca Digital FGV, 1997.

CARVALHO, Noel S. O negro no cinema brasileiro: O período silencioso. In.: *Plural - Revista De Ciências Sociais*. [online]. 2003, vol.10, pp.155-179. <<https://doi.org/10.11606/issn.2176-8099.pcs.2003.68073>> Acessado em 09 de ago. 2018.

CHAUI, M. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 1997.

DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

DUMONT, Louis. *O Individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Trad.: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

EHRENBERG, Alain. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

_____. *O culto da performance: da aventura empreendedora à depressão nervosa*. Trad. Pedro F. Bendassolli. São Paulo: Ideias e letras, 2010.

ELIAS, Norbert. *Introdução à sociologia*. Lisboa: Edições 70, 2008.

_____. O processo civilizador. In: *Uma história dos costumes*, v.1. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

FONSECA, Pedro C. Dutra. Gênese e precursores do desenvolvimentismo no Brasil. In.: *Revista Pesquisa & Debate* – Departamento de Economia (PUC-SP), São Paulo, vol. 15, n. 2 (26), pp. 225-256, 2004.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber*. Trad: Luiz Felipe Baeta Neves. 7a. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. *A Ordem do Discurso*. Trad: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5a.ed. São Paulo: Ed. Edições Loyola, 1999.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. O Que São as Luzes? In: _____ *Ditos e Escritos II: Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*. Editora Forense Universitária, 2005.

GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. Trad.: Maria Zélia Barbosa Pinto. 7a. ed. - Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

GIACOMONI, Marcelo P., VARGAS, Anderson Z. Análise do discurso. In: *Veredas*. Juíz de Fora: PPG Linguística/UFJF, 2/2010. pp. 119 - 129.

GLASS, Aaron; EVANS, Brad.; SANBORN, Andrea. In the Land of the Head Hunters. In: *The program for presentation of In the Land of the Head Hunters* [online]. Jun. 2008. pp. 2-3. <https://www.loc.gov/programs/static/national-film-preservation-board/documents/land_head_hunters.pdf>Acessado em 30 de set. 2018.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. 15 ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980 (col. Cinema; v.8).

GONÇALVES, José Luís. Invisibilidade e reconhecimento: a construção da literacia moral em Pedagogia Social. In: *Cadernos de Pedagogia social*. Porto: Faculdade de Educação e Psicologia, Universidade Católica, 2007. p.83-103

GONÇALVES, Marco A, MARQUES, Roberto, CARDOSO, Vânia Z. *Etnobiografia: subjetivação e etnografia*. Rio de Janeiro: ed. 7 Letras, 2012.

_____, HEAD, Scott, *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

HABERMAS, Jürgen. *Direito e democracia: entre facticidade e validade*. Vol II. 2a. ed Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 2003.

_____. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

KRZNNARIC, Roman. *O poder da empatia: a arte de se colocar no lugar do outro para transformar o mundo*. Trad. Maria Luiza Borges. – 1^a. ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

LE GOFF, Jacques. *A História Deve Ser Dividida em Pedacos?* São Paulo: Editora Unesp, 2015.

LÉVINAS, Emanuel. *O humanismo do outro homem*. 3^a ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2009.

LIPOVETSKY, Guilles. *Os tempos hipermodernos*. Trad.: Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

LOBATO, Ana Lúcia. Os ciclos regionais de Minas Gerais, Norte e Nordeste (1912-1930). In.: RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. 2a ed., São Paulo: Arte, 1990, p. 63-95.

LOPES, Antonio. *Dicionário de Termos Literários* - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas de Lisboa. [online] < <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/leitmotiv/> > Acessado em: 03 ago. 2018

LOSEKANN, Cristiana. A Esfera Pública Habermasiana, seus princípios críticos e as possibilidades do uso deste conceito no contexto brasileiro. In: *Pensamento Plural*. Vol. 4 Pelotas: UFPEL, jan-jun 2009. pp. 37-57.

MALAFAIA, Wolney V. Cinema e Educação: o Instituto Nacional de Cinema Educativo e a série Brasilianas de Humberto Mauro. In.: *Encontros*. Rio de Janeiro: Departamento de História do Colégio Pedro II. Ano XII, n. XXII, 2014. pp. 9-21.

MARCONDES, Danilo. A Crise da Modernidade: Kant e Filosofia Crítica. In: MARCONDES, Danilo. *Iniciação à História da Filosofia: Dos Pré-Socráticos a Wittgenstein*. 13ª. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1997. p. 233-245.

MATEUS, Samuel. O Indivíduo pensado como forma de individuação. In: *Estudos em Comunicação*, vol. 10. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2011. pp. 93 - 106.

MICHAELIS. *Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: ed. Melhoramentos. [online] Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/>>. Acessado em 14 set. 2018.

MILLER, Jacques A. *O seminário, livro 10: A angústia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

MORETTIN, Eduardo. Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso. *Revista Brasileira de História*, v. 25, nº 49. São Paulo: USP, 2005. pp. 125-152.

MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo: Alameda, 2013.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Trad.: Mônica Saddy Martins. Campinas: Papyrus, 2005

NICOLESCU, Barasab. Um Novo tipo de conhecimento - Transdisciplinaridade In: *1º Encontro Catalisador do CETRANS – Escola do Futuro*. São Paulo: USP. Abr. 1999. pp. 09-26.

PERENCINI, Tiago B. O enunciado no pensamento arqueológico de Michel Foucault. In.: *Kinesis*, vol. VII, n. 15. Dez. 2015. pp. 135 - 150.

PFEIL, Antonio Jesus. Eduardo Hirtz: o pioneiro. In.: *Filme Cultura*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Cinema, 1974. pp. 30 - 32.

PLATÃO. *A República*. Trad. Anna Lia Amaral de Almeida Prado, São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PLATÃO. *A República*. Trad.: Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 1993.

PROST, A.; VINCENT, G. (Orgs.). *História da vida privada: da primeira guerra a nossos dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

QUEIROZ, Maria I. P. Relatos Oraís: do "indizível" ao "dizível". In: SIMSON, Olga M. Von. *Experimentos com histórica de vida (Itália-Brasil)*. São Paulo: Vértice, 1988, p. 14 - 43.

RAMOS, Fernão. *História do Cinema Brasileiro*. 2a ed., São Paulo: Arte, 1990.

_____. Mauro documentarista. *Revista USP*, n.63. São Paulo: USP. set./nov. 2004. pp. 157-168.

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ROCHA, Carlos. Etimologia do verbo narrar. In: *Dicionário Etimológico*. Lisboa: ISCTE-IUL. [online] <<https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/>> Acessado em 14 set. 2018.

SARTRE, Jean-Paul. *Esboço para uma teoria das emoções*. Trad.: de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2014.

_____. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1997

SCHVARZMAN, Sheila. Dossiê Cinema, Literatura e Sociedade In.: *Cadernos de Ciências Humanas - Especiaria*. v. 10, n.17, jan./jun., 2007, pp. 15-40.

SCHVARZMAN, Sheila. SCHVARZMAN, Sheila. Humberto Mauro e o documentário. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

SEARLE, John. *Speech acts: an essay in the philosophy of language*. London & New York: Cambridge University Press. 1969.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SILVA, Marconi O. A notícia como narrativa e discurso. In: *Estudos em Jornalismo e Mídia*. vol. IV, n. 1. Florianópolis: UFSC, 2007. pp. 49 - 64.

SILVA, Paulo Henrique (Org.). *Documentário Brasileiro – 100 Filmes Essenciais*. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996.

SIMMEL, George. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio. (org) *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Ed.: Jorge Zahar, 1979.

_____. As grandes cidades e a vida do espírito. Trad.: Leopoldo Waizbort. In: *MANA*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2º sem. 2005. pp. 577-591.

_____. *Filosofia del dinero*. Madrid: Instituto de Estudios políticos, 1977.

SOARES, Luiz Eduardo, ATHAYDE, Celso; MV BILL. *Cabeça de Porco*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

SZONDI, Peter. Teoria do drama burguês. Trad. de L. S. Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004

_____. Teoria do drama moderno. Trad. de L. S. Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TOLEDO, Alexandre M. Mímesis e Tragédia na poética de Aristóteles. Dissertação - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - UFMG. Belo Horizonte, 2005.

VIEIRA, João Luiz. A Chanchada e o Cinema Carioca (1930-1955). In RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. 2a ed., São Paulo: Arte, 1990, p. 129-187.

11. Filmografia

A BATALHA do Passinho. Direção de Emílio Domingo. Rio de Janeiro: Osmose Filmes, 2012. (70 min), som, COR.

ARUANDA. Direção de Linduarte Noronha. Rio de Janeiro: N/D, 1960. (20 min), som, P&B.

CABRA marcado para morrer. Direção de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: CPC - Centro Popular de Cultura da UNE - União Nacional dos Estudantes, 1984. (120 min), som, P&B / COR.

ELENA. Direção de Petra Costa. São Paulo: Busca Vida Filmes, 2012. (82 min), som, COR.

ESTAMIRA. Direção de Marcos Prado. Rio de Janeiro: Zazen Produções, 2004. (108 min.), som, COR.

FALCÃO - os meninos do tráfico. Direção de MV Bill e Celso Athayde. Rio de Janeiro: CUFA - Central única das Favelas, 2006. (58 min.), som, COR.

ILHA das Flores. Direção de Jorge Furtado. Porto Alegre: Casa de Cinema de Porto Alegre, 1989. (13 min.), som, COR.

JANELA da Alma. Direção de João Jardim. Rio de Janeiro: Tabellini Filmes e Produções, 2001. (64 min), som, COR.

JOGO de Cena. Direção de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Videofilmes Produções e Matizar Produções Artísticas, 2007. (90 min), com, COR.

JUÍZO. Direção de Maria Augusta Ramos. Rio de Janeiro: Diller Associados, 2007. (90min.), som, COR.

LIXO extraordinário. Direção de Lucy Walker; co-direção de João Jardim e Karen Harley. São Paulo: O2 Filmes e Almega Projects, 2010. (99 min.), som, COR.

MORRO dos Prazeres. Direção de Maria Augusta Ramos. Rio de Janeiro: Espaço Filmes, 2013. (90 min), som, COR.

NANOOK of the North. Direção de Robert Flaherty. EUA: N/D. 1922. (79 min.), s/som, P&B.

O HOMEM com a câmera. Direção de Dziga Vertov. Ucrânia: N/D. 1929. (68 min), s/som, P&B.

O PRISIONEIRO da grade de ferro (autorretratos). Direção de Paulo Sacramento. São Paulo: Olhos de Cão, 2003. (123 min), som, COR.

SANTIAGO. Direção de João Moreira Salles. Rio de Janeiro: Videofilmes Produções, 2007. (80 min), som, COR / P&B.

SANTO Forte. Direção de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: CECIP - Centro de Criação de Imagem Popular, 1999. (80 min), som, COR.

SÃO PAULO: A Sinfonia da Metrópole. Direção de Adalberto Kemeny, Rodolfo Lustig. São Paulo: N/D, 1929. (90 min), s/som. P&B.