

Antônio da Silva Câmara
Rodrigo Oliveira Lessa
(Organizadores)

CINEMA DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO EM PERSPECTIVA



**CINEMA
DOCUMENTÁRIO
BRASILEIRO
EM PERSPECTIVA**

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitora

Dora Leal Rosa

Vice-reitor

Luís Rogério Bastos Leal



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Diretora

Flávia Goulart Mota Garcia Rosa

CONSELHO EDITORIAL

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Ninõ El-Hani

Cleise Furtado Mendes

Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

José Teixeira Cavalcante Filho

Maria Vidal de Negreiros Camargo

**Antônio da Silva Câmara
Rodrigo Oliveira Lessa
(Organizadores)**

**CINEMA
DOCUMENTÁRIO
BRASILEIRO
EM PERSPECTIVA**

**Salvador
Edufba
2013**

© 2013, autores

Direitos para esta edição cedidos à EDUFBA. Feito o depósito legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Normalização

Mariclei dos Santos Horta

Revisão

Eduardo Ross

Projeto gráfico, capa e editoração

Gabriel Cayres

Sistema de Bibliotecas - UFBA

Cinema documentário brasileiro em perspectiva / Antônio da Silva Câmara, Rodrigo Oliveira Lessa (Organizadores) ; prefácio, Jorge Nóvoa, Soleni Biscouto Fressato. - Salvador : EDUFBA, 2013. 333 p.

ISBN - 978-85-232-1098-4

I. Documentário (Cinema) - Brasil. I. Câmara, Antônio da Silva. II. Lessa, Rodrigo Oliveira. III. Nóvoa, Jorge. IV. Fressato, Soleni Biscouto, 1969-

CDD - 791.430981

EDITORA FILIADA A

AELCA
ASOCIACION DE EDITORIALES
UNIVERSITARIAS DE AMERICA
LATINA Y EL CARIBE

ABEU
Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

CBaL
Câmara Bahiana do Livro

EDUFBA

Rua Barão de Jeremoabo, s/n

Campus de Ondina

40.170-115 - Salvador - Bahia - Brasil

Telefax: 0055 (71) 3283-6160/6164

edufba@ufba.br

www.edufba.ufba.br

Sumário

Prefácio <i>Jorge Nóvoa</i> <i>Soleni Biscouto Fressato</i>	7
--	---

PARTE I – ELEMENTOS PARA UMA ESTÉTICA DIALÉTICA DO CINEMA DOCUMENTÁRIO

Da estética à sociologia da arte <i>Antônio da Silva Câmara</i> <i>Bruno Andrade de Sampaio Neto</i> <i>Rodrigo Oliveira Lessa</i>	15
--	----

A subjetividade/objetividade na arte <i>Antônio da Silva Câmara</i> <i>Bruno Evangelista da Silva</i>	43
--	----

As representações da vida cotidiana no cinema documentário <i>Rodrigo Oliveira Lessa</i>	55
--	----

A função da montagem na representação fílmica <i>Bruno Evangelista da Silva</i>	87
---	----

PARTE II – CINEMA DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO

Panorama do cinema documentário brasileiro <i>Danielle Freire de Souza Santos</i>	107
---	-----

Glauber Rocha e a estética do cinema documentário brasileiro <i>Humberto Alves Silva Junior</i>	123
---	-----

A poética como instrumento de crítica: o país de São Saruê <i>Rodrigo Oliveira Lessa</i>	153
--	-----

Cabra marcado para morrer: a história mediada pelo cinema <i>Sérgio Elísio Peixoto</i>	177
--	-----

Imagens da exclusão social	199
<i>Antônio da Silva Câmara</i> <i>Bruno Evangelista da Silva</i>	
Luta, exploração e morte: Migrantes, Chico Mendes e Expedito	221
<i>Pérola Virgínia de Clemente Mathias</i> <i>Lucas Silva Moreira</i>	
À margem do corpo: interdição, loucura e morte	243
<i>Rosa dos Ventos Lopes Heimer</i> <i>Lucas Silva Moreira</i>	
Zumbi somos nós e a Frente 3 de Fevereiro	257
<i>Leandro Lacerda Teixeira</i> <i>Girlane de Souza Nunes</i> <i>Antônio da Silva Câmara</i>	
Movimentos sociais e ocupação de espaço público: análise do filme <i>Ocupação da Conder</i>	265
<i>Bruno Vilas Boas Bispo</i>	
O cotidiano em tempo de luta: <i>Terra para Rose</i>	277
<i>Rodrigo Oliveira Lessa</i>	
O rap no documentário: <i>Fala tu</i>	303
<i>Valfrido Moraes Neto</i> <i>Ana Argentina Castro Sales</i>	
O fim e o princípio: memórias no sertão	319
<i>Anderson de Jesus Costa</i> <i>Glauber Barreto Luna</i>	
Sobre os autores	329

Cinema: do deslumbramento ao conhecimento

Jorge Nóvoa

Soleni Biscouto Fressato

Deslumbrado com tantas e tão maravilhosas invenções, o povo de Macondo não sabia por onde começar a se espantar. [...] Indignaram-se com as imagens vivas que o próspero comerciante Sr. Bruno Crespi projetava no teatro de bilheterias que imitavam bocas de leão, porque um personagem morto e enterrado num filme, e por cuja desgraça haviam derramado lágrimas de tristeza, reapareceu vivo e transformado em árabe no filme seguinte. O público que pagava dois centavos para partilhar das vicissitudes dos personagens, não pôde suportar aquele logro inaudito e quebrou as poltronas. O alcaide, por insistência do Sr. Bruno Crespi, explicou num decreto que o cinema era uma máquina de ilusão que não merecia os arroubos passionais do público. [...] Era como se Deus tivesse resolvido pôr à prova toda a capacidade de assombro e mantivesse os habitantes de Macondo num permanente vaivém do alvoroço ao desencanto, da dúvida à revelação, ao extremo de já ninguém poder saber com certeza onde estavam os limites da realidade. Era uma intrincada maçaroca de verdades e miragens. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1977, p. 216-7)

Macondo é a cidade imaginária¹ criada por Gabriel García Márquez em *Cem anos de solidão*, obra fabulosa que lhe rendeu o prêmio Nobel de

1 Na verdade Macondo, apesar de ter sido criada por García Márquez, possui muitos elementos da realidade: pode ser uma alusão à Aracataca e/ou à Barranquilla, cidades do litoral colombiano; passou por um falso progresso impulsionado pela instalação de uma companhia bananeira norte-americana que acabou por destruir a cidade com suas práticas capitalistas; passou pelo processo de modernização desenvolvimentista, tão comum às cidades latino-americanas em meados dos anos 1950.

Literatura em 1982. O deslumbramento e o susto vivido pelo povo de Macondo ao ver as primeiras imagens em movimento não é singular, foram várias pessoas em diferentes épocas, de acordo com o ritmo da chegada do cinematógrafo, que ficaram impressionadas com essas imagens que mais pareciam a realidade em si, do que uma representação dela.

Foi o que aconteceu no final de 1895, no Grand Café, quando os irmãos Lumière mostraram seu invento. Para um público pagante de 33 pessoas, atraído não pela possibilidade de visualizar a realidade, mas pela imagem dela, é que foram exibidos três filmes: *Saída dos operários das Usinas Lumière* (*La Sortie des ouvriers de l'usine Lumière*), *Chegada de um trem à estação* (*L'arrivée d'un train à la Ciotat*) – ambos reproduzindo cenas do cotidiano, e *O regador regado*, um jardineiro que se molha com a mangueira (*L'arroseur arrosé*), primeira película de ficção cômica. Conta a lenda que a “chegada do trem” assustou a plateia: ingenuamente, como em Macondo, acreditou-se que o trem atravessaria a tela, invadiria a sala e atropelaria os espectadores. Curiosamente, o público não percebeu que as imagens não tinham cor, nem som, nem relevo. O impacto e a imposição das imagens em movimento impressionavam e surpreendiam, colocava a própria realidade diante do olhar.

O sonho de capturar a vida em movimento e de recriar o mundo à sua imagem não foi específico do homem de fins do século XIX. As sombras chinesas e a lanterna mágica já revelavam a necessidade de representar a vida como ela realmente é. Não estática, mas com todo o seu movimento e dinamismo. Mas, foi somente em fins do século XIX, após as pesquisas e experiências de Isaac Newton (ainda no século XVII) e, com mais precisão, de Louis e Auguste Lumière, que o mundo pôde experimentar o fascínio das imagens em movimento: estava criado o cinematógrafo, invenção mecânica que permitia a obtenção de fotografias animadas.

Os primeiros filmes, registros curiosos de imagens em movimento, eram expressão da técnica, que apenas registravam o que ocorreu, não passavam por ilhas de edição ou por montagens, eram apenas sequências emendadas umas nas outras para serem, em seguida, projetadas.

Nessa perspectiva, ainda em 1898, o polonês Boleslas Matuszewski, câmera da equipe dos Irmãos Lumière, já defendia o registro cinemato-

gráfico como testemunha ocular dos fatos, documentando uma verdade definitiva. Alguns anos mais tarde, Sergei Eisenstein e Dziga Vertov contestaram essa posição de Matuszewski e afirmaram que as imagens fílmicas constroem uma realidade. Apesar disso, no final dos anos de 1920, nos Congressos Internacionais das Ciências Históricas, os pesquisadores ainda seguiam as concepções de Matuszewski, afirmando que o filme era um registro fiel da realidade. As produções de atualidades eram as que mais atraíam o olhar dos pesquisadores, pois se acreditava que estavam livres das influências de seus realizadores.

Os filmes produzidos durante a Grande Guerra Mundial (quando o governo britânico enviou diversos cinegrafistas para as regiões de conflitos, capturando imagens que eram reproduzidas sem nenhuma montagem ou tratamento em diversos cinemas do país), receberam esse estatuto de cinema que registra a realidade, pois não recebiam nenhum tipo de interferência técnica ou humana, notadamente a montagem.

Nas primeiras décadas do século XX, John Grierson, sociólogo inglês, cunhou o termo “documentário”, definindo-o como um tratamento criativo da atualidade e acabou por fundar a Escola Documentarista Inglesa, como ficou conhecida. Nos anos 1950 e 1960, os franceses trilhariam percurso similar com seu Cinema Verdade, destacando-se Jean Rouch e Chris Marker.

Atualmente, muitos pesquisadores e cineastas atribuem aos documentários essas características do cinema mais próximo da realidade. O cineasta Vladimir Carvalho defende a prerrogativa de que esses filmes mantiveram o caráter documental em sua trajetória de maturidade como linguagem e expressão. Ultrapassando o puro realismo, eles possuem o potencial não apenas de testemunhar, mas também de transformar o mundo de seu tempo. (CARVALHO, 2003)

Para o cineasta, o cinema documentário poderá vir a ser um “cinema cidadão” com foros de um novo humanismo, compatível com as necessidades e o sentido da vida. Na educação, o cinema-documentário contribuirá para a superação do academicismo e poderá promover a democratização do conhecimento e da própria pesquisa. É o perspicaz olhar do investigador que permitirá esse avanço no campo da pesquisa

e da aprendizagem, sugerido por Carvalho. Somente esse olhar, unido à teoria e ao método, é que conseguirá desembaralhar a “intrincada maço- roca de verdades e miragens”, para tentar desvendar “os limites da reali- dade”, a que se refere García Márquez, assim como a relatividade do que denominamos de verdade científica.

Enquanto expressões sociais e culturais historicamente localizadas, as produções cinematográficas podem ser objeto de estudos sociológi- cos, por permitirem ao investigador social a apreensão e compreensão de mecanismos sociais e de formas de organização cultural de uma de- terminada formação social. Considerando que nas produções fílmicas estão presentes os condicionamentos sociais, é possível recuperar, por meio delas, os hábitos e os costumes e, fundamentalmente, a mentali- dade e a ideologia de uma determinada época. Os filmes possibilitam ao pesquisador compreender os mecanismos sociais e ideológicos, e as mediações que constroem para transmitirem condicionamentos estru- turais como são também as formas de organização cultural. O cinema é, assim, representação, discurso interpretativo, lugar de memória, teste- munho, agente social e histórico, documento primário ou secundário, interlocutor do cientista social, além de divertimento e obra de arte.

Os filmes são representações da vivência coletiva, das formas de organização social, das estruturas econômicas, da política e até mes- mo das angústias, das ansiedades, das paixões, dos medos, enfim, de todas as possíveis formas de subjetividade humana. E assim, se tudo que é individual é social também, mesmo as mais delirantes formas de psicopatologias encontram nas historicidades individuais e sociais a sua explicação. Do mesmo modo, o filme mais incongruente, mais dis- forme, mais surrealista e mais hiper-realista, encontrará suas formas e conteúdos marcados pela historicidade do mesmo. Se não são criações soltas no ar, se não são raios numa noite de céu sereno, dever-se-á con- siderar, também, que os filmes não refletem direta e organizadamen- te a sociedade, possuindo um alto grau de subjetividade que deve ser considerado. O cinema nunca é inocente, tendo um conteúdo políti- co, consciente ou inconsciente, escondido ou declarado. Ficar atento, pois, para além do aparentemente mais significativo, para o “banal” e

fazer uma “contra-análise” da sociedade, como diria Marc Ferro (1995), é uma obrigação dos estudiosos do cinema que estão preocupados com a síntese entre a forma e o conteúdo. O cinema reconstrói a realidade a partir de uma linguagem própria, produzida num determinado contexto, cabendo ao pesquisador reeducar o olhar que possibilite a leitura dessas imagens em movimento.

Nos filmes estão expressos imaginários sociais e as Ciências Humanas não podem ignorar o papel que o cinema cumpre nas manifestações socioculturais. Dessa forma, são grandes as potencialidades e possibilidades que se descortinam para o pesquisador que ousa transformar as produções cinematográficas, notadamente os documentários, em objetos de estudo. É essa ousadia que acompanha o trabalho do professor Antônio Câmara, tanto em suas pesquisas individuais, como na orientação de seus estudantes e que está materializada neste livro.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, V. Do cinematógrafo ao cinema cidadão. *Acervo: Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 9-22, jan./jun. 2003.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995. p. 199-215.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cem anos de solidão*. Rio de Janeiro: Record; Altaya, 1977. (Coleção Mestres da Literatura Contemporânea).

PARTE I

ELEMENTOS PARA
UMA ESTÉTICA DIALÉTICA
DO CINEMA DOCUMENTÁRIO

1

Da estética à sociologia da arte

Antônio da Silva Câmara

Bruno Andrade de Sampaio Neto

Rodrigo Oliveira Lessa

INTRODUÇÃO

Para emprendermos uma discussão consistente a respeito da Sociologia da Arte, se faz necessário realizar um retorno às contribuições filosóficas ocorridas a partir da modernidade e que informam boa parte das teorias sobre arte. Por isso, num primeiro momento, procuraremos nos ater de modo mais específico aos trabalhos de Kant e de Hegel sobre o fenômeno estético, por considerarmos que aí se encontram dois grandes continentes do pensamento contemporâneo. Não nos esqueceremos, contudo, de discorrer também sobre alguns autores de fundamental importância para o desenvolvimento desta disciplina ao longo do século XX, como é o caso de Lukács, Adorno e Roger Bastide. Assim, acreditamos poder esboçar um quadro teórico mais completo acerca de uma discussão bastante complexa e instigante.

KANT: ARTE, SUBJETIVIDADE E JUÍZO DE GOSTO

A tarefa empreendida por Kant (1980), desde a sua monumental *Crítica da Razão Pura* (aquela de superar a metafísica clássica buscando construir uma ponte entre o pensamento abstrato e a realidade circundante, mesmo preservando o modo metafísico de pensar o mundo), causará um impacto considerável no pensamento filosófico como um todo. Se, por um lado, o filósofo rejeitava o empirismo e o indutivismo, de outro, ele buscou construir um método que em última instância permitisse ao pensamento construir fenomenicamente o mundo. A *Crítica da Razão*

Pura refaz o percurso entre a razão e o mundo exterior, dando a esse uma coerência no mundo das ideias. De qualquer modo, Kant está atribuindo-lhe importância fundamental, pois é a partir dos sentidos que conseguiríamos acessar a própria razão. Será na crítica da razão prática que o autor compreenderá a necessidade de conhecer os imperativos do agir, da tecnologia, e fechará seu sistema tentando encontrar resposta para a compreensão de fenômenos que não são capazes de ser construídos a partir do conceito, submetidos ao juízo.

Não nos remetendo a toda discussão que precede esse momento, atemo-nos aqui a essa crítica e, sobretudo, às definições de Kant sobre a arte. Na *Crítica do Juízo* (KANT, 1980), este filósofo partirá das faculdades da mente humana, que podem ser entendidas como faculdade de conhecimento, sentimento de prazer e desprazer e faculdade de desejar. A classificação dos juízos como reflexionante ou determinante, o primeiro como sendo capaz de refletir sobre um objeto a partir de um princípio ou de um conceito, e o segundo como capaz de determinar um conceito diante de uma realidade empírica, será fundamental para o autor abrir espaço para o entendimento da estética. Segundo ele, o juízo reflexionante comportaria não só a capacidade de refletir sobre conceitos, mas também a de refletir a partir de princípios, não envolvendo um conceito ou finalidade atribuída pelo sujeito ao objeto. Dessa noção de juízo reflexionante, Kant chegará à sua formulação de um juízo-de-reflexão-estética, no qual a apreensão do objeto na imaginação coincide com a sua exposição, e o objeto é concebido com finalidade meramente subjetiva.

A partir dessa perspectiva, teríamos um modo de representação estético que se refere a um objeto sem que, no entanto, procuremos retirar dele um determinado conhecimento. “A expressão de um modo de representação estético é inteiramente inequívoco, se por ela se entende a referência da representação a um objeto, como fenômeno, para conhecimento do mesmo.” (KANT, 1980, p. 183) Distinguindo a estética transcendental do sentimento de prazer e desprazer, que não envolveria em absoluto o conhecimento sobre o objeto, Kant estabelecerá o juízo estético como: “[...] aquele juízo cujo predicado jamais pode ser conhecimento (conceito de um objeto) – embora possa conter as condições subjetivas

para um conhecimento em geral.” (KANT, 1980, p. 184) Assim, poderíamos pensar em um juízo de sentido estético com finalidade material que não pressuporia a reflexão, e um juízo de reflexão estética que pertenceria à faculdade do conhecimento sem, no entanto, produzir conceitos sobre o objeto, permitindo apenas julgar a finalidade subjetiva do objeto. Com base nestes princípios, o autor trabalhará o juízo de gosto, tendo a noção de agradável como um elemento definidor deste juízo.

Assim, Kant conseguirá chegar à noção de belo como aquilo que é representado na forma de um objeto da satisfação universal, ou seja, sem conceitos. Novamente voltamos ao terreno da subjetividade, pois o autor afirmará que esse juízo de gosto seria uma universalidade subjetiva:

[...] pelo juízo-de-gosto (sobre o belo) se atribui ao todo *satisfação* com um objeto, sem no entanto fundar-se sobre um conceito [...]; e que essa pretensão à universalidade pertence tão somente a um juízo pelo qual declaramos algo como belo, que, sem pensá-la nele, ninguém chegaria aos pensamentos de usar essa expressão [...]. (KANT, 1980, p. 217)

Seria, portanto, o sentimento de prazer que nos ajudaria a formular o juízo-de-gosto. Basta agora definir o que seria entendido por Kant (1980, p. 230) como ideal universal de beleza que também não poderia obedecer a “nenhuma regra de gosto objetiva que determine por conceitos o que é belo.” Dessa forma, Kant nos remete a um critério de comunicabilidade universal à sensação, pois sem conceito seria possível construir unanimidades possíveis sobre a representação de certos objetos.

Logo, a perspectiva kantiana da arte nos leva para o terreno da subjetividade, mas ao mesmo tempo é contrário a uma subjetividade que fosse encerrada apenas nas individualidades, buscando assim um critério para a formação da intersubjetividade; desse modo, a arte bela seria fruto do juízo-de-gosto construído intersubjetivamente. A filosofia kantiana nos colocará diante da impossibilidade de conhecer a arte através de conceitos, ela não produz juízos de conhecimento, ainda que represente o mundo em sua aparência. Será a partir dessa formulação que Hegel tentará formular a possibilidade de apreensão da arte através de

conceitos, mesmo preservando a impossibilidade da arte vir a produzir conceitos por si mesma, tirando-a, portanto, do limite de objeto prazeroso imposto pelo pensamento de Kant.

HEGEL: A SINGULARIDADE DA ARTE: A ESSÊNCIA NO APARENTE

Na *Fenomenologia do espírito*,¹ Hegel compreende o mundo como desdobramento do espírito que vivenciaria os momentos do ser-em-si, do ser-outro (ou ser fora-de-si) e do ser-para-si. Este movimento do interior para o exterior implicaria numa compreensão de unidade enquanto diversidade. No entanto, seria absolutamente necessário superar a própria diversidade, posta enquanto múltiplos aspectos do uno, para que o espírito pudesse autorreconhecer-se realizando toda a sua potencialidade. Este primeiro momento do espírito em apropriar-se de si mesmo no mundo sensível, o que apreendemos fenomenologicamente, seria o momento prévio da constituição conceitual da ciência e da lógica.

Entendendo o movimento enquanto a única verdade, Hegel verá os conceitos como representações temporárias da verdade, mas alerta para o fato destes conterem em si a sua própria negação. Hegel percorre um longo percurso na sua *Fenomenologia do Espírito* para compreender como o Espírito superaria a sua autoalienação (o pôr-se fora-de-si) através dos momentos da consciência, autoconsciência, razão, espírito, religião e saber absoluto.

Através destes momentos, ele recupera a alienação/desalienação do espírito e, sobretudo, a relação entre a singularidade e a universalidade, síntese do movimento do Espírito. Para Hegel, a relação do universal para o particular, assim como o caminho oposto deste movimento, compreenderia a totalidade do Espírito, e o seu momento mais elevado seria a ciência e a filosofia (esta última também entendida como ciência). Chegaria, portanto, a ocasião em que o pensamento científico poderia se libertar das contingências do mundo sensível, estabelecendo o

1 Optamos pela versão em espanhol da *Fenomenologia do espírito* para a presente discussão.

conhecimento no seu próprio interior, que, no entanto, iria coincidir de imediato com o próprio mundo sensível.

Livre das contingências impostas pelo sensível, o espírito alcançaria o momento sublime do reencontro consigo mesmo na unidade abstrata. Retornando à relação singular-universal, vemos que, para Hegel, a essência desta conjugação só poderá ser compreendida abstratamente, pois a aparência fenomênica encobriria o movimento e os indivíduos que nela permanecessem estariam mergulhados na fragmentação corpuscular das múltiplas experiências individuais. Esta breve revisão tenciona mostrar que, para Hegel, o conhecimento científico é mediado, e que por isso só pode ser realmente obtido superando a aparência sensível das coisas, tarefa que foi cumprida como fruto do desenvolvimento humano.

No que tange à arte, Hegel (1983) percebe que o singular e o universal são maneiras distintas de apreender a verdade. Para ele, essas duas dimensões do espírito coincidem na própria aparência da arte. Presenciaríamos diante de uma obra estética a própria verdade, unificada externamente, pois para esse filósofo a existência e a verdade estariam impregnadas em todas as partes da manifestação artística.

Esse primeiro elemento aproximaria Hegel de Kant, pois ambos viam na arte um conhecimento que não geraria em si mesmo conceitos, no entanto, em Hegel seria possível atingir-se o âmago do espírito na arte pela sua própria manifestação, enquanto Kant preferia pôr-se ao abrigo da razão subjetiva, que deveria, a partir do juízo-de-gosto, avaliar a obra de arte.

Os dois filósofos convergem quanto à definição do belo, pois também para Hegel não se deveria pôr uma finalidade externa para a obra de arte, pois o seu fim seria sempre interno a ela mesma. Por outro lado, Hegel considera unicamente a possibilidade do belo artístico, pois como o belo é resultado do espírito autorrefletido, ele é superior à beleza da natureza. Segundo o próprio autor, para além dessa superioridade do espírito, expresso pela própria humanidade, é impossível fixar regras para o belo natural, esse seria sempre indeterminado e sem critério. Isso ocorre porque, como ponto de partida, a natureza é o espírito alienado

que não pode refletir sobre si mesma, superar o ser-aí e retornar ao espírito como ser-para-si.

A arte, portanto, seria o reflexo da alma, e esta seria a própria essência da vida, contida nos indivíduos e ao mesmo tempo no todo, superando, por isso, as limitações individuais. A obra de arte seria a configuração singular desta alma universal. Contudo, é importante lembrar também que aquilo que este autor chama de alma não é um conceito adequado para explicar as coisas inanimadas.

Logo, para Hegel, o que consideramos como beleza da natureza é fruto da subjetividade humana, pois são estes que dão vida à natureza, emprestando-lhe “sentido e individualidade, arrancando o finito do seu espaço e dando-lhe a dimensão e a liberdade do próprio espírito.” (CÂMARA, 2007, p. 373) A arte exigiria a vitalidade individual, que permitiria ao humano romper a subjetividade encerrada em si mesma, manifestando-se no seu exterior. “Só ao espírito é, pois, dado imprimir à sua exterioridade, até quando comporta para ele um estado de limitação, o sinal da própria infinitude e assegurar o retorno livre a si mesmo.” (HEGEL, 1983, p. 9)

Caberia ainda chamar atenção para o fato de Hegel não aceitar a definição generalizada de que arte é uma criação humana, pois tal expressão caberia para tudo que existe no mundo e é fruto da ação do homem. É necessário então entender essa criação específica que não pretende dotar o mundo de instrumentos úteis para a vida prática. Mas o fato da arte distanciar-se da prática não a torna um objeto de luxo que visa simplesmente o prazer ou o ócio. O filósofo considera que, se assim o fosse, a arte não seria necessária, como de fato parece ser. Contrário a exposições que retiravam a arte do campo da razão e do intelecto, vendo-a como pura manifestação de sentimentos, Hegel afirmará que este fenômeno tem origem no fato do homem ser consciência pensante.

Mas essa capacidade de apropriar o mundo externo e anulá-lo, imprimindo a si mesmo no mundo, exigiria expressar-se no mundo através do sensível, pois o pensamento sem a vida, as emoções, a intuição, daria origem a um espírito formal, frio e despido de existência concreta. Contrário a Kant, Hegel não aceita o critério do gosto para avaliar as obras de arte, chamando atenção para o fato dos juízes do gosto (os co-

nhecedores de arte) trabalharem com um sem número de informações externas à arte, o que levaria ao aprisionamento da obra a certas condições particulares nas quais foram produzidas, e a juízos historicamente determinados sobre o valor destas. Ao criticar o juízo-de-gosto, Hegel está opondo-se também a determinações exteriores ao valor de uma obra de arte.

Colocando a arte como campo de reflexão, os dois filósofos distanciaram-se dos que consideram a arte como um empreendimento por demais individual, misterioso, produto puro da imaginação e que por isso não poderia ser objeto de estudo. Ambos reconheciam a imaginação, a fantasia e até mesmo o talento individual (ainda que no caso de Hegel esse o subordine às condições gerais da sociedade), mas o fato da arte produzir objetos que refletiriam a alma humana a tornava, sim, capaz de ser compreendida pela filosofia e pela ciência. Não seria a própria arte a criadora de conceitos para entender a si mesma, e sim a própria ciência.

As noções utilizadas comumente para designar a arte e o artista não seriam fruto da arte, e sim de sua observação, fosse pelo espírito comum ou pela análise científico-filosófica. Enquanto o pensamento kantiano abrirá espaço acerca da recepção da obra de arte, a perspectiva apresentada por Hegel buscará compreender a contemplação e o conhecimento da obra para além do juízo formulado sobre ela no passado ou no presente. Ambas as noções procuram indicar que a ciência pode sim ocupar-se da arte em si e de suas relações com o mundo circundante.

MARX: A ARTE COMO CONDIÇÃO HUMANA

A continuidade dessa trajetória de pensar a arte como passível de ser pesquisada, entendida e até mesmo capaz de nos aportar elementos de reflexão sobre a sociedade será encontrada de forma esparsa em Marx. Este autor procura situar a arte no espaço de reprodução da supraestrutura, ao lado das formas jurídicas, políticas, religiosas e filosóficas, compondo as formas ideológicas (MARX, 1977) que permitiriam aos homens tomar consciência da contradição que oporia as forças produtivas materiais e as relações sociais de produção em uma determinada sociedade.

Para Marx, a ciência se apropriaria do mundo de modo diverso da arte, da religião, do espírito prático etc. Ele contrapõe-se a um espírito que determina o mundo a partir do pensamento, o que não o impede de conceber as formas supraestruturais e a arte, em particular, como fruto do espírito humano, como uma objetivação da existência no mundo exterior à subjetividade individual.

[...] o homem é uma criatura genérica, não só na acepção de que faz seu objeto, prática e teoricamente, a espécie (tanto a sua própria como as das outras coisas) mas também – e agora trata-se apenas de outra expressão para a mesma coisa – no sentido de que ele se comporta diante de si mesmo como a espécie presente, viva, como um ser universal, e portanto livre. (MARX, 2001, p. 115)

O ser genérico de Hegel, agora, é concebido na sua vida social prática, resultado do desenvolvimento da humanidade ao longo dos séculos. Para Marx, seria possível entender a arte partindo da dupla dimensão da vida humana: prática e intelectual. A arte partiria dos sentidos humanos que são reinterpretados intelectualmente e permitem aos indivíduos a apreensão do mundo exterior. Nas suas discussões sobre a sociedade futura, Marx (2001) acentua o desenvolvimento sensível da humanidade, as suas limitações e a necessidade de superação de todos os limites que impedem o desenvolvimento do intelecto vinculado à própria sensibilidade artística. O elemento objetivo da propriedade privada dos meios de produção material e intelectual estaria na base dessa limitação. Uma vida plena implicaria na apropriação sensível da vida humana e de suas criações.

Assim, os indivíduos estabeleceriam relações simultâneas entre si mesmos e com a totalidade, através não apenas de sentidos como a visão, o olfato, a audição e o paladar, mas também através do intelecto, pelos mecanismos de percepção, pensamento, observação, vontade, amor etc. Em síntese, todos os órgãos da individualidade seriam objeto da reapropriação humana.

Os sentidos agora seriam mais do que simples atributos naturais, pois desenvolvendo a perspectiva hegeliana da potência e da ação como

fundamentais para a apreensão do devir, Marx observará que, ao longo da história da humanidade, todos os sentidos e qualidades se tornaram humanos, tanto do ponto de vista subjetivo como objetivo. “O olho tornou-se um olho humano, no momento em que o seu objeto se transformou em objeto humano, social, criado pelo homem para o homem.” (MARX, 2001, p. 143) Logo, os próprios sentidos podem ser concebidos como conceitos, pois enquanto decorrentes originalmente da própria natureza, são transformados por relações humanas objetivas. Para Marx, entretanto, só numa sociedade na qual a apropriação privada fosse eliminada seria possível que os sentidos viessem de órgãos sociais plenos.

Referindo-se especificamente aos olhos e aos ouvidos humanos, Marx observou que estes sentidos teriam sido apurados ao longo da história, permitindo uma melhor admiração do mundo sensível, tornando-se assim o que ele denomina de olho humano e ouvido humano. Isto, por sua vez, decorreria da referência que o sujeito realiza em relação ao objeto com que se confronta:

A maneira como os objetos tornam-se seus depende das características do objeto e da característica da faculdade correspondente; assim, é exatamente o caráter determinado de tal relação que constitui o modo particular, real, da afirmação. O objeto não é idêntico para o olho e para o ouvido, o objeto do olho é diferente do ouvido. O caráter distintivo de capacidade é justamente a sua essência característica e, portanto, o modo peculiar da sua objetivação, do seu ser objetivamente real, vivo. Não é, por conseguinte, só no pensamento, (VIII) mas por meio de todos os sentidos, que o homem se afirma no mundo objetivo. (MARX, 2001, p. 143)

Assim, a arte só pode ser apreendida em função desta humanização dos nossos sentidos. Escutar uma música ou apreciar uma pintura só pode ocorrer naqueles que tomam essas artes enquanto objeto. Como diria Marx, deveria necessariamente acontecer uma relação entre a habilidade da subjetividade humana e o objeto dos sentidos. Em uma perspectiva de recuperação da perspectiva kantiana, Marx afirmará que

o gosto é resultado do desenvolvimento da humanidade, ou seja, ele só pode ser alcançado através de um conhecimento adquirido socialmente. Mas o amplo desenvolvimento dos sentidos historicamente não beneficia a todos os seres humanos, pois boa parte deles encontra-se em condições de vida infra-humanas.

O sentido encerrado sob a grosseira necessidade prática possui um significado bastante limitado. Para o homem que morre sob a fome, não existe a forma humana de alimento, mas só o seu caráter abstrato; ela só existe na sua forma mais crua e é impossível dizer em que medida esta atividade alimentar se diferencia da atividade alimentar animal. O homem sufocado pelas preocupações de saciar as suas múltiplas necessidades, não vê qualquer sentido no mais belo espetáculo [...]. Portanto, a objetivação da essência humana, tanto do ponto de vista teórico como prático, é necessária para *humanizar* os nossos sentidos e criar uma *sensibilidade humana* correspondente a toda a riqueza deste ser e do meio natural que ele habita. (MARX, 2001, p. 144, grifo do autor)

Tal perspectiva será fundamental para, mais tarde, o socialista russo Trotsky defender o aprimoramento da classe operária russa, que deveria se apropriar de toda a cultura burguesa refinada e revolucioná-la, contrapondo-se assim aos que propunham uma cultura operária em oposição à herança cultural burguesa.

Nos estudos de Marx, a grande literatura burguesa será frequentemente citada como sendo capaz de traçar um amplo painel da realidade social da época, sem, no entanto, abrir mão dos elementos da imaginação e da fantasia. Muitas vezes, as produções literárias de Shakespeare, Cervantes e Balzac são referidas em sua obra enquanto metáforas. Em outros momentos, porém, elas aparecem como exemplos fiéis da época em que cada um destes autores viveu.

Se os filósofos apontaram para a necessidade de refletir sobre a arte como um produto do espírito que aparece na forma de objeto no mundo, Marx encaminha o leitor para perceber que a criação artística, ou mesmo a contemplação, derivam da relação recíproca dos indivíduos

entre si e com o mundo externo. Ao situar os limites tanto da apreciação quanto da criação condicionados por condições materiais e ideológicas, o autor nos pôs em definitivo no terreno das ciências sociais, tornando possível entender o espírito como espírito do mundo, fruto das relações sociais. Será esse caminho que seguirão os marxistas contemporâneos, a exemplo de Lukács e Adorno. Ainda que por vias distintas eles tenham buscado compreender os impasses da representação artística no capitalismo avançado, analisando a perda da capacidade crítica em função da paulatina absorção do fazer artístico pelo mecanismo de reprodução ampliada do capital.

ADORNO: OBJETIVIDADE/SUBJETIVIDADE NA ARTE - O DILEMA CONTEMPORÂNEO

Adorno coloca em questão a pseudo-objetividade da arte nas sociedades contemporâneas. Isso porque ao tempo em que Adorno considera fundamental entender o caráter social de toda e qualquer objetividade, segundo o qual o sujeito existe como sujeito que pensa objetivamente, ele concebe ao mesmo tempo uma dialética específica da arte, na qual o cerne explicativo seria a experiência estética que objetiva o mundo por meio deste campo do saber. Deste modo, podemos perceber a relação deste autor com a dialética hegeliana e, sobretudo, como ele reafirmou o momento da experiência de objetivação do mundo como algo que está para além da trama dos momentos objetivos, ou seja, da realidade exterior ao pensamento.

Essa experiência, segundo Adorno, deveria necessariamente estar referida a um processo sócio-histórico de transformação da própria sociedade. Na oportunidade da obra *Palavras e sinais* (1995), o autor se debruça sobre esta discussão para demonstrar como, em última instância, o fato de podermos corretamente pensar nas categorias sujeito e objeto, como fazendo menção a coisas distintas, não deve eliminar a consideração de que estes se encontram sempre mediados reciprocamente: o sujeito, mediante o objeto, e o objeto, mediante o sujeito. Isso porque, se é notório e relativamente consensual no campo da teoria social o fato

de que qualquer conhecimento produzido pelo sujeito sobre um determinado objeto já sofre, por si, uma mediação na qual precisa ser levada em conta a subjetividade do indivíduo e o papel da sociedade para que o conhecimento seja viável sob o ponto de vista da sua existência no bojo da cultura, é também imprescindível de ser notado o fato de que o próprio sujeito não está separado do objeto invariavelmente; ele, no ato de produção do conhecimento sobre um dado objeto, constitui-se como momento da objetividade da sociedade, a qual objetiva-se a si mesma através do indivíduo. Por esta razão, o processo social e histórico que permeia a vida em sociedade representaria um elemento de fundamental importância para a compreensão da mediação social que permeia esta objetividade, e que se dá por meio da idiosincrasia do indivíduo objetivando a realidade a partir do objeto de seu conhecimento.

Somente a tomada de consciência do social proporciona ao conhecimento a objetividade que ele perde por descuido enquanto obedece às forças sociais que o governam, sem refletir sobre elas. Crítica da sociedade é crítica do conhecimento, e vice-versa. (ADORNO, 1995, p. 189)

No momento em que Adorno irá pensar como esta objetividade marca a obra de arte com um conteúdo eminentemente social, passa a ser notória a aproximação do seu ponto de vista do pensamento idealista, tendo visto que é do âmbito próprio da arte e da individualidade que parte o direcionamento daquilo que será objetivado, o que garantiria ao fenômeno artístico uma certa autonomia na dinâmica de proposição de questões em relação à trama dos momentos objetivos.

Como vemos na *Teoria estética* (2008), aquilo que se apresentará como o conteúdo inerente à obra de arte, diferentemente de como Hegel sugeriu, não se apresenta para Adorno como harmonização do espírito absoluto consigo mesmo através do sujeito, mas como a manifestação do ideal que reintegra a existência exterior do elemento espiritual, buscando-o na fenomenalidade exterior. No entanto, a saída que ele encontra para pensar o movimento dialético de superação aplicado pelas obras no campo do conhecimento pressupõe a existência de uma

dialética própria das artes, a qual seguiria no caminho de realizar a dominação completa, embora inatingível, da natureza.

Por esta razão, embora ele abrace a ideia de que a objetivação do mundo pela arte passa pelo processo histórico que atravessa a sociedade, esta, em sua trama interna, não pode ser inteiramente subsumida pela dinâmica dos seus momentos objetivos. As tensões que surgem na sociedade só vêm a ser elemento de problematização na arte na medida em que tragam instrumentos para a sua emancipação em relação à exterioridade e fortaleçam a dominação desta pelos indivíduos. Se a arte, de fato, encerra a sua própria substância no ente empírico, ela segue no sentido de negar as determinações impressas na empiria, entrando em contraste com a dispersão do simples ente a partir do que sugere a sua própria natureza. Daí é que Adorno (2008) passa a considerar o momento da experiência estética do indivíduo como cerne da organização e apreensão do conteúdo objetivo, mais precisamente como meio de dissolver e solucionar tudo que impeça a dominação dialética da natureza.

A partir destes dois textos de Adorno, os quais analisamos aqui nas passagens que definem os termos desta objetivação do mundo pelo indivíduo (sem deixar de considerá-lo como ente eminentemente social), vemos como esta objetivação no campo da arte se dará, sobretudo em termos não definidos, ou definíveis somente a partir da dinâmica da própria vida em sociedade. Adorno (2008) não desconsidera a importância de pensar o momento de realização da obra de arte, ou da experiência estética promovida pelo artista, como tendência à constituição objetiva de um espírito que, apesar da forma como coloca o idealismo hegeliano, precisa ser visto em termos sociais. No entanto, se ele define que há um momento mimético em que a obra de arte absorve um conteúdo da exterioridade, da realidade empírica, e o esboça numa articulação interna, isto corresponderia ao momento de um universal que é também próprio da arte, não se confundindo a sua consecução no campo da estética com o universal cultural em geral, sendo este, sim, o campo da dialética materialista originária.

Ao ter a sua própria dialética, o seu próprio movimento, vemos também como a arte, na concepção de Adorno, tem a sua conformação

histórica de objetivação relacionada não à trama da vida em sociedade, vista aqui como uma totalidade, mas como a reunião *sui generis* de toda a expressão espiritual, a que ele confere tudo que é produzido no âmbito da cultura. A arte realiza o seu próprio movimento, de modo que a experiência estética do artista vai estar relacionada a um momento de objetividade que é inerente e específico ao campo da arte, tendo em vista o fato declarado de que sua relação com a sociedade é também marcada pelo seu próprio movimento.

O fato de que as obras de arte, como mónadas sem janelas, representam o que elas próprias não são, só pode ser compreendido pelo fato de que a sua dinâmica própria, a sua historicidade imanente enquanto dialética da natureza e do domínio da natureza, não são da mesma essência que a dialética exterior, mas se assemelha em si, sem a imitar.

[...] A arte só é interpretável pela lei de seu movimento, e não por invariantes. Determina-se na relação com o que ela não é. O caráter artístico específico que nela existe deve deduzir-se, quanto ao conteúdo, do seu Outro; apenas isto bastaria para qualquer exigência de uma estética materialista dialética. Ela especifica-se ao separar-se daquilo por que tomou forma; a sua lei de movimento constitui a sua própria lei formal. Ela unicamente existe na relação com seu Outro e é o processo que a acompanha. (ADORNO, 2008, p. 18)

Ao apropriar-se da dialética hegeliana e aliá-la ao entendimento da existência objetiva dos indivíduos, nas condições materiais de produção e reprodução social, Adorno expressa uma inclinação abertamente assumida de pensar a objetivação do mundo pela arte como estando submetido a um movimento próprio.

Aquilo que irá surgir em termos de conteúdo nas obras de arte, como também aquele conhecimento que nela se frutificará na forma de superação, será, sobretudo, uma superação que se realiza no campo da arte, ou seja, será visto de forma apartada em relação ao processo de produção de conhecimento e objetivação do mundo encontrado em outras instâncias da vida racional humana. Campo este que inclina

constantemente o indivíduo, por meio da sua mediação subjetiva, a dar ensejo a um fragmento de objetividade que se define a partir do campo da própria arte, do seu movimento. O modo de a representação na arte lançar-se ao objeto para, por fim, vir a perder-se nele, como processo de objetivação de um conhecimento sobre este objeto, é um processo de objetivação que encontra seus termos definidos internamente na dialética de dominação da natureza presente na arte, e que precisa ser percebida desta forma nos termos de seu desenvolvimento histórico.

Assim, ao tempo em que a arte, enquanto elemento espiritual é, em verdade, compelida à mediação subjetiva na sua constituição objetiva no âmbito da obra de arte, o indivíduo, tal como disse Hegel, deve preencher a obra de sua própria subjetividade, pois é esta que irá garantir a objetividade de um universal artístico. O qual, de fato, só pode ser alcançado por meio do sujeito individual e de sua subjetividade.

Por outro lado, esta concepção de Adorno que se refere a uma objetividade específica da arte, e vê nessa a possibilidade de emancipação quando a transposta para a análise sociológica da sociedade capitalista contemporânea, adquirirá um tom corrosivo e crítico, levando-o a utilizar-se do juízo (ao contrário de Hegel, que não se punha esta tarefa) para definir formas de arte que estariam em concordância com a sociedade administrada e outras minoritárias que poderiam levar à desalienação. Dois de seus textos podem ser elencados como de análise propriamente sociológica: o capítulo da indústria cultural (na *Dialética do esclarecimento*) e o seu ensaio *Regressão da Audição e o Fetichismo na Música*. A perspectiva de que as antigas culturas populares e eruditas estariam sendo substituídas pela cultura de massas e que na sociedade capitalista avançada a arte seria abarcada pela cultura de massa, se de um lado apresenta um forte teor crítico que não pode ser desprezado quando da análise da arte produzida cada vez mais como mercadoria, por outro, pode nos levar a uma visão unilateral com menosprezo pela ampliação do acesso à arte.

No primeiro texto citado, Adorno analisará os meios e as artes na época contemporânea, e particularmente o cinema, enquanto a arte de massas não terá a sua devida atenção (o que ele fará em outras obras, revisando parcialmente sua posição). A sua ácida crítica ao jazz também

é unilateral. Por fim, a sua escolha pela música dodecafônica como a única capaz de opor-se ao mundo colonizado, pois tornaria impossível o conforto, a harmonia e a serenidade que a ideologia burguesa requeria, se apresenta como uma aguda análise dessa música e do desconforto que ela provoca; por outro lado, ultrapassa os limites de uma análise da música enquanto fruto da sociedade, para situá-la de forma equivocada como representante da própria negação da ordem.

Enfim, os estudos de Adorno remetem à sociedade, às suas contradições e à necessidade da arte como instrumento de vigília, crítico e negativo, da moderna sociedade administrada; apontam para o exame de fenômenos concretos, porém ainda fortemente influenciados por uma posição filosófica prévia. No entanto, são pontos de partida para a constituição de uma Sociologia da Arte.

BASTIDE: DA ESTÉTICA À SOCIOLOGIA - ELEMENTOS PARA A ANÁLISE DA ARTE NA SOCIEDADE E SEU EFEITO RECÍPROCO

Segundo afirma Roger Bastide (1979) no livro *Arte e sociedade*, os primeiros filósofos a manifestarem interesse pela análise do fenômeno artístico tinham como objetivo principal averiguar a influência que a arte poderia ou não exercer sobre o convívio social dos homens. Tal inclinação demonstra que naquele tempo a arte já não era encarada apenas como um jogo empreendido por um indivíduo em particular que não acarretava em maiores consequências às sociedades. Na verdade, o que podemos inferir desta afirmação é justamente o contrário: que a arte parece possuir em si mesma a capacidade de transformar o convívio social. Bastide (1979) não esquece, porém, a importância de realizarmos o caminho inverso, o de procurar observar em que medida o fenômeno artístico sofre influência dos mais variados fatores sociais.

Durante muitos séculos a estética sociológica (de fato ainda bastante incipiente) privilegiou o primeiro aspecto da questão. A concepção de arte como fruto do contexto histórico em que surgiu consolidou-se entre os estudiosos dedicados ao assunto somente no século XVIII. Contudo, ainda se fazia necessário que as bases de uma Sociologia da Arte

fossem devidamente estabelecidas, e para isso era preciso encontrar um objeto de estudo bem delimitado e um método que pudesse dar conta de toda a complexidade deste fato social. Bastide (1979, p.12) acredita que a função do pesquisador, neste caso, seria a de observar “a ligação existente entre os diferentes tipos de arte e os diferentes tipos de agrupamentos”; o dever do sociólogo da arte seria, então, examinar a composição da sociedade, relacionando-a com as suas produções estéticas.

Realmente, parece que poucos possuem argumentos para contestar a prerrogativa de que, em suas origens, a arte era uma atividade essencialmente coletiva. Ela representava o *ethos* de um determinado povo e nunca um empenho puramente individual, e as epopeias gregas são bons exemplos disso. Não seria completamente equivocado afirmar, portanto, que a arte (não só as mais remotas no tempo, mas a arte tomada de uma maneira geral) só é possível partindo de uma representação tomada no nível coletivo. Para Bastide (1979), a noção de belo não pode ser sumariamente considerada como algo inato, pois ela muda não só com o tempo, mas também a depender da localidade. O que significa que o ideal do belo só pode vir do exterior, ou seja, ele surge a partir de situações geradas por circunstâncias sociais específicas.

Em primeiro lugar, o criador pertence a um certo país, a uma certa classe social, a grupos determinados, em resumo, a meios sociais, tendo cada um suas representações coletivas, seus costumes que pesam sobre o indivíduo com toda a força da tradição. [...] Não há dúvida que o artista se pode voltar contra seu meio social, pode ser um revolucionário, um não-conformista, mas mesmo lutando contra a sociedade que o formou, mesmo fugindo dela como Gauguin, não deixa de levar consigo a educação, a classe social, alguns dos valores coletivos que se tornaram para ele um pouco de sua carne, de seu ser profundo. (BASTIDE, 1979, p.73)

Desta maneira, passou-se a considerar as obras de arte como algo que estaria permeado pelo “estado geral dos espíritos e dos costumes do meio”. (BASTIDE, 1979, p.15) Uma sociedade com determinadas características culturais aceitará melhor obras que, de uma maneira ou de

outra, correspondam a esses traços, ao mesmo tempo em que dificultará o surgimento de obras que os contrariem. Na perspectiva apresentada por Bastide (1979), qualquer emoção humana que seja um pouco mais forte do que o normal busca se difundir através da comunicação, ou seja, as emoções mais intensas são contagiosas, e isso se potencializa ao máximo quando tratamos da emoção estética. Ao experimentar o gozo através da apreciação estética, seja ela qual for, somos levados a compartilhá-lo com os demais, o que cria uma espécie de solidariedade social.

Arnold Hauser (1959), na obra *The philosophy of art history*, afirma que todo tipo de arte é invariavelmente condicionado pelo meio social no qual surgiu, mas que, por outro lado, nem tudo numa obra de arte pode ser compreendido pelo viés sociológico. Se nos propomos a analisar a arte à luz de conceitos da Sociologia, não podemos perder de vista o fato dela produzir um conhecimento antes de tudo sensível, e que, assim sendo, possui um caráter muito mais individualizado do que os conceitos utilizados pelo pensamento científico. Deixar de lado este fator significa negar à obra que se pretende estudar aquilo que ela possui de mais peculiar, ou seja, suas características propriamente artísticas, que se relacionam conosco num nível bastante distinto daquele alcançado pela ciência através de procedimentos discursivos.

Reconhecer que o fenômeno artístico só pode ser parcialmente apreendido pelo conhecimento científico não quer dizer que estejamos querendo lhe atribuir um caráter místico ou fetichizado, e sim que procuramos evitar o empobrecimento da análise, admitindo a especificidade deste objeto. Durante uma determinada época, se tornou um procedimento comum acreditar que a história da arte desenvolve-se independentemente dos movimentos da história humana. Por mais que seja errôneo interpretá-lo como um mero reflexo da sociedade, não há como negar que a arte é um aspecto integrante e ativo da história geral do homem. Subtraindo a atividade artística do âmbito da história, estaremos atribuindo-lhe um caráter abstrato, quase sobrenatural, quando na verdade acreditamos na existência de ligações objetivas entre estas duas instâncias.

Ao mesmo tempo, encarar a arte livre de qualquer influência que não tenha surgido do seu próprio movimento, leva à ideia de que a me-

lhor maneira de analisá-la será investigando com profundidade a personalidade do seu criador. Porém, a psicologia aplicada de maneira isolada vem se mostrando insuficiente para a devida compreensão do fenômeno artístico. Na opinião de Bastide (1979, p. 25), podemos até admitir que o ponto de partida da arte seja psicológico, porém este autor afirma que “seus meios de realização dependem da sociologia”. Desta maneira, duas tendências opostas se firmaram como dominantes no cenário teórico da Sociologia da Arte: uma mais preocupada com um estudo do juízo de gosto, de caráter coletivo ou individual; e uma outra que prefere dar ênfase a uma análise de cunho mais concreto.

Podemos dizer que nesta última perspectiva se insere boa parte da discussão marxista sobre a arte. Para estes autores, a realidade não é determinada pela consciência dos indivíduos, o que ocorre é justamente o oposto, a realidade social é que determina a consciência. A arte não se configura como uma exceção a essa regra básica, e da mesma forma que outras instâncias sociais, ela é profundamente influenciada pelo modo de produção existente na sociedade em que surgiu. Se a arte se origina do panorama social e dos costumes de uma época, cabe ao pesquisador investigar como se criam essas condições. O que fatalmente leva a análise para uma esfera que, em última instância, se encontra fora da obra de arte em si. Bastide (1979) nos lembra que esta abordagem sobre a arte está mais nas obras dos marxistas do que nos escritos de Marx.

No embate entre uma análise subjetiva e outra de caráter mais objetivo, não devemos escolher nenhum lado. Concentrar toda a atenção em apenas um destes pontos, por mais essencial que eles sejam, torna o estudo da arte incompleto. O que devemos buscar, portanto, é uma mediação entre essas duas esferas. Uma investigação que tenha como objetivo compreender como estão estruturadas as condições materiais da época em que o artista viveu é mais frutífera para o sociólogo do que o complicado desvendamento das intenções subjetivas do criador. Assim, o procedimento mais acertado para a análise de tal objeto parece ser aquele que procura apreender como as condições materiais objetivas se refletem nos homens historicamente situados e de que maneira isso se transmite ao próprio ato da criação artística.

Na criação artística, manifestam-se íntima e indestrutivelmente mesclados elementos de raízes psicológicas e elementos de raízes sociais, mesmo porque não existe uma psicologia individual onde não estejam presentes fatores sociais e não existe um status social ao qual não corresponda um estado de espírito, um determinado quadro psicológico próprio. Impossível, portanto, cogitar seriamente de uma abordagem do fenômeno artístico que ignorasse qualquer das duas espécies de elementos. Impossível pensar numa tradução de problemas sociais em termos estritamente psicológicos; impossível aceitar um equivalente sociológico para os problemas de psicologia da criação ou para os valores estéticos considerados em si mesmos. (BASTIDE, 1965, p. 126, 127)

Alguns pensadores deram passos decisivos no estabelecimento desta mediação ao demonstrarem a maneira com a qual o contexto social influencia na própria criação estética, fazendo com que os dois momentos do estudo sejam igualmente significativos. Infelizmente, uma larga parcela da crítica marxista não teve esta mesma preocupação e deixou que a análise social se sobressaísse demasiadamente a uma compreensão estética, tornando seus trabalhos incapazes de dar conta dos elementos artísticos. Muitos autores caíram na armadilha de tentar submeter este complexo universo a um modelo teórico fechado e testemunharam a insuficiência do pensamento científico em analisar uma obra de arte. O marxismo na sua relação com a estética caminhou, contudo, para uma busca da solução deste problema.

Lukács, por exemplo, acredita que os meios de produção não determinam apenas o conteúdo, mas principalmente a forma. O artista precisa absorver os novos conteúdos não só tematicamente, mas encontrando a forma mais adequada para a sua expressão. O conhecimento da condição histórica do homem deve se transformar em uma experiência vívida, para que não seja somente mais um conteúdo adicionado a tantos outros. O artista só consegue produzir um efeito duradouro quando ele é capaz de adequar a forma a um novo conteúdo. Procedimento que Rosenfeld (1968, p.176) denomina de “assimilação do tema à forma.”

Desta maneira, a orientação passou a ser a de investigar de que maneira a realidade social de um determinado contexto histórico manifesta-se na própria sensibilidade do criador enquanto indivíduo.

Bastide (1979, p. 28) admite que nem sempre a arte pode ser considerada como a expressão de um grupo social específico. Para ele, a ligação entre a arte e a sociedade é muito mais complicada do que julgavam os defensores mais fervorosos da *via social* como a grande solução para os impasses próprios do estudo dos fenômenos estéticos. Assim como parece acontecer com a chamada “consciência coletiva”, a arte também desfruta de uma certa independência em relação às mudanças ocorridas nas sociedades. Esta forma de conhecimento possui sim um ritmo peculiar, que pode não coincidir necessariamente “com o ritmo da evolução dos grupos políticos, religiosos ou econômicos num dado país.” Contudo, o seu ritmo não deixa de ser também coletivo, pois no ponto de vista apresentado por Bastide (1979), a arte é uma instituição social.

Uma prova de como arte e sociedade não possuem forçosamente o mesmo compasso é uma dúvida que inquieta o sociólogo francês Lucien Goldmann (1990) no seu trabalho *A Sociologia do romance*: por que o processo de desumanização da arte, que pode ser observado já a partir do século XIX, só veio a se manifestar de maneira marcante em obras literárias um século depois? Pergunta para a qual ele mesmo não consegue uma resposta precisa. Segundo Ernst Fischer, a desumanização constituiu-se desde o princípio como um traço marcante da arte moderna. Atribui-se a Cézanne a afirmação de que o homem não deve estar presente na composição pictórica. O movimento impressionista demonstrou este caráter quando muitas vezes representou o homem como um mero borrão de tinta em meio a tantos outros.

Segundo Hauser (2003), o impressionismo surgiu de um sentimento de repúdio à monotonia do mundo burguês, à idolatria da disciplina e da rotina. Por isso a preocupação destes pintores em cristalizar o instante fugaz, numa tentativa de viver apenas o momento e nada mais. Adotando uma postura nitidamente não-burguesa, ela marca o início de um crescente repúdio para com as formas artísticas tradicionais, produzindo na arte moderna uma ânsia constante de originalidade. Hauser

(2003, p. 904) observa também que o impressionismo foi “o último estilo ‘europeu’ universalmente válido”. Depois dele, a classificação estilística da arte tornou-se complicada, pois o aparecimento de novas tendências passou a ser mais acelerado. Na literatura, porém, a desumanização só vai aparecer efetivamente com Kafka no início do século XX.

Mantendo-se nesta linha de reflexão, Bastide (1979) claramente tenta evitar o pensamento que atribui uma exterioridade da arte em relação à sociedade, seja ela de cunho subjetivo ou objetivo. Nos dois casos, a regra parece ser a de encarar as duas realidades como separadas, cabendo ao pesquisador somente a função de encontrar as eventuais ligações entre elas e depois procurar explicá-las da melhor forma. O sociólogo francês reforça, assim, uma noção de sociedade como algo relacional, afastando-se do artifício contido no essencialismo, na medida em que admite a própria arte como uma coisa social. Por isso a sua preocupação constante em analisar as inter-relações existentes entre aqueles que produzem, os que mediam e os que consomem arte, sem esquecer-se das diversas instituições que estão por trás de todo este movimento.

[...] se em vez de considerar o social como uma realidade estática, o considerarmos como uma realidade dinâmica, o produtor de arte é aquele que, pelo poder da sua imaginação, esposa o movimento que apenas se delinea para completá-lo e fazê-lo significar a sua originalidade criadora. O artista é menos o reflexo da sociedade que aquele que a faz dar a lume todas as novidades. (BASTIDE, 1979, p. 83)

Na visão apresentada por este autor, a arte deve ser encarada como a eterna relação entre o criador e o receptor. Bastide (1979) não nega que o pensamento de uma dada sociedade seja guiado por uma espécie de modelo abstrato, e que tanto artistas quanto escritores contribuem significativamente para a sua construção, difundindo alguns elementos e influenciando no próprio desenvolvimento da sociedade. Contudo, ele não esquece que o público possui a capacidade de impor um gosto particular que termina agindo sobre o criador. Ou seja, a relação entre receptor e produtor de arte se manifesta numa reciprocidade irreduzível.

Assim, o ciclo da Sociologia da Arte se completa: partiu da indagação sobre a influência da arte na sociedade, passou pelo caminho contrário e finalmente percebeu com clareza a sua relação mútua.

Desta maneira, Bastide (1979) vai dividir a sua Sociologia da Arte em dois momentos: a sociologia do produtor de arte e a sociologia do amador de arte. A primeira parte se preocupará com a análise das imposições sociais que agem sobre o artista, o tipo de educação que o formou, as leis estéticas correspondentes à sua época e as convenções do gênero ao qual consagra o seu trabalho. O segundo momento é dedicado a avaliar as mudanças de gosto no seio das sociedades, observando como se dão as transformações dos sentimentos estéticos dos indivíduos. Outro ponto que Bastide (1979, p. 78) considera de fundamental importância é o tipo de imagem que a sociedade cria em relação não só à figura do artista, mas também em relação ao chamado apreciador de arte, que gera uma espécie de padrão de comportamento que ambos terminam internalizando.

Pode-se, efetivamente, perguntar se não é para conformar-se com as representações coletivas que o artista cultiva em si tudo que pode encontrar de patológico. [...] Não haverá vontade de se modelar sobre um mito preestabelecido no frenesi com que Poe se abandona à bebedeira, ou Dostoievski à paixão do jogo? Não é também a sociedade que força os românticos brasileiros a um certo gênero de vida e uma morte precoce porque os que morrem jovens são amados pelos deuses?

Temos que levar em consideração também o papel que as instituições sociais assumem neste quadro. Para Bastide (1979, p. 248), “do ponto de vista estético, as academias são de grande interesse, seja como grupos de renovação [...], ou de conservação dos valores.” As repercussões das ações realizadas por sindicatos e grupos que defendem os interesses de escritores e artistas não devem ser diminuídas. Este autor defende a noção de que Sociologia da Arte deve buscar “correlações entre as formas sociais e as formas estéticas”. O que significa que cada grupo social consegue atribuir características específicas às obras de arte que produz. É neste vasto terreno que deve trabalhar o sociólogo preocupado

em compreender o fenômeno artístico, menos do que isso seria subestimar toda a complexidade deste fato social.

A Sociologia Estética constata as raízes sociológicas da arte e a transforma numa espécie de documento que ajuda o pesquisador a compreender traços difusos da nossa interação social. Nas mãos de um sociólogo, a arte vira um instrumento capaz de revelar “as molas escondidas das sociedades: como os homens se sugestionam; como criam para si necessidades; como apertam os laços tácitos de convivência.” (BASTIDE, 1979, p. 33) Para Bastide (1979), as leis estéticas possuem o mesmo peso que as leis da linguagem e da axiologia, porém os estudiosos ainda não foram capazes de descobrir as leis universais que regem esta realidade. Não há dúvida, portanto, que a estética termina conduzindo à Sociologia, pois o que seria inicialmente um problema psicológico do indivíduo se modifica num problema social, na medida em que a consciência pertence a um meio social.

Segundo observa Bastide (1979), após a segunda grande guerra, intensificou-se uma tendência que levou a arte a ser encarada mais como linguagem do que como expressão. A partir de então, a ênfase passa a ser dada aos sinais, sejam eles escritos ou figurados. Estes últimos terminam se sobrepondo aos primeiros, pois exigem do receptor uma interpretação muito mais rápida dos símbolos ali existentes, o que condiz com a crescente velocidade do mundo capitalista moderno. Este é um dos motivos pelos quais o cinema terminou ganhando tanta importância no panorama artístico do século XX. Uma das características mais marcantes desta forma de arte é justamente o seu poder em condensar outras linguagens, sendo beneficiada pelos avanços alcançados pela pintura, música, teatro, literatura, entre outras.

O cinema conseguiu desenvolver sua linguagem de tal modo que já não depende de suas irmãs mais velhas para se afirmar enquanto arte, ele atingiu a tão sonhada autonomia e se tornou a arte mais importante dos últimos cem anos. A própria literatura sofreu uma influência significativa da linguagem cinematográfica. O romance policial norte-americano é talvez o melhor exemplo deste fenômeno. O ritmo ágil do cinema logo foi incorporado por inúmeros escritores do século XX e ajudou a

transformar consideravelmente a forma de construir obras literárias. Desta maneira, certos livros começaram a possuir semelhanças evidentes com roteiros, apresentando histórias praticamente prontas para serem filmadas. O que constata a enorme força desta nova linguagem que veio a ser chamada de “a sétima arte”.

O percurso percorrido neste texto objetivou analisar a transição da estética para a Sociologia da Arte, por isso tomou-se a tradição alemã, que punha a questão da arte tanto na perspectiva dos sentidos quanto da sua capacidade de fornecer elementos para apreensão do mundo circundante. Esta visão filosófica será retomada em uma perspectiva materialista, culminando com a posição adorniana de crítica à arte na sociedade contemporânea e em contribuições de diversos outros autores. Porém, é a obra de Bastide que nos permite fazer um balanço da origem da estética sociológica, apontando para a necessidade de investigação da produção e da recepção da obra de arte. Por isso, na estrutura do seu livro, este autor avança na proposta de buscar compreender o artista enquanto criador inserido numa teia de relações sociais e, por outro lado, propõe investigações que partam das condições histórico-sociais para entender tanto a influência da sociedade na arte como o seu contrário. Os dois caminhos propostos, o estudo da obra de arte no sentido estético ou na inserção social parece-nos continuar válido para a compreensão da arte nos dias atuais. Observamos que a estes se acrescenta a perspectiva de estudar a recepção da obra de arte a partir de estudos já realizados por Bourdieu (1992) e Heinich (2008), sobretudo esta última autora advoga o fim da primeira perspectiva, que seria inteiramente substituída pelos estudos de recepção. Nós, no entanto, vemos a recepção como um complemento ao estudo da arte, que agora teria tanto os aspectos de apreensão de seu conteúdo quanto sua relação com os fruidores, de certa forma uma proposta já contida no referido estudo de Bastide (1979).

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- _____. *Palavras e sinais: modelos críticos*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Le caractère fétiche dans la musique*. Paris: Allia, 2010.
- BASTIDE, Roger. *Arte e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1979.
- BOURDIEU, Pierre. *Les regles de l'Art: geneseet structure du champ litteraire*. Paris: Seuil, 1992.
- CÂMARA, Antônio da S. Marx e Hegel – a contribuição da dialética para o estudo da arte. In: NÓVOA, Jorge (Org.). *O incontornável de Marx*. Salvador: Edufba, 2007.
- FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. Lisboa: Ulisseia, 1963.
- GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- HAUSER, Arnold. *The philosophy of art history*. London: Routledge&Kegan Paul 1959.
- HEGEL, Georg W. F. *Estética: o belo artístico ou o ideal*. Lisboa: Guimarães, 1983.
- _____. *Fenomenología del Espiritu*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- HEINICH, Nathalie. *Sociologia da Arte*. Florianópolis: EDUSC, 2008.
- KANT, Immanuel. Analítica do belo e da arte e do gênio. In: _____. *Textos Seleccionados*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 203-269.
- KANT, Immanuel. Introdução à crítica do juízo. In: _____. *Textos Seleccionados*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 162-203.
- LUKÁCS, Georg. *Estética I: instrumentos*. Grijalbo: Barcelona, 1982. (v. 4)
- MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

Marx, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

ROSENFELD, Anatol. Kafka e o romance moderno. In: ERWIN, Theodor;
FRANZ, Kafka. *Introdução à obra de Kafka*. São Paulo: USP, 1968. (Série Textos
Modernos IV)

2

A subjetividade/objetividade na arte¹

Antônio da Silva Câmara
Bruno Evangelista da Silva

INTRODUÇÃO

O presente artigo tem por objetivo analisar as contribuições da Teoria Crítica, mais especificamente de Adorno (2008, 2009) e Marcuse (1973, 1986, 1997), sobre a relação sujeito/objeto na arte. Ambos procuram compreender os novos paradigmas da arte estabelecidos na Modernidade, suscitando correlações mediatas com o percurso estético na história no sentido de comprovar a sua eventual perda de especificidade, na medida em que evocam o princípio fundamental de autonomia da arte em relação ao mundo empírico. Observamos que os autores têm como ponto de partida a contribuição da estética hegeliana, que permite uma articulação com questões essenciais para o tratamento filosófico da arte. Os autores, ainda que com ampla discordância, enveredam também por caminhos trilhados por G. Lukács (1966) que, em sua obra *Estética*, se apropria das principais categorias hegelianas, submetendo-as, entretanto, ao crivo do materialismo histórico.

Nas discussões de Hegel (1996) sobre a estética, especialmente no capítulo relativo ao artista – objeto da nossa análise –, o autor procura se ater às questões gerais que envolvem o sujeito criador e o material do qual o produto estético se faz brotar, levantando elementos substanciais que permitem ao artista provocar a sensibilidade do apreciador da arte.

1 Um texto preliminar foi publicado na Revista Crítica, n. 1, de 2010.

Segundo o autor, a obra de arte exige a subjetividade criadora do artista, subordinada a critérios de objetividade:

Mas a obra de arte, como produto do espírito, exige uma atividade subjetiva criadora que faz dela um objeto de intuição para os outros e um apelo à sensibilidade alheia. É a imaginação do artista que constitui esta atividade subjetiva criadora [...]. (HEGEL, 1996, p. 315)

Nesse sentido, a produção artística centra-se na realização de um produto da imaginação criadora, cuja materialidade – sensível ao apreciador – só é possível através do amadurecimento da subjetividade criadora. Em princípio, a análise parece convergir para a primazia do sujeito na atividade artística, sobretudo quando a ênfase à produção artística é dirigida à interioridade subjetiva. No entanto, Hegel (1996) considera alguns critérios como básicos para o alcance da plenitude da atividade artística, de modo a comprometer a prevalência da subjetividade, tais como a definição de gênio artístico, a objetividade da atividade criadora e, por fim, o caráter da verdadeira originalidade. Quanto ao gênio, o autor considera que é necessário definir com precisão o termo na medida em que este não se aplicaria apenas ao artista. Alia-se à noção de gênio as categorias da imaginação e da inspiração, à primeira vista como a faculdade artística mais importante. Para diferenciar a imaginação criadora da sua forma geral, Hegel (1996) a denomina de fantasia. O gênio, aqui, não aparece como pura qualidade natural do artista. Segundo Hegel (1996), o gênio é a capacidade subjetiva de criação, o poder geral da criação artística. Só essa força mobilizadora e consciente poderia fazer o talento ultrapassar os limites da convenção. Portanto, o talento, como predisposição para a aquisição de certo conhecimento ou habilidade artística, seria limitado sem o gênio. Hegel (1996) aceita o gênio e o talento como predisposição, em grande medida natural, quando aplicado à arte. Isso não implicaria, no entanto, a ausência da necessidade de longos estudos com vista à apropriação do material sensível. Com efeito, a fantasia possibilitada pela imaginação deve se apropriar necessariamente dos atributos da realidade para a construção artística, uma vez que a

imaginação não é uma categoria passiva que retire do mundo a potencialidade de interferir decisivamente no exercício artístico.

Não deverá, pois, o artista entregar-se desde o início às suas concepções pessoais, e antes lhe cabe abandonar a região incolor do chamado ideal para se embeber de realidade. Arte ou poesia que comecem no ideal são sempre suspeitas, pois o artista deve inspirar-se não no reservatório das abstrações gerais, mas na vida; é que a missão da arte não é exprimir pensamentos, como a filosofia, mas formas exteriores e reais. (HEGEL, 1996, p. 317)

O mundo interior dos homens, a partir da expressão das paixões da alma – retomada sob a perspectiva da psicanálise por Marcuse (1973) –, está intrinsecamente ligado, portanto, ao seu conhecimento das formas exteriores. Hegel (1996), nesse sentido, articula elementos fundamentais no tocante ao movimento dialético da relação sujeito e objeto, contribuindo efetivamente para as construções teóricas dos frankfurtianos. O elemento da representação emerge para fundamentar em definitivo a relação dessas categorias na produção artística e o seu potencial de originalidade, delimitando a forma pela qual o sujeito criador constrói uma identidade com o objeto, na medida em que extrai o seu verdadeiro conteúdo, a sua essência, eliminando a reprodução vulgar e prosaica do seu exterior.

Se assim deve ser, na verdade, a objetividade de um artista, conclui-se que a representação é o produto da sua inspiração, pois, ele se identifica com o objeto, e é da sua alma, da sua fantasia, da sua vida interior, em suma, que extrai os elementos para a sua encarnação numa obra de arte. (HEGEL, 1996, p. 326-327)

A síntese do Idealismo, no entanto, corresponde à fonte de maiores questionamentos da Teoria Crítica – sobretudo em Adorno –, visto que a dialética hegeliana se encerra numa obra na qual o espírito se acomoda na própria racionalidade, de forma que o material artístico só se realiza em sua plenitude através da capacidade do gênio de transformar, pelo espírito, os fins que o sujeito consciente propugna. Dessa forma, a ca-

tegoria que caminha de maneira paralela ao gênio é a inspiração, sob a qual a imaginação e a sensibilidade fornecem a matéria definitiva de produção da obra no compasso do encerramento do movimento para - si do espírito. Lukács (1966), em contraposição a essa concepção de Hegel (1996), partindo da perspectiva materialista de compreensão do trabalho artístico, discute a díade sujeito/objeto a partir de um equilíbrio que é superado até a supressão da subjetividade no sentido de não comprometer as determinações essenciais do objeto. Toma, assim, o caminho inverso ao da proposição idealista de Hegel (1996) para exprimir a síntese da dialética que concebe a obra artística. Isso não enfraquece, contudo, a força da sua proposição, que sustenta a proporcionalidade da subjetividade do artista com a objetividade do mundo.

Para Lukács (1966), a criação artística provém do desvelamento do núcleo da vida e da crítica da vida por um sujeito que está imerso num objeto apropriado na obra enquanto reflexo da realidade. Nesse sentido, sujeito e objeto estão vinculados de tal forma que o desvio ideológico de uma classe pode comprometer a autonomia estética, hipertrofiando a subjetividade ou a objetividade.

Em vários estudos tentamos mostrar que a queda ideológica de uma classe, o que chamamos de decadentismo, só se manifesta de modo mais carregado em uma perturbação da relação sujeito-objeto, e precisamente como aparição, frequentemente simultânea, de um falso subjetivismo e um objetivismo não menos falso.² (LUKÁCS, 1966, p. 465, tradução nossa)

Assim, o indivíduo lukácsiano aparece de forma determinada, sofrendo influências da própria organização social e de sua situação de classe. O sujeito criador de Hegel (1996), que se relaciona com o material sensível, por um lado, e, por outro, com o próprio espírito abstrato, em Lukács (1966) é mediado pelas contradições sociais e, sobretudo, por seus

2 En varios estudios he intentado mostrar que la caída ideológica de una clase, lo que llamamos el decadentismo, suele manifestarse del modo más cargado en una perturbación de la relación sujeto-objeto, y precisamente como aparición, frecuentemente simultánea, de un falso subjetivismo y un objetivismo no menos falso

compromissos de classe. A ideologia, enquanto forma de expressão de interesses determinados aparece, assim, como elemento da própria subjetividade do artista. O que garantirá a objetividade, portanto, será a capacidade do artista de superar entraves postos por sua própria condição de vida.

A eventual fetichização do trabalho artístico desmonta – pela subjetividade ou pela objetividade – a riqueza das relações construídas na obra de arte, cujo fundamento permite exatamente a captação de um objeto na sua plenitude por um sujeito organizador dessa objetividade extraída do mundo. Logo, observa-se um jogo no qual a obra de arte é o produto final, enquanto resultado do equilíbrio entre a subjetividade criadora e o mundo como objeto dessa criação. A essa relação inequívoca entre o sujeito e o objeto na obra de arte, na qual alguns parâmetros são conhecidos e reconhecidos numa obra autêntica, a saber, a profundidade, a riqueza, a universalidade e o poder evocador de um trabalho artístico, Lukács (1966) denomina de “reflexo estético”.

A dialética do reflexo estético descarta uma subjetividade pura. A autonomia do sujeito em produzir uma obra de acordo com as intencionalidades da consciência resulta numa obra desprovida de reflexão, mas não significa rebaixar o seu papel, tampouco nega o fato de que o sujeito interpela decisivamente através da qualidade do reflexo estético. Lukács (1966), quando pretende estabelecer a posição do sujeito na produção artística em conformidade com a articulação objetiva, implicitamente procura defender o materialismo dialético das acusações de cerceamento da atividade criadora do sujeito, criticando, por outro lado, as considerações que subjetivizam completamente a obra artística.

Mas se, de outro modo, o homem é social por sua essência ‘ontológica’, então essa existência como ‘átomo’ não passa de imaginária, é inteiramente falsa, contradiz sua própria base objetiva, e essa discrepância não pode durar indefinidamente sem prejudicar o sujeito como tal.³ (LUKÁCS, 1966, p. 475, tradução nossa)

3 Pero si, en cambio, el hombre es social por su esencia ‘ontológica’, entonces esa existencia como ‘átomo’ no pasa de imaginaria, es internamente falsa, contradice su propia base objetiva, y esa discrepancia no puede durar indefinidamente sin dañar seriamente al sujeto como tal. (LUKÁCS, 1966, p. 475)

No entanto, como acima foi apontado, Lukács (1966) assume a posição estética de que a síntese da obra de arte impõe a superação gradual da subjetividade até a sua plena desapareição, tendo em vista a conservação da riqueza de determinações do objeto. Ou seja, procura defender o resultado da produção artística no âmbito da própria materialidade das relações, tendo a subjetividade o papel de instrumento do exercício artístico, para cujo fim a objetividade se sobrepõe.

Adorno compartilha das proposições fundamentais de Lukács (1966) no que concerne à relação de reciprocidade de produção artística do sujeito com o universal. No entanto, desconstrói a perspectiva presente em Hegel (1996) e em Lukács (1966) de finitude das relações numa dialética cuja síntese encerra o material artístico numa categoria, acreditando numa tensão permanente que deve permear o sujeito artístico das determinações objetivas. Por outro lado, Adorno afasta-se, também, da possibilidade da arte recuperar a universalidade, não enquanto impossibilidade ontológica, mas como situação concreta da arte subordinada às leis da mercadoria.

Desse modo, a arte que tem a pretensão da harmonia e do equilíbrio está fadada à perda de especificidade em virtude do comprometimento com o mundo administrado e pautado em contradições, de forma que a legitimidade de aparelhos repressores conscientes e do inconsciente produz uma arte vazia de determinações, impossibilitando a sua autonomia em relação ao mundo empírico. Em contrapartida, a arte que reivindica autonomia possui em seu cerne a dissonância enquanto elemento espiritual que intensifica a sublimação de instâncias de prazer e desejo, libertando o material artístico da força repressora do superego. Adorno, nesse sentido, concede à arte autônoma uma mediação subjetiva capaz de criar livremente dentro das possibilidades oferecidas na objetividade, visto que ambas atuam reciprocamente para a produção do material artístico.

A parte subjectiva na obra de arte é em si mesma um fragmento de objectividade. Sem dúvida, o momento mimético inalienável na arte é, segundo a sua substância, um universal, que, no entanto, só é possível atingir através da

idiosincrasia indissolúvel do sujeito individual. Se a arte é em si e no mais íntimo de si mesma um comportamento, então não deve isolar-se da expressão e esta não existe sem sujeito. (ADORNO, 2008, p. 71)

A arte é a expressão objetiva do mundo que necessita, fundamentalmente, de um sujeito que faz emergir todas as suas emoções miméticas. O comportamento mimético conduz o sujeito à atividade artística, na qual a expressão é um conteúdo passível de exploração das mais profundas emoções humanas. Aqui, Adorno encontra-se mais próximo de Lukács (1966), mesmo não aceitando a teoria do reflexo, e crítico de Hegel (1996), que não aceitava que a arte tivesse um princípio de imitação. Segundo Adorno, o idealismo hegeliano seria o responsável por essa rejeição da mimese e, ao assim fazer, a arte espiritualiza-se plenamente e afasta-se do seu próprio conteúdo sensível. Ou seja, ao contrário de Marcuse que isola toda uma gama de subjetividades da apreensão do mundo, Adorno preconiza a representação subjetiva das emoções enquanto forma mediatizada do objeto. Logo, a relação que envolve o particular e o universal é um híbrido de constantes manifestações artísticas.

Mas isso não significa que a relação sujeito-objeto se configura pelo primado da identidade. Associar as duas categorias harmonicamente implica descaracterizar a perspectiva de tensão constante entre o homem e o mundo. A dialética que permite que ambos se constituam como parte dos mesmos momentos nega a correspondência imediata de tal forma que o equilíbrio aparece com certa debilidade. A consideração, portanto, de que a atividade artística é a expressão subjetiva que imprime a objetividade é acompanhada do aforismo que diz que o equilíbrio entre sujeito e o objeto é precário numa relação não idêntica.

Mas a reciprocidade de sujeito e objecto na obra, que não pode ser nenhuma identidade, mantém-se num equilíbrio precário. O processo subjectivo de produção é, segundo o seu aspecto privado, indiferente. Mas possui também um lado objectivo como condição para que se realize a legalidade imanente. O sujeito acede na arte ao que é seu como trabalho, não como comunicação. A obra de

arte deve ambicionar o equilíbrio sem de todo o dominar: eis um aspecto do carácter de aparência estético. (ADORNO, 2008, p. 253)

Adorno, assim como Lukács (1966), considera a qualidade estética e a autonomia das obras como a resultante da relação mediata do sujeito e do objeto. O isolamento da subjetividade nas obras de arte não garante essa qualidade, dependendo inevitavelmente da sua objetivação. Contudo, acredita que tanto as proposições de Lukács (1966) quanto as de Hegel (1996) levariam a uma unilateralidade quanto à materialização da atividade humana, seja no que diz respeito à subjetividade ou à objetividade em Hegel. A própria análise de Adorno é unilateral, na medida em que todos os momentos da subjetividade são postos por Hegel (1996) como subordinados à objetividade, o que, a nosso ver, é limitado na sua obra pela acentuação da racionalidade, como já destacada pelo próprio Adorno. Na dialética negativa de Adorno, o caráter dissonante das categorias estéticas é permanente e insolúvel, alijando do seu interior quaisquer perspectivas do fim em si mesmo.

Marcuse endossa a preocupação de Adorno e dos teóricos proeminentes da Teoria Crítica ao evidenciar o caráter distintivo da arte em relação ao mundo empírico, na medida em que estabelece a perspectiva da dimensão estética. No entanto, a sua construção teórica é peculiar em decorrência da introjeção explícita e profunda da psicanálise na compreensão das manifestações artísticas, desdobrando-se na prevalência de uma análise de porte subjetivista. É bem verdade que Adorno também utiliza a psicanálise como um dos sustentáculos da sua teoria estética, mas a sua discussão não abala a análise de cunho material da atividade artística. Marcuse, por sua vez, critica justamente a tradição dos estetas marxistas ortodoxos em privilegiar uma análise objetivista da arte, dotando o material artístico de uma função política e de um potencial político. No entanto, é necessário assinalar que a perspectiva de Marcuse quanto à arte e à cultura sofrem alterações significativas. Em seu texto publicado em 1973, ele considerava que o aspecto abstrato da arte era fruto da própria dominação burguesa que negaria à cultura e à

arte aspectos utilitários, e nelas se encontraria abrigo para categorias sublimes como o bom e o belo, varridos das relações cotidianas pela troca de mercadorias. Já no pós-guerra, ele verá a arte como ferramenta revolucionária, capaz de negar o caráter abstrato que lhe teria sido emprestado pela burguesia e com potencialidade de retornar ao mundo como técnica, tornando-se uma contracultura. Apenas na década de 1960 ele assumirá uma posição de defesa da arte pela arte contra o objetivismo.

Nesse terceiro momento, ele criticará o marxismo vulgar e a sua construção de esquemas rígidos de compreensão objetiva do mundo. Esse materialismo teria abandonado a subjetividade como um aspecto fundamental da construção artística. Logo, ao contrário de Adorno, o autor em questão preferiu a dialeticidade presente na relação sujeito-objeto em favor da sobreposição da construção artística do sujeito diante do mundo.

Nesse sentido, Marcuse trabalha com as forças não materiais que implicam diretamente a atividade artística. Desconstrói a ortodoxia marxista que interpreta correntemente aspectos da interioridade subjetiva como noções essencialmente burguesas, acusando-a de não separar o sujeito da sua obra. Ou seja, denuncia os ortodoxos de não superarem visões dicotômicas, uma vez que o sujeito presente no mundo é diferente de uma obra que possui autonomia em relação ao mundo. Marcuse garante a especificidade da arte em relação ao sujeito criador e ao mundo, mas separa os aspectos subjetivos de construção artística da objetividade.

A subjectividade dos indivíduos, a sua própria consciência e inconsciência tendem a ser dissolvidas na consciência de classe. Assim, é minimizado um importante pré-requisito da revolução, nomeadamente, o facto de que a necessidade de mudança radical se deve basear na subjectividade dos próprios indivíduos, na sua inteligência e nas suas paixões, nos seus impulsos e nos seus objectivos. (MARCUSE, 1986, p. 17)

Marcuse, desta forma, leva a cabo a defesa da subjetividade na produção artística, apresentando elementos inequívocos de construção

artística, a saber, a evocação do subconsciente, a externalização das emoções e o movimento da imaginação. A sublimação desses princípios daria o caráter emancipador da obra de arte, tal como Hegel (1996) apontara, destruindo a objetividade reificada da mesma forma que introduziria o renascimento de uma subjetividade rebelde. Na própria dimensão estética que a arte contribuiria para a luta de libertação – conforme o espírito de liberdade expresso no sujeito –, produziria no âmbito de sua forma uma força dissidente.

A realidade do ser humano tomado individualmente torna-se o centro das preocupações de Marcuse. Questões elementares que afetam o íntimo do sujeito são trabalhadas como categorias que interferem substancialmente no exercício artístico. Assim, as categorias do prazer e do desejo transcendem instâncias cerceadoras do mundo inconsciente para uma produção artística que passa a ter o cunho político dentro das suas dimensões. A total objetivização incitada pelo marxismo ortodoxo é um exemplo de influências extraestéticas chamadas de devastadoras para a atividade artística. Segundo o autor, a liberdade do sujeito pode conduzir tanto a reconciliação da arte como a um papel de negação criadora. Essa ambiguidade que permeia a obra de arte apresenta uma parcial conformidade com a dialética negativa de Adorno, pois admite um polo positivo que já não seria mais possível de ser realizado segundo a tese adorniana.

A tese que eu defendo é a seguinte: as qualidades radicais da arte, ou seja, a sua acusação da realidade estabelecida e a sua invocação da bela imagem (*schoner schein*) da libertação baseiam-se precisamente nas dimensões em que a arte transcende a sua determinação social e se emancipa a partir do universo real do discurso e do comportamento, preservando, no entanto, a sua presença esmagadora. [...]. Esta experiência culmina em situações extremas (do amor e da morte, da culpa e do fracasso, mas também da alegria, da felicidade e da realização) que explodem na realidade existente em nome de uma verdade normalmente negada ou mesmo ignorada. (MARCUSE, 1986, p. 20)

As proposições de Marcuse, em certo sentido, assemelham-se aos elementos discutidos por Hegel (1996), no que concerne à compreensão dos aspectos mais íntimos dos sentidos influenciando significativamente a produção de uma autêntica obra de arte. Marcuse explora categorias fundamentais da psicanálise enquanto propulsoras de uma enriquecedora atividade artística, incorrendo num subjetivismo criticado por Adorno. Este, por seu turno, não trabalha com a teoria do inconsciente como um fim para a análise estética, utilizando-a apenas como um dos instrumentos de análise da realidade. Deste modo, a relação sujeito-objeto é dialeticamente tratada como indissociável e – pela falta da imediata identidade – tensa, na medida em que as condições objetivas influenciam e confrontam o sujeito pertencente e questionador desse mundo.

OBSERVAÇÕES FINAIS

A temática tratada neste ensaio, fruto de discussões no âmbito da pesquisa em sociologia da arte, a da relação sujeito/objeto na criação artística, retoma a discussão clássica posta por Hegel (1996) que identificava no gênio criador um elemento fundamental para a realização estética do belo, crendo na possibilidade da arte ser capaz de reconciliar o indivíduo com o universal. Em seguida, vimos como este princípio emerge em Lukács (1966) como a preocupação de relacionar a subjetividade e a capacidade criadora do artista com a objetividade da própria arte na teoria do reflexo. O sujeito criador reaparecerá em Adorno, como impossibilitado de reconciliar o indivíduo com o todo, agora transferindo o todo espiritual de Hegel (1996) para a própria sociedade burguesa. Adorno, pretendendo não subordinar-se a projetos de totalidade exterior à arte, defende que o que subsiste é um todo reificado, logo a arte não pode almejar reproduzi-lo. Por isso, busca reinterpretar a universalidade na negação contida na própria obra de arte. Por fim, vimos como Marcuse aproxima-se e afasta-se de Adorno em relação à tensão do sujeito/objeto, sendo mais coerente com o princípio clássico que via a subjetividade artística como organizadora da reconciliação do sujeito com a totalidade, ainda que essa apareça como algo utópico, que estaria por vir.

A posição de Adorno paira ao longo do texto, talvez como a mais próxima da crise da arte no mundo contemporâneo. No entanto, parece-nos que a sua postura de radicalização quanto à forma e ao conteúdo da obra de arte que deveria se furta ao mundo administrado, coerente com sua *Dialética Negativa* (2009), não apresenta potencialidade para compreender o próprio futuro da arte e da sociedade na qual ela se encontra inserida. Neste aspecto, parece-nos que Lukács (1966), e mesmo Marcuse, apresentam potencialidade utópica (elemento efetivo da própria obra de arte), que permite entender a fragmentação aparente e a sua superação.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.

_____. *A dialética negativa*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

CAMARA, Antônio da; SILVA, Bruno E. da. A díade subjetividade/objetividade na arte. *Crítica & Debates: revista de história, cinema e educação*, Caetité, v. 1, n. 1, p. 1-16, jul./dez. 2010. Disponível em: <http://www.criticaedebates.uneb.br/site/images/stories/edicoes/volume-1-numero-1/A_dade_subjetividade_objetividade_na_arte.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2012.

HEGEL, Georg W. F. *Curso de estética: o belo na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LUKÁCS, Georg. *Estética I: la peculiaridad de lo estético*. Barcelona: Grijalbo, 1966.

MARCUSE, Herbert. A conquista da consciência infeliz: dessublimação repressiva. In: _____. *A ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

_____. *A dimensão estética*. Martins Fontes: São Paulo, 1986.

_____. Comentários para uma redefinição de cultura. In: _____. *Cultura e sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997a. p. 153-175.

_____. Sobre o caráter afirmativo da cultura. In: _____. *Cultura e sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997b. p. 89-136.

3

As representações da vida cotidiana no cinema documentário

Rodrigo Oliveira Lessa

INTRODUÇÃO

O cinema documentário, como um gênero em particular que firmou ao longo do desenvolvimento do próprio campo cinematográfico diferenças narrativas para com os outros gêneros e a própria ficção, compartilha dos mesmos desdobramentos presentes na representação do cinema no contexto do modo de produção capitalista. Em primeiro lugar, as escolhas estéticas em função de possibilidades técnicas foram responsáveis pela criação de estilos documentais, como é o caso da ascensão do cinema direto durante a década de 1960, relacionado à portabilidade da câmera de filmar e à descoberta do gravador Nagra, que proporcionava a captação do som sincrônico. Em segundo, tanto para o cinema de origem quanto para o contemporâneo, o interesse estético por questões amplas e socialmente profundas das massas permeiam o conjunto das obras; algo muito forte, por exemplo, no discutido filme de Dziga Vertov, *Chelovek's kinoapparatom* (1929) (O homem com uma câmera), o qual procura interagir com as transformações da revolução tecnológica no cotidiano das cidades russas sob o socialismo, ou em *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, destinado a apresentar um contexto de exercício da violência militar do Estado para a desorganização da vida familiar de pessoas ligadas a movimentos sindicais – em particular à Liga Camponesa de Sapé, na Paraíba, durante a década de 1960. Esta proximidade com a vida cotidiana e a disposição para alcançar sentimentos profundos das massas, por outro lado, também foi útil

sob o ponto de vista econômico e político, embora o documentário tenha sido menos utilizado pela grande indústria do cinema em comparação com os gêneros pertinentes à narrativa ficcional. A pedido do partido nazista e financiada por ele, a alemã Leni Riefenstahl produziu obras como *Triumph des willens* (1934) (O triunfo da vontade), destinado a fazer uma propaganda que exaltasse o Reich e a própria figura de Adolf Hitler.

Entretanto, ainda apresentando características que aproximam o cinema documentário dos demais tipos de filmes de ficção, podemos dizer que este gênero traz um modo peculiar de manifestação da representação da formação social dos indivíduos na vida cotidiana, e mais exatamente a partir do que vimos sobre semelhante destaque dado às circunstâncias da vida humana e à própria figura do sujeito no filme, o que Lukács (1982) havia denominado de face desantropomorfizadora da imagem-câmera. Do modo pelo qual as imagens procuram, em sua imensa maioria, os seres humanos, e que por sua vez dão importância semelhante às circunstâncias mais diversas que compõem a sua vida cotidiana para fazê-lo, o filme documentário irá retirar a sua especificidade ou característica fundamental: a de trazer para o espectador uma cotidianidade dada pela própria realidade objetiva, sem a mediação de uma situação predominantemente imaginária, como ocorre na ficção, articulando como objetivo central os principais atributos pelos quais ela existe no mundo histórico.

A refiguração destas circunstâncias cotidianas no filme documentário deixa de apontar para mundos imaginários, construídos a partir da criatividade e inventividade do seu realizador, destinando-se fundamentalmente a representar a dimensão da vida cotidiana na qual todos os indivíduos são atores sociais, onde todos compartilham de uma mesma realidade em detrimento de idiosincrasias. Algo que, por sua vez, possibilita à agência de cada um dos sujeitos envolvidos na realidade objetiva a qualidade de parâmetro para refletir sobre as informações e os argumentos defendidos na narrativa documentária, situação impraticável à ficção em razão desta construir-se sob circunstâncias criadas a partir da fantasia, da criatividade do artista em pensar circunstâncias imaginárias e atribuir a elas a ânima de situações extraordinárias da cotidianidade.

De fato, persistem no filme documentário os elementos do perfil de uma obra de arte: a imaginação, a criatividade, a subjetividade e o exercício de uma visão de mundo particular, resultado da inspiração do autor. No entanto, todos estes elementos estarão voltados agora para uma matriz discursiva comprometida com critérios de validade para a vinculação de informações sobre o mundo histórico. Segundo Noël Carrol (2005), esta matriz discursiva baseia-se numa intenção assertiva do cineasta – que repercutirá na contrapartida assertiva do público – de expor, a partir das imagens, dos sons ou da narrativa como um todo, os atributos de existência de uma circunstância de mundo histórica, dada na realidade objetiva.

Embora reconheça com sucesso a presença na objetividade da estrutura narrativa do documentário, o que corresponde ao ponto mais relevante de sua discussão, Carrol (2005) incorre no erro de exagerar na relevância de supostas intenções e contrapartidas assertivas presentes na cognição de autor e espectador – respectivamente – como fenômenos de caráter individual necessários à compreensão do filme documentário em sua condição assertiva. Na verdade, se observamos que a própria representação do cinema documentário contém, para além da subjetividade do autor e interlocutor, uma estrutura narrativa que se caracteriza pela objetividade, isto não só independe de intenções ou reciprocidades cognitivas como, de certa forma, considerar estes traços psíquicos e idiossincráticos como definidores da estrutura narrativa do filme é, ao mesmo tempo, negar a sua existência para além dos indivíduos. Se antevirmos a existência da realidade objetiva que é contextualizada através de uma representação, seja ela artística ou não, é preciso incorporar também a noção de que um obra dotada de existência nesta realidade objetiva, como é o caso do documentário, já é parte desta realidade, e não tem a sua existência material comprometida pela recepção ou não recepção de seus interlocutores. Certamente, a objetividade indexada à representação depende do autor que a elabora. Mas uma vez pronta, ela não tem a sua compreensão submetida à intenção autoral, a qual em certas ocasiões nem mesmo corresponde ao que está colocado na obra. E, por outro lado, se a sua fruição depende do espectador, este não é por

isso dotado da capacidade de refazer a obra apenas pela liberdade que tem de interpretá-la, nem tão pouco refazer a base de sua estrutura narrativa; as questões que um documentário suscita podem ser diversas, mas é preciso admitir que elas surgem na relação com apenas uma obra, não existindo um filme para cada interpretação que dele é feita.

Assim, podemos dizer com Carrol (2005, 1996), sem problemas, que não será mais construída na relação comunicativa uma estória ou situação imaginária, permeada por fatos imaginários ou hipotéticos, para daí então fazerem ocorrer modos de manifestação da vida cotidiana que se assemelham aos meios pelos quais eles ocorrem na realidade objetiva, mas mantendo a noção de que esta relação já se encontra intermediada por uma obra que existe material ou fisicamente no mundo, não havendo a construção de uma relação comunicativa autônoma no exato momento de fruição da obra pelo seu interlocutor.

Como representação da realidade que aponta para o mundo histórico, a narrativa do documentário apresenta em sua formatação narrativa tradicional uma relação importante com a inferência de validade e credibilidade das informações que são veiculadas. É importante, sobretudo, tornar críveis relatos, dados, depoimentos, contextos ou informações de um modo geral que são abstraídas da realidade objetiva e que se inserem na visão de mundo trazida pelo discurso da obra, sem as quais restam comprometidas tanto as observações feitas sobre uma determinada situação como também as posições políticas e interpretações dos fatos que costumam acompanhá-las. Vemos com isso que, na representação cinematográfica do filme documentário, a própria realidade objetiva servirá de referência numa sucessão de imagens e sons, a qual procurará não só estetizá-la sob o ponto de vista criativo, mas também fazer do compromisso com padrões de seleção, argumentação, evidência, exposição, interpretação, ou, de um modo geral, de objetividade, um dos traços estéticos específicos desta forma de representação do mundo histórico.

Este modo de proceder trará, conseqüentemente, desdobramentos significativos para a representação da realidade neste gênero do cinema, tendo em vista os tipos de refiguração que comporta no seu pro-

cesso de representação. Quando Lukács (1982) fala numa refiguração desantropomorfizada do sujeito na arte, a partir da sua imanência com a vida cotidiana, ele também leva em conta a existência de três tipos de reflexo possíveis de serem destacados a partir do exercício da racionalidade humana em contato com a realidade objetiva. Inicialmente, sua noção de reflexo dá a entender uma incorrência direta da experiência material sobre a mente, algo precipitado tendo em vista o próprio papel da subjetividade na ação de pensar ou refletir do indivíduo e, ademais, a potencialidade bastante limitada desta mesma racionalidade em função de uma apreensão de tudo que está materialmente disposto no mundo. Contudo, o modo pelo qual esta racionalidade se manifesta sob três formas características, através da refiguração da arte, da ciência e do pensamento cotidiano, nos permite indentificar na representação do documentário elementos que correspondem aos três tipos de manifestação da racionalidade ou do pensamento humanos em contato com a realidade objetiva, formando uma narrativa articulada que advém da realidade objetiva e, como veremos, volta-se novamente para ela.

Como Lukács (1982) chama atenção em sua *Estética*, é imprescindível analisarem-se as três formas de refiguração sempre na interação que elas apresentam sob a matriz fundamental da representação da vida cotidiana, pois é ela a base de seu conteúdo intelectual e simbólico, por onde se coloca a principal via de influência social na sua consecução e a qual é problematizada nas mais diversas manifestações de representação na arte, na ciência e no pensamento cotidiano. Mesmo com as conhecidas diferenças de método, objetivos e, principalmente, desprendimento subjetivo para com a imediaticidade, demanda prática ou funcionalidade da vida cotidiana.

A imanência com a vida cotidiana que o cinema já apresentava com a existência da ficção ganhará, assim, uma nova faceta. No filme documentário, esta vida cotidiana será representada não só a partir da refiguração da realidade que prevalece na arte, através do modo pelo qual a reflexão opera a partir da imaginação, da criatividade e da inspiração dedicadas durante seu processo. Nem, por outro lado, estará restrita a esta forma de pensamento unida à refiguração ordinária do bom senso

ou do senso comum no pensamento cotidiano, quando o realizador dá vazão ao seu ponto de vista equanto agente ou ator desta cotidianidade, e por sua vez articula um discurso subjetivamente – o qual pode conter um caráter político ou não –, fazendo uma reflexão que supra demandas simbólicas incitadas durante o desempenho da vida cotidiana. Será integralizada também uma das matrizes fundamentais presentes no discurso científico: a objetividade, que organiza a representação (do texto científico) sob uma matriz comunicativa para a qual são absolutamente fundamentais os critérios de evidência, argumentação, seleção, exposição, interpretação etc. Afinal, no meio científico, onde uma obra com estes atributos circula, tais elementos não podem deixar de existir para que seja considerada e assimilada de acordo com o que se propõe epistemologicamente para o entendimento das informações nele vinculadas. “O conhecimento científico, na sua pretensão de construir uma resposta segura para responder às dúvidas existentes, propõe-se a atingir dois ideais: o ideal da racionalidade e o ideal da objetividade.” (KÖCHE, 1997, p. 32)

O filme documentário, tomando para si este traço da matriz discursiva da ciência, no modo pelo qual esta representa a realidade, se constituirá como um campo cinematográfico que se diferencia da ficção pelo caráter assertivo da obra em si – ainda que construída pelo seu autor –, o qual é firmado a partir da correspondência com padrões de evidência, argumentação, exposição etc., integrados à narrativa e sem os quais a referenciabilidade do argumento fílmico permanece desacreditada. Consagrada, antes de mais nada, como uma obra de arte e servindo-se necessariamente de pensamentos cotidianos – pois este participa necessariamente de toda e qualquer refiguração da cotidianidade, ainda que por meio do bom senso –, esta aproximação proporciona uma convergência única de meios de refiguração da realidade no filme documentário, o que exige do estudo de sua representação uma análise compatível com a manifestação heterogênea de seus atributos estéticos de refiguração.

Neste momento, assumiremos especificamente o debate sobre como se constrói esta objetividade no filme documentário, já que assu-

mimos como óbvias a presença da refiguração de caráter estético e a pertinente ao pensamento cotidiano na narrativa do filme documentário. Afinal, o primeiro aspecto pode ser atribuído pelo do caráter artístico do próprio cinema, e o segundo aponta para um tipo de refiguração que permeia toda e qualquer forma de reflexão e representação da realidade produzidas a partir da razão humana.

OBJETIVIDADE E SUBJETIVISMO NO CINEMA DOCUMENTÁRIO

O surgimento do cinema como uma das mais recentes formas de arte na história aponta não só para a culminância de influências de caráter econômico sobre o desenvolvimento estético da nova expressão, mas também para uma ampla utilização por parte dos cineastas de matrizes comunicativas diversas, presentes na cultura e no conhecimento humano, em função da descoberta da especificidade, das possibilidades e limites para a afluição da inspiração no cinema. Como admite o próprio Noël Carrol (1996, p. 244, tradução nossa), o filme pode ser compreendido como uma invenção recente que procura incorporar práticas culturais preexistentes, acompanhando-as com suas inquietações. “Entender o filme, deste modo, depende mais comumente da aplicação de conceitos e critérios apropriados para as pequenas ou amplas projeções culturais que o cinema imita.”¹ Consequentemente, esta forma de apropriação repercute no teor das questões e discussões estabelecidas em outros campos do conhecimento, ganhando características próprias mas não muito distantes das que foram (ou continuam sendo) travadas por grupos sociais envolvidos nestes campos. Debates sobre a importância do caráter político ou engajado das obras de arte, a relação entre representação e realidade, o papel e o lugar da subjetividade na produção de conhecimento, a relação entre conteúdo e forma na refiguração da arte sobre a vida etc., terminam sendo problemáticas lançadas à humanidade sob diversos meios que entram na pauta do campo cinematográfico, princi-

1 Understanding film, therefore, most often depends on applying the concepts and criteria appropriate to the broader or older cultural projects that cinema mimes. (CARROL, 1996, p. 244)

palmente a partir da integralização que os cineastas fazem das ideias e proposições das outras áreas ou, por outro lado, de leituras de teóricos do cinema. Leituras estas que são em verdade resultado de um processo histórico capaz de condicionar a dinâmica social e, a partir dela, a ideologia, às visões de mundo sobre a realidade, à configuração das matrizes comunicativas presentes na cultura ou, de um modo geral, à própria forma de apropriação refigurativa do cotidiano pelo sujeito histórico.

Também como resultado de um processo de desenvolvimento histórico, os elementos comuns de conduta estética no âmbito do filme documentário envolvem discussões estilísticas e teóricas não muito distantes das que são travadas em outros campos do conhecimento. No entanto, a forma com que estas questões são enfrentadas neste campo apresenta um outro traço importante: o modo pelo qual o cineasta atribui à tomada cinematográfica a condição de ser a evidência mais forte de uma circunstância de mundo histórica, dada na realidade objetiva. (RAMOS, 2005) Neste âmbito, podemos verificar a existência de algumas controvérsias sobre as possibilidades técnicas ou subjetivas de apresentação da realidade aos olhos do espectador, a qual é geralmente problematizada, no âmbito da tradição documental, em função do comportamento de toda a dimensão subjetiva responsável por produzir a relação do espectador com uma circunstância de mundo histórica. Para compreender esta relação, Ramos (2005, p. 186) denomina esta dimensão autoral subjetiva de “sujeito-da-câmera”.

Vamos chamar da dimensão subjetiva que funda toda a imagem-câmera de sujeito-da-câmera. O sujeito-da-câmera não é propriamente a pessoa física que está segurando a câmera, embora também o seja. O sujeito-da-câmera é composto pelo conjunto da circunstância de mundo no qual a câmera está inserida em sua abertura para o espectador (em seu ‘lançar-se’) através da mediação da câmera. O sujeito-da-câmera não existe em-si, embora se configure como presença subjetiva que sustenta a câmera na tomada. Ele existe para, e pela, experiência do espectador.

Embora a conceituação de Fernão Ramos (2005) sobre o sujeito-da-câmera surja com amplas pretensões, procurando afirmar uma referência quase universal para os cineastas que se aventurassem à realização de filmes documentários, nós a adotaremos aqui com algumas restrições. Para este autor, a questão do sujeito-da-câmera coaduna-se com uma discussão adequada sobre determinadas éticas de concepção da presença subjetiva dos autores do filme na tomada, as quais dariam formas aos estilos ou correntes estéticas dentro da história do cinema documentário. Cada filme ou grupo de filmes possíveis de serem classificados no contexto de sua época, por conseguinte, se definiriam sobretudo pelo modo como assumiriam éticas distintas de elaboração, assumindo alguns recursos estéticos e condenando outros por não estarem de acordo com uma espécie de ideologia dominante da produção documental – que em Ramos (2005) define-se por uma espécie de costume ou moda predominante num determinado momento histórico.

Nossa concepção de representação, como já mencionamos, contempla a noção de que a representação se constrói sob intervenção de condições sociais e históricas relacionadas a fenômenos como o imaginário social, a ideologia etc., além da questão de levantar debates sobre a realidade social. No entanto, acreditamos também que a relação do artista com seu objeto de representação não assume necessariamente como referência fundamental a correspondência com éticas de posicionamento do sujeito-da-câmera na tomada. Entendemos como pertinente o conceito de Fernão Ramos (2005) na medida em que ele nos possibilita organizar e compreender como os estilos e formas de conceber a realização de documentários marcaram períodos específicos, e como estes estilos assumem formas distintas de conceber uma presença autoral no documentário. Mas entendemos também que a criação da obra de arte, enquanto representação do mundo, passa fundamentalmente por uma relação do sujeito com seu objeto de representação, o qual, para estar de acordo com a apresentação abstrata em seu pensamento, busca uma originalidade que se define pela utilização de todos os recursos e meios possíveis para dar a melhor forma a um conteúdo a ser expresso por meio dela.

Assim, a originalidade da arte nutre-se de todas as particularidades que se lhe oferecem, mas só as absorve para que o artista possa obedecer ao impulso do seu gênio inspirado pela concepção da obra a realizar e, em vez de seguir caprichos e os interesses do momento, encarnar seu verdadeiro eu na obra realizada segundo a verdade. (HEGEL, 1983, p. 188)

Não há como negar – e nem é essa a nossa intenção – a ingerência de hábitos, costumes e visões históricas que se interpõem na relação do indivíduo com seu objeto de representação no momento de criação da obra de arte. No entanto, os estilos, as correntes e tudo o mais que pôde surgir no campo artístico cinematográfico foram em verdade um resultado desta relação do sujeito (artista) com seu objeto de representação, e não uma espécie de corpo ético ou normativo que reproduz historicamente estas visões da arte e determina a forma com a qual irá se estabelecer a abstração do artista que busca dar contornos estéticos ao seu objeto de reflexão, que, mais tarde, ganhará existência material. Portanto, ficamos precisamente com o que esta noção de sujeito-da-câmera sintetiza a respeito de como se configuraram historicamente as formas de posicionamento da dimensão autoral, e de como estas formas ganharam a substância para afirmarem-se equanto estilos relevantes no campo de produção de filmes documentários.

A compreensão das questões que giram em torno da tomada cinematográfica no documentário passa necessariamente pelas sugestões trazidas através de duas correntes estéticas que dividiram as atenções do campo durante a década de 1960: o cinema direto e o cinema verdade. Polêmicas atuais como a interferência do artista no resultado da representação, a possibilidade de dar voz a outros indivíduos ou atores sociais a partir do filme documentário, dentre outras, decorrem, em muitos aspectos, de como as ideias originadas durante este período ocuparam e transformaram a forma de pensar e fazer o documentário. Por isso, as questões que surgem aqui são o ponto de partida para entender como se realizou o desenvolvimento estético deste gênero do cinema. Afinal, traduzem não só o estado atual das discussões sobre o

cinema documentário, mas também as características fundamentais e específicas que a sua representação da vida cotidiana nos apresenta.

As primeiras referências de filmes e cineastas pertinentes à área do cinema documentário correspondem a um grupo de obras e estilos bastante diversos, guardando apenas algumas características básicas entre si. Mesmo ao receber a qualificação de um cinema voltado para a ética da missão educativa, como diz Fernão Ramos (2005), ou de uma época marcada pela alocação da voz do documentário num sentido predominantemente expositivo, como em Bill Nichols (1993), as produções de Dziga Vertov, John Grierson, Robert Flahert, Humberto Mauro (no Brasil), dentre outros, carregam em si formas distintas e posteriormente consideradas antagônicas de exploração dos recursos do cinema documental. O experimentalismo, a encenação, a posição ativa do artista na produção de ideias e conclusões frente ao conteúdo trabalhado das obras, o acompanhamento de situações em seu transcorrer, etc., cada uma destas possibilidades estéticas foi de uma forma ou de outra empregada do início do século XX até fins da década de 1950 sem a problematização clara e aberta sobre o papel do sujeito-da-câmera na tomada do documentário, núcleo dos questionamentos posteriores sobre o complexo de relações desenvolvidas entre o espectador, a obra e seus autores, a partir da década de 1960.

Neste sentido, as encenações presentes em *Nanook of the north* (1922) (*O Esquimó*) com o esquimó Allakariallak e sua família – um esquimó na vida real, apesar da encenação –, o teor autorreflexivo de *Chelovek's kino-apparatom* (*O homem com uma câmera*), obra de Dziga Vertov, e o conjunto de filmes feitos por John Grierson para o governo britânico com teor propagandístico respondem mais por âmbitos distintos de exploração dos recursos já conhecidos da ficção numa postura assertiva ainda em condição de formação e indexação à estrutura narrativa de um gênero cinematográfico particular. A relação entre o artista e o seu objeto de reflexão no mundo, o que por sua vez dará origem a uma representação estética de um conjunto de questões na realidade, é permeada por uma profusão mais direta de iniciativas e intervenções, sem que haja aí, como num momento posterior, a problematização do papel

da dimensão subjetiva na produção da obra referenciada no conceito de sujeito-da-câmera. Algo presente, por exemplo, nas próprias palavras de Robert Flaherty (2007, p. 7), quando indagado a respeito do emblemático *Nanook of the north*:

Na verdade, eu peguei a câmera e saí por aí para fazer um filme sobre uma terra e as pessoas que vivem nela. Saí com um olhar aberto, sem nada organizado previamente. Guiado pelo instinto, com os sentidos tão à flor da pele que era possível até ouvir meus pensamentos, mudava de idéia a todo instante porque simplesmente ia em frente, em estado de disponibilidade, filmando o que me parecia significativo por algum motivo. Só mais tarde começava a perceber o que estava fazendo. A idéia do documentário, em suma, exige apenas que as questões de nosso tempo sejam trazidas para a tela de uma qualquer maneira que estimule nossa imaginação e torne a observação destas questões um pouco mais ricas que até então. De um certo ponto de vista, se confunde com jornalismo; de outro, pode elevar-se à poesia ou ao drama. E de outro ainda, sua qualidade estética resulta simplesmente na lucidez da exposição.

O que é mais importante compreender, neste sentido, é que a questão que viria predominar na década de 1960, sintetizada por Fernão Ramos (2005) como a posição do sujeito-da-câmera na tomada cinematográfica, ainda não estava posta, no sentido amplo do termo. Toda a carga de críticas sobre a importância de que o espectador tire suas próprias conclusões sobre os fatos, sobre a ideia de admitir, reconhecer ou aprofundar-se no teor subjetivo da produção de conhecimento, não era ainda algo que ocupasse o processo criativo dos cineastas. Mesmo considerando a presença de Dziga Vertov, que pretendia revelar o processo de criação de um filme pensando muito mais em um projeto estético de registro cinematográfico que questionava o valor de filmes ficcionais da época, acreditando que o cinema deveria se dedicar à vida cotidiana real, aos espaços de convivência das pessoas comuns e aos fatos que pudessem emergir deste contexto em detrimento de cenários e instalações internas.

Embora estes realizadores mais antigos pertinentes à época do cinema documentário clássico não houvessem em momento algum negado o fato de seus filmes constituírem-se de interpretações ou pontos de vista particulares e subjetivos, os defensores do cinema direto, durante a década de 1960, tornaram-se críticos da intervenção demasiada de diretores nas imagens dos filmes e optaram pelo recuo, pelo distanciamento e pela minimização das formas de controle do cineasta sobre a situação da tomada. Diretores como Robert Drew e sua equipe de parceiros na produção de documentários para redes de televisão norte-americanas produziram duas obras centrais no período, *Primary* (1960) (*Primárias*) e *Crisis* (1963) (*Crise*), nas quais prevalecia a intenção de minimizar as manifestações autorais na obra e permitir que as situações efetivas pertinentes à realidade filmada ocupassem o centro de todas as atenções. O que por sua vez só se tornou possível em razão da invenção até então recente de câmeras portáteis e gravadores de som sincrônicos (som direto) – a forma mais popular acabou se tornando a versão do gravador Nagra, capaz de reproduzir com mais versatilidade e simplicidade de manuseio o som sincrônico captado durante as filmagens. Algumas cenas, a exemplo daquela na qual aparece a filha de Robert Kennedy, irmão do ex-presidente democrata dos Estados Unidos, John Kennedy, falando ao telefone com o pai, ou a que traz a aflição no tremor das mãos de sua esposa, Jacqueline Kennedy, em um de seus comícios, tornaram-se célebres por consistir em supostos flagrantes de situações inusitadas e curiosas do cotidiano da vida política de personagens ligados ao alto escalão do governo, e isso sem estarem acompanhadas de nenhum tipo de comentário ou observação externa por parte dos autores da obra. Ou seja, prevalecia a intenção de dar mais espaço às situações e desdobramentos de uma situação histórica do que de tornar esta oportunidade o pano de fundo para algum tipo de intervenção de caráter autoral.

Não obstante o posicionamento de recuo e a tentativa de dar à situação da tomada uma independência maior em relação ao caráter autoral da obra, ou seja, de ater-se apenas ao registro de circunstâncias no seu transcorrer real e dar a elas uma organização menos interventiva

no momento da montagem, houve ainda, durante a década de 1960, segundo Noël Carrol (1996), uma inversão da polêmica autoral, pois logo se aferiu aos expoentes do cinema direto o fato de ser impossível o não envolvimento interpretativo do diretor ou do realizador do filme com a temática ou a matéria tratada. Se o cinema direto, na figura de seus diretores e personagens mais importantes, configurou-se como um estilo onde se definia um posicionamento distanciado do sujeito-da-câmera em relação à situação da tomada, uma crítica irá se debruçar sobre as produções e resultados do estilo condenando a posição de recuo, sobretudo na tentativa de aferir este comportamento como algo que iludiria ainda mais o espectador por ocultar a face autoral das informações veiculadas e as observações produzidas. A corrente documental do cinema direto teria lançado, então, um questionamento estético que posteriormente seria, pela própria polêmica, combatido e relativizado pela proposta de afastamento do autor em contraposição à postura ativa do público. Esta crítica, para além de outros meios de divulgação, tomou forma no estilo documental que, no mesmo momento histórico, fundava outras concepções a respeito da presença do sujeito-da-câmera na tomada: o cinema verdade. (RAMOS, 2005, 2008; NICHOLS, 2005, 1993; CARROL, 2005, 1996)

Praticamente no mesmo intervalo, entre o fim da década de 1950 e idos dos anos 1960, viria a se concretizar no campo da antropologia e do trabalho de campo etnográfico uma discussão sobre captação documental de imagens que passou a garantir à subjetividade a importância de atuar ativamente no levantamento ou abordagem dos filmes etnográficos, ficando claro a partir daí que cada mínima ação envolvendo o momento de registro fílmico interferia sobre a realidade, estando o resultado da obra necessariamente sujeito ao desenvolvimento destas circunstâncias. (CARROL, 1996) A partir destas novidades da discussão estética e teórica sobre não ficção, a nova escola que se autodenominou cinema verdade engaja-se tanto na relação entre a subjetividade da argumentação quanto na característica intrusiva da câmera para reconhecer sua participação, sua manipulação e sua intervenção. Seria, portanto, o primeiro dentre os estilos cinematográficos documentais

a admitir e valorizar declaradamente o contexto autoral do processo de realização e registro, mantendo e apresentando o que construíam como uma realidade subjetiva, ou melhor, como a sua visão pessoal sobre a realidade que observavam. Nesta linha, o cinema verdade se propunha a resguardar apenas a verdade do filme, do que está no filme em função de um olhar sobre a realidade. A referência mais emblemática do estilo está, sem sombra de dúvida, na figura de Jean Rouch e de seus filmes mais discutidos: *Moi un noir*, (1958) (*Eu, um negro*), *Chronique d'un été* (1961) (*Crônica de um verão*) e *Les Maîtres fous* (1954) (*Os mestres loucos*). Nestes filmes encontramos destacada a intervenção dos realizadores na representação de pessoas ou grupos sociais, com os quais se estabelecem relações comunicativas diretas e que por sua vez dão forma a uma versão da história onde o autor também assume a condição de personagem do filme.

A discussão então lançada pelo cinema direto irá provocar como que uma negação da subjetividade, superada logo em seguida pelo reconhecimento de sua própria inevitabilidade e que, por fim, resultará numa designação geral de todas as obras não ficcionais enquanto subjetivas no campo da produção e da teorização do cinema documentário. Após ter lançado uma polêmica contra a subjetividade sem tê-la esgotado inteiramente, ou, ainda, levar a primeira controvérsia a outra ainda maior, o cinema direto inaugura de uma só vez o estímulo a uma série de discussões, elucubrações e manobras conceituais que culminarão na estigmatização de todo o filme de não ficção como sendo marcadamente ou predominantemente subjetivo.

A partir deste direcionamento do cinema direto, dois grandes questionamentos foram adicionados ao diálogo no que concerne ao filme de não-ficção. Primeiramente, o cinema direto repudia grande parte da tradição dos filmes de não-ficção, por eles serem interpretativos. Então, como um bumerangue, a dialética retorna sobre si mesma; o cinema direto, isto foi insinuado, foi tão interpretativo quanto, e, ao fim das contas, mais subjetivo do que objetivo (e, para alguns, a ficção mais do que a não-ficção). A combinação de esforços entre estes desdobramentos

em torno do debate pôde então estigmatizar todo o filme de não-ficção, tanto na versão tradicional como as variações do cinema direto, enquanto subjetivo. (CARROL, 1996, p. 225, tradução nossa)²

O destaque para a dimensão subjetiva do documentário persiste hodiernamente entre teóricos, críticos e realizadores, como o elemento predominante da representação da realidade no filme documentário. As reflexões elaboradas a partir da polêmica inaugurada pelo cinema direto e encaminhada pelo cinema verdade, admitindo apenas uma espécie de verdade do filme ou verdade do seu realizador, tem não só resultado em conclusões que negam categoricamente a possibilidade de existir uma relação de objetividade num filme de arte, num âmbito teórico, como também tem repercutido num fortalecimento de estilos de documentários menos preocupados com critérios de seleção, e, de um modo geral, com a apresentação de informações ou fatos da realidade objetiva. Algo verificável também no caso brasileiro: “A estética que surgiu com o Cinema Verdade continua a dominar hoje o documentarismo brasileiro contemporâneo.” (RAMOS, 2005, p. 94)

O cinema verdade é a matriz estética de autores como, por exemplo, Eduardo Coutinho. Já em *Cabra marcado para morrer*, sua primeira produção nacionalmente reconhecida, o vemos anunciando um estilo marcado pela utilização exaustiva da entevista, o não emprego da *voz over* em descrições ou interpretações de eventos apresentados nos filmes, e, sobretudo, a presença do cineasta nos planos como um agente ou personagem da história, algo que irá se repetir ao longo de sua carreira cinematográfica. Na forma como se projeta enquanto sujeito-da-câmera na tomada, Coutinho apresenta-nos, com ainda mais ênfase em obras mais recentes, como *Santa Marta: duas semanas no morro* (1987), *Edifício*

2 With the rise of direct cinema, two major wrinkles were added to the dialogue concerning the nonfiction film. First, direct cinema repudiated large parts of the tradition of nonfiction film because it was interpretive. Then, like a boomerang, the dialectic snapped back; direct cinema, it was alleged, was so interpretive an, a fortiori, subjective rather than objective (and, for some, fiction rather than nonfiction). The combined force of these maneuvers within the debate was to stigmatize all nonfiction film, both the traditional and direct cinema varieties, as subjective. (CARROL, 1996, p. 225)

Master (2002) e *O fim e o princípio* (2005), por exemplo, um estilo pautado no posicionamento participativo-reflexivo, no qual a grande sedução são performances exóticas e às vezes inesperadas de figuras populares ou personagens incomuns, além da própria situação inusitada da presença de uma equipe de filmagem e a produção de um filme entre estes personagens. Contemporaneamente, Coutinho avança para conclusões que expõem ainda mais este tipo de formulação inaugurada pelos questionamentos do cinema verdade, no sentido de quebrar com paradigmas documentais que garantem ao emprego clássico de depoimentos em entrevistas de personagens da vida real (não atores) um elemento de verossimilhança a ser indexado ao filme. Ao seguir no sentido de questionar as noções de realidade ou verdade entre os praticantes do gênero, o diretor acredita que existem mais proximidades do que diferenças em entrevistas propositalmente encenadas e depoimentos fornecidos por sujeitos reais, que integram a realidade objetiva perante a câmera. Seu último filme, *Jogo de cena* (2007), trabalha com entrevistas reais e interpretações de atores profissionais que forjam as mesmas entrevistas, de modo a confundir o espectador e pô-lo em dúvida sobre a veracidade das versões apresentadas no documentário, sugerindo que entre a encenação e o depoimento real haveria poucas diferenças – ou talvez nenhuma.

Como podemos observar no caso do cineasta Eduardo Coutinho, o último paradigma sobre a subjetividade no documentário e seus desdobramentos se estendem para além das proposições da antropologia sobre a pertinência da bagagem cultural do etnógrafo para a análise e o levantamento de informações acerca de laços de sociabilidade. A objetividade que é mantida na antropologia – pois ela não abriu mão do papel de ciência em função da discussão etnográfica – surge na teoria do cinema como absolutamente impalpável ao filme documentário ou, para os mais radicais, como uma tentativa de enganar os espectadores a respeito do caráter indissociável e parcial do que é apresentado como a realidade objetiva no filme. Bill Nichols (1993, 2005), um dos mais discutidos e referenciados teóricos do cinema documentário na atualidade, não chega a considerar a objetividade como um engodo, mas acredita que no cinema documentário ela funciona mais como uma estratégia

de retórica do que como um procedimento formal que permeia a vinculação de informações a partir da narrativa documentária.

A objetividade funciona mais como retórica que como um procedimento, ainda que também neste contexto pode ajudar a formar uma identidade coletiva entre aqueles que compartilham uma visão do lugar que deve ocupar a objetividade em um texto (como os diretores da modalidade do cinema observativo). (NICHOLS, 1993, p. 251, tradução nossa)³

Sendo a mais corrente forma de depreender as informações ou veracidades vinculadas no campo de filme do documentário como traços da realidade, o subjetivismo documental se apresenta, assim, sob os mais diversos argumentos. No entanto, embora seja o que poderíamos chamar de a última posição estética dominante na história dos estudos na área, e que se debruça sobre o tipo de relação desenvolvida entre cineasta e público – em particular no que diz respeito ao levantamento de traços da realidade a partir da representação do filme documentário, ou, melhor dizendo, da sua impossibilidade prática –, este subjetivismo se equivoca num ponto fundamental. Em verdade, a ideia de que uma intervenção autoral do cineasta para a vinculação de informações compromete a existência da objetividade no cinema documentário toca, de uma forma ou de outra, na ideia de que os elementos narrativos presentes nas representações da realidade de ciência, arte e pensamentos cotidiano são incompatíveis se alocados juntos num discurso refigurativo único. Existem resistências claras em admitir a presença de traços do discurso científico num trabalho artístico e, em certa medida, com o próprio pensamento cotidiano, na medida de em que, entre críticos e teóricos do cinema, atribui-se por vezes à ciência uma condição de imparcialidade frente ao tratamento de fatos e fenômenos, ou ainda um tipo de abstenção política na elaboração de narrativas sobre o mundo.

3 La objetividad funciona más como una retórica que como un ritual, aunque también en este contexto puede ayudar a formar una identidad colectiva entre aquellos que comparten una visión del lugar que debe ocupar la objetividad en un texto (como los directores de la modalidad de observación). (NICHOLS, 1993, p. 251)

(CARROL, 1996) Algo, é claro, impraticável ao documentário, o que já seria suficiente para considerar a objetividade como um delírio e as fronteiras entre documentário e ficção como algo inexistente.

Todavia, é importante compreender o modo pelo qual os traços que estão presentes na narrativa do filme documentário, como os elementos pertinentes aos tipos de refiguração da vida cotidiana – da arte, da ciência e do pensamento cotidiano –, não atuam, sob toda e qualquer hipótese, anulando-se reciprocamente. As três formas de refiguração podem ser distintas, guardar particularidades entre si e, em determinados momentos, serem o palco de divergências em polêmicas sobre questões pensadas a partir da realidade objetiva pelos sujeitos históricos. No entanto, elas não se antagonizam sob toda e qualquer hipótese e, como também veremos adiante, com Lukács (1982), elas terminam por atuar historicamente juntas para o progresso substancial da razão, fazendo com que se desenvolva a forma mais compartilhada de refiguração da realidade: o pensamento cotidiano.

Deste modo, se observarmos o modo pelo qual o cinema, em seu desenvolvimento, utilizou-se de matrizes culturais diversas para consolidar um *corpus* de recursos e procedimentos numa linguagem distinta e característica, poderemos também verificar como os equívocos em relação a temáticas, tais como subjetividade, objetividade, realidade e representação, cometidos por cineastas e teóricos do cinema – estes últimos em particular –, rompem não só com os paradigmas tradicionalmente desenvolvidos dentro deste *corpus* artístico cinematográfico, mas também demonstram proferir críticas contundentes contra noções fundamentais da epistemologia científica. E, ao mesmo tempo, parecem refazer o curso das discussões encontradas na história de outras áreas do conhecimento, embora de forma mais acelerada – como na própria ciência, onde por excelência estes conceitos foram e ainda são alvos de profundas controvérsias –, apresentando rumos distintos.

Assim, ao nos determos mais profundamente nos argumentos que giram em torno do questionamento de traços específicos do filme de não ficção ou documentário, veremos que eles são muitos mais generalizadamente devastadores em suas proposições. (CARROL, 1996)

Neste conjunto de afirmações, há em comum a concordância sobre a impossibilidade de se obter objetividade nestes filmes em função do fato deles compartilharem estratégias de manipulação, seleção, ênfase, interpretação e pontos de vista, pretendendo ainda reclassificar estes filmes enquanto predominantemente subjetivos. No entanto, se estes argumentos estiverem corretos, eles não descartarão a distinção entre subjetividade e objetividade apenas nos documentários ou filmes não ficcionais, mas, sobretudo, nos textos científicos e suas leituras, que por sua vez reconhecem, delimitam e discutem os dois conceitos dialeticamente, além de utilizar-se de estratégias semelhantes em suas produções. Se estes argumentos são tão diretos e dominantes, eles precisarão enfrentar com seu ceticismo uma batalha epistemológica mais ampla do que até então encontram na teoria do cinema, pois sua definição generalizante toca também em outros campos de distinção onde subjetividade e objetividade se distinguem, e onde uma não anula a outra.

Portanto, nos vemos em condições de assimilar o fato de que os filmes de não ficção não são necessária e unicamente subjetivos: para ser considerado objetivo nesta terminologia, o filme documentário carece apenas, tal como na literatura não ficcional em geral, de recorrer a normas de justificação e critérios de evidência que possam ser reconhecidos intersubjetivamente a partir do contato do interlocutor com a obra em si. Isto não quer dizer também que toda a literatura ou os filmes não ficcionais o sejam, mas tão somente que estas representações devem ser acessadas por meio de normas de objetividade em consideração ao tipo de informação vinculada através delas.

Ser um filme de não-ficção significa estar aberto à crítica e avaliação de acordo com os critérios de objetividade para o tipo de informação que está sendo fornecida. Interpretação, seleção, etc., são, portanto, apropriadas à medida que atendam a critérios de intersubjetividade. (CARROL, 1996, p. 232, tradução nossa)⁴

4 To be a nonfiction film means to be open to criticism and evaluation according to the standards of objectivity for the type of information being purveyed. Interpretation, selectivity, etc., are, therefore, appropriate insofar they heed intersubjective standards. (CARROL, 1996, p. 232)

Com base num modelo de intenção-resposta, Noël Carrol (2005) desenvolve uma descrição do tipo de relação comunicativa que se estabelece entre cineasta e público como a manifestação prática de uma matriz habitualmente reconhecida no meio científico, que não descarta a objetividade em função do caráter subjetivo que também está presente no processo cognitivo de assimilação e veiculação de conhecimento. Sob o ponto de vista deste modo de interpretar a relação comunicativa, um artista ou autor troca um conjunto estruturado de signos com uma audiência indicando ao mesmo tempo como pretende que este público responda a seu texto. Deste modo, a postura ou resposta assumida pelo público corresponderia, em última instância, ao reconhecimento das intenções do autor para que ele se posicione daquela maneira. Trata-se, por sua vez, de uma propriedade relacional indiretamente manifesta nos textos em questão, que viabiliza a sua existência.

Ao trabalhar a noção de intenção ficcional como dizendo respeito ao ponto de vista do autor e tratando a postura ficcional como o ponto de vista do público, Carrol (2005) deseja explicitar que no próprio autor existe a pretensão de fazer com que o público adote uma determinada atitude frente ao conteúdo proposicional de sua história, sendo esta atitude a postura que compete ao público na relação comunicativa. No que diz ao perfil da imaginação, a qual faz parte da postura do público, permanece uma qualidade de imaginação supositiva, hipotética ou conjetural, que cria uma situação fantasiosa, não assertiva, referente à apreciação de um pensamento ou conteúdo proposicional na condição de uma hipótese, e não de uma asserção. (CARROL, 2005)

Por outro lado, a não ficção, dada como negação da ficção, corresponderá em última instância à assimilação de uma estrutura de signos a qual o emissor apresenta ao público com a intenção de que este não a imagine supositivamente – o que virá a constituir-se a partir do resultado de seu reconhecimento da intenção do autor. Ou seja, a não ficção existe no momento em que a estrutura de signos é apresentada pelo autor com a intenção de que o público não esteja obrigado a reconhecer o seu conteúdo proposicional com sentido não assertivo. Logo, a não fic-

ção abrange uma vasta quantidade de estruturas de signos com sentidos que não sejam uma ficção.

Ou, em termos mais sucintos, um filme é de asserção pressuposta se e apenas se envolve uma intenção de sentido por parte do cineasta que fornece a base para a compreensão de sentidos pelo público, assim como uma intenção assertiva por parte do cineasta que serve como base para a adoção de uma postura assertiva pelo público. (CARROL, 2005. p. 91)

Como já apresentamos, há um equívoco nas definições de Carrol (2005) ao pautar a assimilação objetiva das informações em posturas ou intenções interlocutivas, o que o afasta da concepção de objetividade inscrita na obra em si mesma, incitando possíveis contradições nos desdobramentos presentes na conceituação. No entanto, podemos admitir na sua proposição o esforço para demonstrar como, de fato, na relação comunicativa entre autores de uma obra cinematográfica não ficcional e seus espectadores, pode haver o comprometimento com critérios e com a validade na veiculação de conhecimentos sobre temáticas abordadas nos filmes. Só precisamos salientar, todavia, o fato de que esta relação se dá pela intermediação de uma obra que, uma vez concluída, guarda todos os elementos para a assimilação objetiva das questões que ela pode suscitar. A intenção de seu realizador é fundamental, mas até o momento em que provoca todas as consequências possíveis, quando a obra está pronta e é distribuída. Ao mesmo tempo, se o espectador depara-se com a obra pronta, a relação comunicativa é intermediada por um elemento concreto, a obra em si, não sendo relevante a sua interpretação dos fatos para aferir a objetividade ou não objetividade da estrutura narrativa, que já pertence ao mundo material e, por isso, existe para além de idiossincrasias.

Dentre os filmes que integram esta caracterização, podemos mencionar também aqueles em que o próprio autor pode mentir quanto à veracidade do conteúdo propositivo. Em verdade, toda a gama de obras por vezes denominadas de antidocumentários, meta-documentários, pseudo-documentários, etc., caracterizadas pela utilização da estrutura

narrativa do gênero com fins de confundir o espectador e, a partir disso, questioná-la em sua configuração, não fazem mais do que buscar o questionamento de uma matriz discursiva que faz parte da tradição documentária, e que pela própria natureza questionadora deste tipo de filme demonstram reconhecê-la como uma característica que está presente e que faz parte do processo de desenvolvimento estético da expressão.

Com isso, não ignoramos possíveis inovações no âmbito do cinema capazes de reorganizar matrizes discursivas, produzindo novos formatos de filmes, novos gêneros e, por vezes, consolidando novas formas de expressão. No entanto, tratamos aqui de uma estrutura narrativa que existiu e ainda persiste atualmente como a base de obras de um gênero do cinema que se consolidou e se expande sem uma autodescaracterização radical. É comum à teoria do documentário evadir-se à problematização da forma narrativa do gênero por considerar que, a qualquer momento, uma obra nova pode não corresponder às definições produzidas num estudo, não servindo para determinar e classificar a novidade. No entanto, só deve assumir a condição de objeto de análise aquilo que efetivamente existe, aquilo que é, e não o que pode vir a ser, não havendo espaço para a tentação ao profetismo na ciência. E o que se torna possível de identificar num estudo dos elementos fundamentais da matriz narrativa do cinema documentário é o fato de sua formatação refigurativa ou representativa se desenvolver e transmutar com o tempo, mas, ainda assim, conservar características que dão força ao registro da circunstância de mundo histórica a partir da vida cotidiana, e sob o prisma objetivo. Há uma tradição expressiva que contém pontos em comum, e é a partir desta tradição que aferimos estas características, sem riscos de, num outro momento, constatar uma transformação suficientemente profunda para aferir o seu desaparecimento. Afinal, faríamos a constatação desta transformação sob a base de algo que, efetivamente, identificamos como dado historicamente e que se extinguiu.

Há, de fato, a presença da objetividade na vinculação de informações na estrutura narrativa e comunicativa do cinema documentário. E esta relação, por sua vez, se constrói a partir do próprio direcionamento desta

narrativa para uma circunstância de mundo histórica, que está dada diretamente pela própria realidade objetiva. Mesmo porque, se é possível distinguir uma narrativa ficcional de uma não ficcional, ou uma ficção de um documentário, devemos admitir também que esta diferença só pode ser encontrada na obra em si. Ou seja, no conjunto de imagens e sons que compreendem o texto fílmico. É bem verdade que uma série de outros elementos indexados à obra contribuem para deixar claro que tipo de narrativa é desenvolvida – como rótulos, cartazes, reportagens, etc. No entanto, é na própria narrativa que nós podemos encontrar as especificidades de cada estrutura comunicativa e, neste caso, é na existência palpável de uma estrutura narrativa documentária que a relação de objetividade se faz manifesta. O mundo histórico, independentemente de idiosincrasias e da subjetividade humana, existe para além do sujeito, e detém traços e particularidades que só podem ser alcançados pela razão e pelo pensamento a partir de uma precisão mínima no levantamento de seus desdobramentos, de sua existência efetiva. É precisamente aí que a objetividade se faz presente e, no caso do filme documentário, ela é imprescindível para a recepção assertiva do espectador, que de outro modo só pode confundi-la com uma estrutura ficcional ou, por último, no caso de uma provocação com intuito de confundir as duas dimensões, desconfiar da capacidade do artista de validar uma proposição sob o ponto de vista lógico e vencer seus próprios conflitos acerca do que é a realidade histórica e o que é objeto de fantasia.

O CINEMA DOCUMENTÁRIO COMO UMA FORMA DE CONHECIMENTO SOBRE VIDA COTIDIANA

A importância que o filme documentário tem ganhado nas últimas décadas para compreensão de questões da realidade social não decorre apenas de uma exploração mais efetiva do campo por profissionais da área, e nem está estritamente ligada ao destaque dado pelos festivais que disponibilizam prêmios específicos para este tipo de filme. Tem sido crescente também o destaque que algumas obras documentais alcançaram para ampliar e fazer avançar a compreensão de fatos e situa-

ções da realidade não esgotadas por outras áreas, como o próprio campo da ciência social. Como exemplo podemos citar os debates sobre o imperialismo econômico e político dos Estados Unidos, que já encontram referências constantemente relembradas nas obras de Michael Moore; as discussões ligadas à cultura afro-brasileira, ilustradas com filmes como *A cidade das mulheres* (2005), de Lázaro Faria; ou ainda a retomada de estudos sobre movimentos sociais e a vida rural, temas exaustivamente trabalhados pela cinematografia brasileira e que gerou títulos como *Cabra marcado para morrer*, *O país de São Saruê* (1966), *Uma questão de terra* (1987) e *Terra para Rose*. Neste sentido, o cinema documentário tem demonstrado larga capacidade de contribuir para o entendimento aprofundado de questões atuais ou retomadas sob perspectivas de investigação histórica, no caso de filmes mais antigos.

O presente contexto de crescimento do interesse por filmes documentários, bastante mencionado pelos autores que discutem teoricamente este gênero do cinema, como Noël Carrol (1996, 2005), Bill Nichols (2005, 1993), Fernão Ramos (2005), Francisco Elinaldo Teixeira (2004), etc., é considerado aqui um desdobramento que sofre influência do tipo de configuração da representação da vida cotidiana presente no cinema documentário. Deste modo, faz-se necessário entender a articulação que esta representação da realidade exerce ao lado de outras formas de conhecimento e, ademais, o modo pelo qual o fato de integrar numa só narrativa ou texto as três formas elementares de refiguração da vida cotidiana lhe garante a condição de instrumento com prerrogativas salutares para a compreensão de circunstâncias históricas da realidade objetiva, a partir da vida cotidiana. Isto nos trará alguns elementos para compreender o tipo de produção de conhecimento desenvolvido pela representação do cinema documentário e a sua relação com as noções de representação da realidade trazidas a partir de Georg Lukács (1982).

Em detrimento de todas as diferenças entre as três formas de refiguração apontadas por Lukács (1982) – ciência, arte e pensamento cotidiano –, como capacidade de síntese de conhecimentos, independência para com um materialismo espontâneo pouco avançado presente no senso comum, etc., o mesmo coloca como fundamental não perder de

vista o fato de que todas estas formas extraem as questões e problemas de suas reflexões da vida cotidiana e, de uma forma ou de outra, recebem individualmente no universo de ideias trabalhadas em seu campo a carga de problemas vividos pelos indivíduos nesta dimensão da existência humana. É de uma mesma dimensão da realidade objetiva, a vida cotidiana, que cada uma destas formas do conhecimento irá extrair as questões para o desenvolvimento específico de sua refiguração sobre a realidade, as quais irão permear os conteúdos pertinentes a estas formas de conhecimento pelo próprio modo como os agentes produtores destas refigurações estão imersos na dinâmica social que circunda a vida em sociedade.

Sua peculiaridade se constitui precisamente na direção que exige o cumprimento, cada vez mais preciso e completo, de sua função social. Por isso na pureza – surgida originalmente tarde – em que descansa sua generalidade científica ou estética apresentam-se dois polos de reflexo em geral da realidade objetiva; o fecundo ponto médio entre esses dois polos é o reflexo próprio à realidade da vida cotidiana. (LUKÁCS, 1982, p. 34, tradução nossa)⁵

Uma das evidências deste quadro de representação é o modo pelo qual as diversas áreas do conhecimento dividem procedimentos de raciocínio semelhantes para desenvolver suas reflexões. Ao citar a pertinência do procedimento de raciocínio analógico (a analogia) para o pensamento tanto na ciência quanto no cotidiano, sendo este o modo predominante de enlace e transformação do reflexo imediato da realidade objetiva, Lukács (1982) enxerga que, para além das diferenças de conteúdo e forma entre os três modelos de refiguração, o próprio reflexo de uma mesma realidade leva à necessidade de se trabalharem em todos os campos (pensamento cotidiano, ciência e arte) com as mesmas cate-

5 Su peculiaridad se constituye precisamente en la dirección que exige el cumplimiento, cada vez más preciso e completo, de su función social. Por eso en la pureza – surgida relativamente tarde – en que descansa su generalidad científica o estética, constituyen dos polos del reflejo general de la realidad objetiva; el fecundo punto medio entre esos dos polos es el reflejo de la realidad propio de la vida cotidiana. (LUKÁCS, 1982, p. 34)

gorias de pensamento. Afinal, o materialismo dialético – que dá base a esta conclusão –, diferentemente do idealismo subjetivo, não considera as categorias do pensamento como resultado de uma enigmática produtividade da subjetividade do sujeito, mas, sobretudo, como formas históricas de manifestação de uma mesma realidade objetiva, que define as relações sociais e a produção de conhecimento através de modos e momentos específicos.

A objetividade de formas categóricas se manifesta também no fato de que puderam utilizar-se durante muitíssimo tempo para refigurar a realidade sem que se produzisse qualquer consciência sobre seu caráter e suas categorias. Esta situação tem como consequência que – em geral – o pensamento cotidiano, a ciência e a arte não só refletem os mesmos conteúdos, senão que, ademais, os captam necessariamente como conformados pelas mesmas categorias. (LUKÁCS, 1982, p. 57-58)⁶

Não obstante, o fato de derivar de uma mesma realidade e desfrutar das mesmas categorias para formular reflexões e pensamentos não são as únicas características que unem os diversos tipos de refiguração. Segundo o próprio Lukács (1982), estas formas de conhecimento não só são estimuladas pela vida cotidiana na proposição de questões, mas é também para elas que, em última instância, as reflexões desenvolvidas irão se dirigir, como que suprimindo as demandas impetradas pela própria dinâmica social e o processo histórico que as provocou. Por isso, em detrimento do papel importante que exercem a subjetividade, a criatividade e toda a dimensão individual que existe na produção de conhecimento através da ciência, mas também através da arte e do pensamento cotidiano, o conteúdo que será originado guardará em si uma relação

6 La objetividad de formas categoriales se manifiesta también en el hecho de que han podido usarse durante muchísimo tiempo para reflejar la realidad sin que se produjera la menor consciencia de su carácter de categorías. Esta situación tiene como consecuencia el que – en general – el pensamiento cotidiano, la ciencia y el arte no sólo reflejen los mismos contenidos, sino que, además, los captan necesariamente como conformados por las mismas categorías. (LUKÁCS, 1982, p. 57-58)

dialética com a realidade objetiva, com a dinâmica social do processo histórico de desenvolvimento e com a transformação do pensamento.

Mas, em última instância – e isto é essencial à dialética da vida cotidiana e de seu pensamento –, a crítica e a correção pela ciência e pela arte, nascidas dessa vida e desse pensamento em interação sempre com eles, são imprescindíveis para um progresso substancial, ainda que não possam conseguir nunca a liquidação definitiva da rigidez, por um lado, e de seu caráter difuso, por outro. (LUKÁCS, 1982, p. 63, tradução nossa)⁷

Trazidas para a discussão sobre a representação do filme documental, as proposições de Lukács (1982) tornam possível compreender como a presença de elementos das três formas básicas de refiguração não promovem contradições e paradoxos insuperáveis dentro das obras que se dedicam a trabalhar algum tema da vida cotidiana a partir da narrativa documental. Ou seja, não se anulam reciprocamente os elementos de refiguração da razão humana na estrutura narrativa desta expressão. Na verdade, o que existe é um conteúdo efetivamente trabalhado pelo cineasta documentarista a partir de recursos como criatividade, subjetividade, imaginação, mas que também estão ligados a uma posição política dos mesmos, tomada na relação com as problemáticas encontradas e que, por último, têm em sua base um tipo de vinculação de informações que admite critérios intersubjetivos de interlocução. Para compreender a razão contemporânea – e de alguma forma também a razão histórica, se pensarmos em obras mais antigas – da representação cinematográfica documental ocupar um espaço tão significativo nas mais diversas áreas do conhecimento, portanto, é necessário admitir que há um conteúdo presente na narrativa fílmica, o qual é trabalhado esteticamente, politicamente e objetivamente pelo seu realizador. Isto nos possibilita também entender criticamente a visão atualmente pre-

7 Pero en última instancia – y esto es esencial a la dialéctica de la vida cotidiana y de su pensamiento – la crítica y la corrección por la ciencia e arte, nacidas de esa vida y de ese pensamiento y en interacción siempre con ellos, son imprescindibles para un progreso sustancial, aunque no puedan conseguir nunca la liquidación definitiva de la rigidez por un lado y de la vaguedad por otro. (LUKÁCS, 1982, p. 63)

dominante, mas equivocada, de que todo e qualquer tema trabalhado como conhecimento passa, necessariamente, por uma função hegemônica da subjetividade de gerar estímulos no espectador de cinema. Se há estímulos a partir do filme documentário, há também, com certeza, algo na visão de mundo do cineasta que foi transmitido para a obra e que alcançou o espectador. Mas, na base desta interlocução, há uma narrativa que articula um olhar, uma representação sobre a realidade objetiva a partir do mundo histórico, no qual está em curso uma situação efetiva capaz de fazer o espectador se remeter a ela, tirando de todo o complexo articulado do texto fílmico um conjunto de reflexões sobre as passagens da realidade discutidas na obra.

A forma aproximada com que o documentário une as três manifestações de refiguração também problematiza, de certo modo, o próprio curso do pensamento no sentido de desenvolver todo senso comum e diminuir as fronteiras entre os campos distintos do conhecimento. Isso porque, ao tempo em que as reflexões de cada segmento se diferenciam das formas mistas do conhecimento da cotidianidade, eles chegam sempre a desconstituir estas fronteiras com a própria evolução histórica do pensamento. Do mesmo modo como são originárias das necessidades e problemas da vida cotidiana, estas formas terminam sempre arrogadas por fornecer respostas a seus problemas, além de mesclar diversos resultados de ambas as manifestações da vida cotidiana, tornando-a mais rica, mais diferenciada, mais profunda e levando-a constantemente a níveis superiores de desenvolvimento.

REFERÊNCIAS

A CIDADE das mulheres. Direção e produção: Lázaro Faria. Roteiro: Cléo Martins. Intérpretes: Mãe Stella de Oxóssi, Mãe Altamira Cecília, Mãe Carmem e outros. Salvador: Casa de Cinema da Bahia, 2005. (72 min.), son., color. 35mm.

BERNADET, Jean C. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CABRA marcado para morrer. Direção e Roteiro: Eduardo Coutinho. Produção: Zelito Viana. Intérpretes: Elizabete Altino Teixeira; João Virgílio Silva; José Daniel do Nascimento; Cícero Anastácio da Silva e outros. Rio de Janeiro: Gaumont do Brasil, 1964. (119 min.), son., color., 35mm.

CARROL, Noël. *Theorizing the moving image*. New York: Cambridge, 1996.

_____. Ficção, não-ficção e o cinema de asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional*. São Paulo: SENAC, 2005. cap. I p. 69-103.

CRÔNICA de um verão. Direção: Jean Rouch e Edgar Morin. Produção: Anatole Dauman. Intérpretes: Régis Debray, Marceline Loridan Ives, Marilù Parolini e outros. [França: Argos Films], 1961. (90 min.) color.

EDIFÍCIO Master. Direção e roteiro: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Bilheterias Brasil, 2002. (110 min.) color.

EU, um Negro. Direção e roteiro: Jean Rouch. Intérpretes: Amadeu Demba, Karido Faodou, Gambi e outros. [França: S. l.], 1959. (73 min.) color.

FLAHERTY, Robert. Poesia, dislexia e câmera na mão. *Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 7-34, nov./dez., 1997. ISSN 1413-7135.

FERNANDES, Bernardo M. *A formação do MST no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2000.

HEGEL, Georg W. F. *Estética: o belo artístico ou o ideal*. Lisboa: Guimarães Editores, 1983.

JOGO de cena. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Raquel Freire Zangrandi e Bia Almeida. Intérpretes: Mary Sheyla, Gisele Alves, Andrea Beltrão e outros. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2007. (90 min.) son., color., 35 mm.

KÖCHE, José C. *Fundamentos de metodologia científica*. Petrópolis: Vozes, 1997

LUKÁCS, Georg. *Estética I: la peculiaridad de lo estético*. Barcelona: Diamante, 1982.

MARTINS, José de Souza. *Os camponeses e a política no Brasil: as lutas no campo e seu lugar no processo político*. Petrópolis: Vozes, 1981.

- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.
- _____. *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós, 1993.
- O HOMEM da câmera. Direção: Dziga Vertov. Intérprete: Mikhail Kaufman. Moscou [S. l.], 1929. (80 min.) mudo, p&b.
- O PAÍS de São Saruê. Direção e Roteiro: Vladimir Carvalho. Intérpretes: José Gadelha; Charles Foster; Pedro Alma e outros. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1971. (90 min), son., 35mm.
- OS MESTRES loucos. Direção e produção: Jean Roch. [França: S.l., 1955]. (28 min.)
- O FIM e o princípio. Direção: Eduardo Coutino. Intérpretes: Rosilene Batista de Souza; Antônia Basília da Conceição; Basilissa Amador e outros. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2005. (110 min.), son., color., 35mm.
- O TRIUNFO da vontade. Diretor: Leni Riefenstahl. Roteiro: Leni Riefenstahl, Walter Ruttmann. Intérpretes: Adolf Hitler, Joseph Goebbels, Hermann Göring e outros. Reichsparteitag Film from L.R. Studio-Film: Berlin, 1935. (114 min.)
- RAMOS, Fernão P. *Mas afinal...o que é mesmo o documentário?* São Paulo: SENAC, 2008.
- RAMOS, Fernão P. (Org.). A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: _____. *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional*. São Paulo: SENAC, 2005. cap. I p. 159-226.
- SANTA Marta: duas semanas no morro. Direção e roteiro: Eduardo Coutinho. Intérpretes: Marcinho Vp. [Rio de Janeiro: S.n.], 1987. color.
- TERRA para rose. Direção: Tetê Mores. Roteiro: José Joffily, Tetê Moraes. Intérpretes: Paulo André, Marcelo Pascoal, Lucélia Santos. Rio de Janeiro: Vemver Comunicação, 1987. (87 min.), son., color., 35mm.
- TEIXEIRA, Francisco E. (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.
- UMA QUESTÃO de terra. Direção, produção e roteiro: Manfredo Caldas. João Pessoa: Fundação do Cinema Brasileiro, 1988. (80 min), son., color., 16mm.

4

A função da montagem na representação fílmica

Bruno Evangelista da Silva

INTRODUÇÃO

A modernidade é responsável em suscitar relações fecundas entre arte e sociedade. O caráter ambíguo do Construtivismo Russo, cuja premissa envolve a dicotomia independência/comprometimento, permite desvelar uma tendência característica das correntes modernas que apreendem as novas determinações impostas pela modernidade. De maneira que princípios habilmente consolidados na hegemonia burguesa ganham correspondência estética, provocando uma modificação na produção e fruição artística. Nesse contexto, o princípio socialmente construído de liberdade é devidamente apropriado pelas correntes modernas no sentido da garantia da independência criativa e da liberdade formal do sujeito, preterindo influências extraestéticas de composição. A autonomia artística passa a ser o componente essencial da estética moderna na construção formal da obra de arte.

No entanto, a conjuntura não retirou o seu significado social ou o conteúdo que lhe é imanente. A arte continuou expressando aspectos ou traços da sociedade, apesar da complexa variante formal que adquirira. Adorno (2008) acredita que a arte na modernidade apresenta uma ambiguidade evidente: a arte é autonomia e *fait social*. Nesse sentido, a estética que corresponde à modernidade é desenvolvida sob um limite que evidencia a especificidade da arte sobre a empiria, mas que conforma na sua aparência elementos específicos da vida, de modo a não se constituir como uma reprodução imediata de aspectos objetivos da

realidade. O sujeito criador, portanto, teria a liberdade subjetiva de trabalhar aspectos objetivos sem comprometê-los.

Que as obras de arte, como mónadas sem janelas, 'representem' o que elas próprias não são, só se pode compreender pelo facto de que a sua dinâmica própria, a sua historicidade imanente enquanto dialéctica da natureza e do domínio da natureza, não é da mesma essência que a dialéctica exterior; mas se lhe assemelha em si, sem a imitar. (ADORNO, 2008, p.18)

Essa imanente ambiguidade levantada por Adorno formata um novo diálogo entre a arte e a sociedade. O mundo empírico plenamente administrado se contrapõe a uma estética emancipada que trabalha o conteúdo social enquanto problemas que são redefinidos na sua forma. Logo, a arte passa a se constituir como um elemento que não imita a vida, e sim a representa. Para o cinema, e mais especificamente o documentário, esse aspecto é fundamental para o seu desenvolvimento, de tal forma que os estudos sobre montagem entre os Construtivistas deixam um legado explícito na constituição de uma arte cinematográfica pautada na representação social.

A REPRESENTAÇÃO FÍLMICA

A autonomia estética – enquanto um condicionante da consciência burguesa de liberdade –, impulsionada pelo desenvolvimento das forças produtivas, permite ao cinema constituir-se enquanto arte. Nem o embrionário atributo científico de evidência objetiva nas tomadas, tampouco a reprodução fílmica de peças de teatro garantiam a especificidade do cinema como linguagem artística. Potencializar o cunho estético do filme dar-se-ia, sobretudo, pelo avanço de instrumentos que possibilitassem a experimentação das formas cinéticas do filme, tornando a imagem passível de apreciação artística. Nesse sentido, a imagem que ganha reverência por ilustrar a vida em movimento tornar-se-ia uma imagética, e a expressão do mundo objetivo, uma representação.

Deste modo, o cinema não é só um produto material propiciado pelo desenvolvimento tecnológico, como também um instrumento que

sofre com as modificações conjunturais da modernidade. O pressuposto da liberdade formal é apropriado como uma condicionante elementar para o estabelecimento do atributo artístico, ao contrário da gênese de outras linguagens artísticas. Com efeito, o naturalismo e a reprodução da empiria no filme estão na contramão da estética cinematográfica, cujo desenvolvimento da técnica permite a emergência da subjetividade criativa do autor. Lukács (1982b) pondera que a estética cinematográfica está relacionada ao alcance técnico que o cinema pode atingir.¹ O nível estético do cinema, segundo o autor, é atingido pela duplicação da mimese, isto é, a realidade apresentada na película não se constitui como uma reprodução objetivada, e sim enquanto uma refiguração da realidade. Logo, uma forma tecnológica primária ainda não é estética, tendo em vista que constrói um reflexo visual da realidade. No entanto, Lukács (1982b) não pretende fazer uma análise dos meios técnicos no cinema, tampouco superestimá-los, apenas situar o grau de importância de instrumentos que permitem ilustrar o mundo objetivo de uma maneira que só o cinema é capaz.

O que nos interessa aqui não é a análise das diversas questões técnicas, e sim o fato de que por essas vias se produz um mundo *sui generis*, visível, sensível e significativo, cujas leis propriamente estéticas para o reflexo da realidade têm que se distinguir e se discutir.² (LUKÁCS, 1982b, p. 177, tradução nossa)

A discussão de Lukács (1982b) é central para o entendimento da representação fílmica sob o formato de uma obra de arte, na medida em que a realidade é apresentada à luz de uma leitura criativa do cineasta. Por outro lado, o interesse sociológico do autor no que diz respeito à

1 Muitas das explicações de Lukács (1982b) relacionadas à importância da tecnologia ao desenvolvimento do cinema justificam-se pela posição contrária de Benjamin (1985b) à técnica. Lukács chama de atitudes românticas a consideração de Benjamin segundo a qual a utilização de instrumentos técnicos acarreta a perda de aura, isto é, no caráter único que a obra possui, dando exemplos de obras que passaram pela reprodutibilidade técnica, mas não perderam a essência de unicidade.

2 Lo que nos interesa aqui no es el análisis de las diversas cuestiones técnicas, sino el hecho de que por esas vias se produce un mundo *sui generis*, visible, sensible y significativo, cuyas leyes estéticas propias para el reflejo de la realidad tienen que distinguirse y discutirse. (LUKÁCS, 1982b, p. 177)

detecção da mimese dupla no filme face o caminho da refiguração ou representação da realidade está, outrossim, na autenticidade objetiva que o filme desperta. Autenticidade que não se reduz à reprodução da realidade, mas à possibilidade da expressão estética que subtrai uma espécie de objetividade indeterminada presente em outras esferas artísticas. O cinema está intrinsecamente próximo à vida, evidenciando situações efetivamente características de um mundo movido por tensões, conflitos e contradições, ao passo que as preocupações da essência definidora das artes plásticas, poesia e literatura estão situadas numa máxima espiritual não compartilhada pelo aparelho que representa a vida em movimento.

O fato de que o filme não possa representar a espiritualidade mais alta e mais rica não é para ele, a partir deste ponto de vista, uma debilidade, senão um reforço, porque no marco da emotividade, da perceptibilidade sensível imediata, cada uma destas ideologias ou tendências pode conseguir uma marcada fisionomia. O cinema é pois um dos sintomas característicos do que em um dado momento move intimamente as massas, do modo como tomam posição espontânea ante os problemas sociais do momento.³ (LUKÁCS, 1982b, p. 261, tradução nossa)

Se numa discussão que abarca a totalidade do cinema a questão da autenticidade – no sentido da evocação imagética da realidade – torna-se proeminente, indubitavelmente é potencializada quando o assunto se refere à especificidade do cinema documentário. Toda uma gama de elementos discutidos acima não é desprezada, exprimindo com contun-
dência a veia da qual a narrativa se nutre. Em primeiro lugar, o documentário pode ser considerado uma obra de arte e, como tal, aspectos de uma subjetividade criadora emanam na produção do material. Em contrapar-

3 El hecho de que el film no pueda representar la espiritualidad más alta y más rica no es para él, desde este punto de vista, una debilidad, sino más bien un refuerzo, porque en el marco de la emotividad, de la perceptibilidad sensible inmediata, cada una de estas ideologías o tendencias puede conseguir una fisionomía acusada. El cine es pues uno de los síntomas característicos de lo que en un momento dado mueve íntimamente a las masas, del modo como toman espontáneamente posición ante los problemas sociales del momento. (LUKÁCS, 1982b, p. 261)

tida, o produto do documentário se baseia num fenômeno histórico do qual a sociedade reconhece e, em certo sentido, compartilha. Com efeito, o documentário é uma representação na medida em que a estética fílmica opera na confluência de expressões subjetivas e objetivas, transmitindo traços da realidade à luz da leitura criativa do cineasta.

A subjetividade que caracteriza o efeito estético aplicado ao cinema documentário não deve confrontar os traços objetivos mediados pela tomada de câmera. Contrariando o extremo realismo de Bazin (2006) – segundo o qual a utilização de efeitos técnicos compromete a composição da narrativa e, como tal, o aspecto de realidade pelo qual o cinema não pode se indispor –, a utilização de recursos técnicos e estéticos é o meio através do qual o documentarista se afirma enquanto um artista cujo material ilustra um mundo reconhecível. Com efeito, a expressão de autenticidade ganha forma num gênero capaz de representar fenômenos pertencentes a uma coletividade. Segundo Nichols (2005), o documentário possui uma autonomia consolidada historicamente em razão da capacidade determinada de abordar o mundo em que vivemos e compartilhamos. Embora o autor torne fluidas fronteiras históricas entre os dois gêneros, na medida em que caracteriza todo filme de documentário – a ficção como documentário de satisfação dos desejos e a não ficção como documentário de representação social –, o destaque dado ao significado documental da narrativa contempla o princípio que o legitima enquanto linguagem específica.

Nesse contexto, o princípio de representação do documentário começa a adquirir contornos de expressividade estética, na medida em que não se constitui como um mero documento objetivo e factual. O documentário interessa à Sociologia da Arte, sobretudo, pela força das representações que evidenciam uma realidade historicamente captada à luz de um discurso encadeado pelo cineasta, de modo a apresentar uma perspectiva própria do sujeito criador. Nichols (2005), ao analisar as narrativas representadas no documentário, destaca pelos menos três variantes: a apresentação de um retrato do mundo objetivo; a representação do interesse de outros; a defesa de um ponto de vista. Esta argumentação, nascida no interior das teorias da comunicação, pode ser

explorada sociologicamente à luz dos conceitos da díade objetividade/ subjetividade presente na análise do documentário enquanto obra de arte. O fato é que a mediação trazida pelo instrumento da câmera desvela a realidade a partir de um sentido narrativo e propositivo.

Nos documentários, encontramos histórias ou argumentos, evocações ou descrições, que nos permitem ver o mundo de uma nova maneira. A capacidade da imagem fotográfica de reproduzir a aparência do que está diante da câmera compele-nos a acreditar que a imagem seja a própria realidade reapresentada diante de nós, ao mesmo tempo em que a história, ou o argumento, apresenta uma maneira distinta de observar essa realidade. (NICHOLS, 2005, p. 28)

Haja vista que o sentido de representação implica numa espécie de liberdade formal do cineasta, a película de caráter documental permite a expressão de uma voz, ou ponto de vista acerca do mundo. Nichols (2005) sustenta a condição do documentário em transmitir uma voz enquanto argumento sobre o mundo compartilhado, no sentido de repercutir uma representação do mundo em que vivemos à revelia de uma mera cópia ou reprodução de algo existente. Dessa forma, a representação possibilita a indexação de imagens e sons de acordo com a perspectiva do cineasta, sustentando um argumento por intermédio de evidências factuais. O discurso, portanto, exprime uma voz como uma visão singular do mundo.

As considerações de Nichols (2005), contudo, deixam de exprimir o jogo dialético entre sujeito e objeto na construção de uma representação documental, e passam a sobrepor o argumento ou retórica sobre o próprio mundo. O aparente tom subjetivista do autor pretende elevar a primeiro plano essa perspectiva do cineasta sobre o mundo, o que não condiz efetivamente com a totalidade das representações que evidenciam a emergência de uma realidade objetiva da qual o sujeito criativo não pode escamotear. Por mais que o avanço técnico permita a manipulação imagética do cineasta, o mundo ilustrado é visualmente imperativo.

No entanto, o aspecto subjetivista de Nichols (2005) torna-se ínfimo quando comparado à análise de Ramos (2008). Este concede uma dimensão importante ao documentário ao defini-lo como uma narrativa que estabelece asserções sobre o mundo. De fato, a perspectiva da representação implica numa postura discursiva do cineasta sobre elementos significativos presentes na realidade objetiva, os quais passam por um tratamento criativo permitido pela liberdade formal adquirida na modernidade. Contudo, Ramos apresenta o documentário como um enunciado sobre o mundo que nos é exterior. Diferentemente de Nichols (2005), que pondera a capacidade da narrativa de argumentar sobre o mundo compartilhado, Ramos (2008) subsume os traços objetivos da realidade à consciência do cineasta, comprometendo o conteúdo de verdade expresso na obra.

Dentro desse eixo comum, podemos afirmar que o documentário é uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera, acompanhadas muitas vezes de imagens de animação, carregadas de ruídos, música e fala (mas, no início de sua história, mudas), para os quais olhamos (nós, espectadores) em busca de asserções sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa. (RAMOS, 2008, p. 22)

O caráter eminentemente subjetivo emprestado a um gênero que sempre buscou a autenticidade das representações é potencializado à medida que abre concessões para que o espectador defina as imagens que são exibidas.⁴ Ou seja, caso o espectador acredite com veemência que o conteúdo imagético exibido não estabelece asserções sobre o mundo, existe a possibilidade daquelas representações não serem caracterizadas como um documentário.

4 Essa dimensão fenomenológica está também presente em Carrol (2005), visto que apresenta o documentário como cinema de asserção pressuposta. Isto é, a asserção pressuposta é definida por uma intenção assertiva por parte do cineasta de que o público adote conscientemente uma postura assertiva acerca do conteúdo discursivo, resultante da validação dessa intenção assertiva. Logo, o reconhecimento do caráter documental parte da subjetividade do seu espectador.

Nesse contexto, diversas noções que conjugam o mundo empírico e sua correspondência estética são esvaziadas de sentido analítico. Conceitos de realidade, objetividade e verdade, segundo o autor, são desconstruídos dando lugar à interpretação do cineasta a respeito da cotidianidade. Ramos (2008) reduz, portanto, a força das representações que evidenciam um mundo repleto de contradições, conflitos e momentos objetivos corroborados historicamente à postura interpretativa do cineasta. Com efeito, estabelecer que a vida representada na tela é somente interpretação significa desvanecer a imanência de fatos que estão presentes independentemente da manipulação do cineasta. Logicamente que os efeitos técnicos possibilitados pela montagem contribuem incisivamente para uma organização lógica das imagens que podem modificar ou inverter o sentido de um fenômeno, mas a veracidade de um fato histórico emerge independente da astúcia e da eficácia dos meios estéticos disponíveis.

Nichols (1997), num estudo anterior que aborda a representação da realidade do documentário, pondera com contundência o domínio do documentário, estilhaçando possíveis reducionismos subjetivistas. “O que o documentarista não pode controlar plenamente é seu tema básico: a história”.⁵ (NICHOLS, 1997, p. 43, tradução nossa) Isso significa que o cineasta possui um relativo poder de controle acerca das imagens captadas, contudo, não possui o poder de mudar a história. É nesse sentido que o autor define o princípio de representação sobre o qual o documentário está assentado: o controle é o momento subjetivo e o toque artístico aplicado à película, e a história é a conformação objetiva nas tomadas que não pode ser modificada pelo simples fato de se constituir como conteúdo sedimentado.

O controle e a manipulação das tomadas são possibilidades estéticas historicamente construídas e aplicadas ao cinema documentário. O conceito de representação, tão caro a uma Sociologia da Arte, adveio exatamente da constatação do desenvolvimento das forças produtivas, que proporcionou o avanço técnico dos meios de captação em dire-

5 Lo que el documentalista no puede controlar plenamente es su tema básico: la historia.

ção a uma lógica narrativa e expressiva do documentário. Com efeito, a década de 1920 é um marco fundamental na transformação de um instrumento que inicialmente se propunha servir apenas como um observador fidedigno da realidade para uma máquina carregada de pressupostos modernos, cuja autonomia estética reverbera em leituras criativas do mundo.

A massiva sedução que o cinema proporcionava no início do século XX pautava-se na reprodução de elementos objetivos que se assemelhavam à própria vida cotidiana. As pessoas se reconheciam através da mediação de um aparelho que transmitia o cotidiano tal qual aparecia objetivamente, inexistindo qualquer tratamento estético em seus fotogramas. Foi nesse contexto que o chamado “cinema de atualidades” se consolidou, com base na reprodução material da realidade. Segundo Nichols (2005), as películas correspondentes ao cinema primitivo carregavam uma dimensão científica de utilização das tomadas, mas careciam de um espetáculo conveniente à arte. Ademais, reproduziam plasticamente o mundo objetivo sem a voz que garante a especificidade do discurso documental.

Mas a voz do cineasta estava outra vez perceptivelmente silenciosa. A descoberta de um mundo de celulóide notavelmente semelhante ao mundo físico convidava-nos a contemplar o que a câmera podia exibir. O ponto de vista distintivo do cineasta ficava em segundo lugar. Louis Lumière enviou dezenas de operadores de câmera mundo afora, armados com seu recém patenteado cinematógrafo (uma invenção que não só filmava como uma câmera moderna, como também servia para revelar e projetar o filme!). Lembramos os nomes de apenas um punhado deles. Importava mais o que filmavam do que como filmavam. (NICHOLS, 2005, p. 121)

Essa citação de Nichols (2005) tem relevância, sobretudo, no que concerne à negligência em relação aos aspectos formais. A obsessão em reproduzir os dados objetivos do mundo não se tornou, de imediato, um avanço na capacidade de apreensão ou, até mesmo, em liberdade na construção lógico-formal de uma película que poderia proporcionar

caminhos para evidência significativa de representações e, assim, abrir espaços para o estético.

A constituição do documentário permitiu a introdução de inovações, experimentações e artifícios técnicos na produção, colagem e confecção das películas. Os Construtivistas Russos foram determinantes na década de 1920 para a aplicação de pressupostos teórico-metodológicos no cinema, possibilitando uma virada estilística de filmes de reprodução mecânica da realidade para o documentário de representação social da realidade. O elemento preponderante para essa transformação – inclusive para a leitura filosófica e científica do cinema – foi o desenvolvimento da montagem.

A representação fílmica passava a articular a expressão objetiva da realidade com os aspectos subjetivos do olhar cinematográfico. Neste sentido, o olho da câmera atuava reciprocamente com o ponto de vista humano num amálgama responsável em fazer brotar um cinema documentário passível de experimentar a aparência, no sentido de produzir uma leitura complexa da realidade a qual um mero cinema de reprodução não poderia atingir. Nichols (2005) converge com a perspectiva que abordamos, na medida em que atribui ao cruzamento do documentário com vanguardas modernistas a emergência do ponto de vista ou voz do documentário. O modernismo, portanto, possui parcelas de contribuição no que concerne ao abandono de uma neutralidade outrora sustentada. “Foi no âmago da vanguarda que se formou a idéia de um ponto de vista ou voz diferente, que rejeitasse a subordinação da perspectiva à exibição de atrações ou a criação de mundos fictícios.” (NICHOLS, 2005, p. 124)

Com efeito, o documentário garantia o estatuto estético sem precisar recorrer à estratégia ficcional de criação de um mundo imaginário. Embora o tratamento criativo implique numa postura deveras ideológica por parte dos seus cineastas proeminentes, a representação fílmica permitiu a evidência do mundo empírico com o seu devido conteúdo de verdade, as contradições, os conflitos e embates inerentes ao cotidiano. A representação continuou mostrando um mundo compartilhado socialmente, cujos procedimentos técnicos podiam edulcorar e esca-

motear, mas não eliminavam pela tela aspectos vividos e experienciados historicamente. A montagem – no documentário –, enquanto um procedimento emblemático para a liberdade formal do cineasta, ganhou destaque justamente pela possibilidade de ilustrar o mundo de uma maneira que as pessoas ainda não haviam concebido ou imaginado, contudo, não criou e não produziu um mundo que não seja reconhecível e compartilhado pela coletividade.

Montagem e representação

Lukács (1982b), ao analisar o filme em sua época, estabeleceu a imbricação do técnico e estético no cinema. A montagem desenvolvida pelos russos explora a subjetividade criativa do cineasta, permitindo o vislumbre de representações que não são uma mera reprodução da vida. A dupla mimesis de Lukács (1982b), constatação do caráter de refiguração da realidade para a qual o cinema está assentado, só se tornou possível na narrativa documentária em virtude de procedimentos técnicos que possibilitaram a autonomia do artista na experimentação formal. Nesse contexto se estabelece a importância da montagem no desenvolvimento do documentário, sobretudo em sua característica elementar de representação.

A montagem organiza e sistematiza os planos fílmicos. Numa reprodução mecânica e fotográfica da realidade, a ação temporal se desenrola tal qual a duração objetiva da vida. Na representação, por seu turno, o curso temporal da vida sofre cortes contínuos no sentido de produzir um movimento peculiar que garante a sua especificidade em relação ao empírico. Lukács (1982b) não denuncia de modo fortuito o perigo do naturalismo oferecido pela base fotográfica. O caráter artístico do cinema se constitui pelo fragmento de realidade despertado sob a ordenação e, sobretudo, pelo procedimento de montagem. Segundo o autor, a montagem é um princípio estético e ideológico, cujo efeito criador produz refigurações da realidade que sustentam a credibilidade ou a falseabilidade. Contudo, o mais fundamental do procedimento de montagem é o seu alcance estético.

Pois no cinema a informação, o documento, a pedagogia, a publicística, etc., aparecem tão naturalmente, passam tão imperceptivelmente a integrar a conformação artística, que não parece possível estabelecer uma fronteira clara. A complicadíssima reelaboração do primeiro documento real parece inclusive, como percebe o sensível Benjamin, uma maquinação violenta da autêntica reprodução. E, contudo, somente essa reelaboração das diversas tomadas fotográficas e de sua sucessão pode levantar o filme, desde o nível da percepção cotidiana da realidade, à altura artística.⁶ (LUKÁCS, 1982b, p. 202, tradução nossa)

O debate com Benjamin mostra, inclusive, posições distintas acerca do potencial estético oferecido pelo desenvolvimento da montagem. Benjamin (1985) credita à montagem e aos processos técnicos que lhe são subjacentes o poder de degenerar o valor de culto de uma obra em nome de um valor de exibição. Desse modo, a aura perde-se na medida em que o ator se sujeita aos ditames controladores da montagem. A técnica, portanto, destitui da obra aquilo que deveria ser a sua essência: o caráter único. Lukács (1982), em resposta, pondera que o cinema, por não se constituir como uma reprodução fotográfica tal qual o teatro, e sim como uma conformação mimética da realidade, necessita de intervenções da narrativa para produzir uma sensibilidade condizente com a sua missão implícita em exprimir artisticamente a objetividade determinada.

Com efeito, a gênese do desenvolvimento da montagem possui uma relação fecunda com o aparecimento da perspectiva de representação. A montagem é plenamente responsável pela emergência de uma subjetividade na construção de uma película documental cujas imagens expressam a imanente complexidade da vida em sociedade. A expres-

6 Pues en el cine el informe, el documento, la pedagogía, la publicística, etc., aparecen tan naturalmente, pasan tan imperceptiblemente a integrar la conformación artística, que no parece posible establecer una frontera clara. La complicadísima reelaboración del inicial documento real parece incluso, como lo percibe el sensible Benjamin, una violentación maquinística de la auténtica reproducción. Y, sin embargo, solo esa reelaboración de las diversas tomas fotográficas y de su sucesión puede levantar al film, desde el nivel de la percepción cotidiana de la realidad, a la altura artística. (LUKÁCS, 1982b, p. 202)

são subjetiva produz pela montagem uma representação fílmica de momentos sobre os quais o seu significado é adquirido pela relação entre plasticidade e correlação entre planos. Nesse sentido, o documentário desempenha o papel de um material artístico na proporção em que abre a possibilidade formal do trabalho subjetivo em momentos plenos do objetivo imediato.

A ligação que estabelece uma lógica narrativa e o espaço temporal numa película é o significado técnico do processo de montagem. Mas o procedimento não se reduz ao aspecto técnico, tampouco a concepções simplificadas na organização do material, sobretudo quando se leva em consideração a responsabilidade de fazer emergir representações das condições objetivas de existência. Os soviéticos delinearam pressupostos de montagem que se tornaram aforismos no tocante à construção documental de um filme, transpondo épocas e correntes estéticas proeminentes do cinema mundial. Na literatura acadêmica existente sobre cinema e montagem, conceitos que permeiam o procedimento de montagem envolvem a concepção de processo (LEONE; MOURÃO, 1987) e o preceito de dialética. (MARTIN, 1985) Ambos correspondem a um legado deixado pelos Construtivistas Russos, no qual o significado de montagem transcende o próprio aspecto técnico, contemplando toda a idealização até a materialização da estrutura fílmica.

Leone e Mourão (1987) ponderam que a montagem não se configura somente pelo princípio técnico do corte, de modo que analisam a montagem a partir de três elementos: a montagem no roteiro, a montagem na realização e a montagem propriamente dita. Com efeito, o procedimento deve ser visto de forma ampliada, enquanto um processo. No trânsito comum entre o gênero documentário e o ficcional, a montagem articula o movimento interno do filme com aspectos plásticos e expressivos, tais como a temporalidade, a gestualidade, a espacialidade, os diálogos e a voz musical. Logo, apresenta uma amplitude com diversas variantes que permitem a composição imagética numa lógica narrativa que determina certo grau de liberdade formal, seja na representação do cinema documentário ou do cinema ficcional.

Esse universo só pode ser pensado a partir de uma modalidade articulatória; no nosso caso, a montagem. Esta, com lugar privilegiado na manifestação cinematográfica, não pode e nem deve ser entendida como acontecimento exclusivo gerado pelo corte que cria contiguidades e aproximação entre dois planos. [...]. Portanto, a montagem é o processo em que estas texturas são manipuladas, não só do ponto de vista técnico, mas, também, como meio que conduz o espectador a penetrar inadvertidamente nos recintos mais escondidos do imaginário: as ilusões se tornam perceptíveis, e, o que é mais importante ainda, visíveis. (LEONE; MOURÃO, 1987, p. 13-14)

Nesse sentido, os autores compreendem a montagem como um processo. De maneira que o procedimento envolve não só a modalidade articulatória entre planos, como também a construção do roteiro, a observação, o recorte e o resultado. A complexidade que compreende esse processo entre os Construtivistas Russos é ainda mais evidente quando se refere somente ao que Leone e Mourão (1987) chamam de montagem propriamente dita, isto é, os princípios de confluência entre planos.

Pudovkin e Eisenstein – ambos pertencentes à escola soviética – são cineastas representativos no que concerne ao estabelecimento de uma teoria sobre a montagem. Dentro das inúmeras proposições e sua expressiva materialização fílmica, o que nos interessa é a sistematização do procedimento atrelado ao produto da ação de contiguidade entre planos, a saber, a representação. Diferentemente da montagem naturalista da escola americana de Griffith, os soviéticos procuravam construir um sentido imagético narrativo a partir de choques entre planos que reverberavam em choques psicológicos no momento da fruição. Nesse sentido, o conflito propiciado pelo princípio de montagem é a descarga emocional produzida por representações de um dado momento. Esse é a linha de convergência entre a representação ficcional de Pudovkin e Eisenstein e a representação documental de Dziga Vertov, uma vez garantida a liberdade dos princípios formais de documentação da realidade face o desenvolvimento do processo de montagem na construção artística de refigurações da realidade.

Pudovkin trabalhava na composição e decomposição de planos isolados. A montagem operava a fim de obter sentidos na formação isolada dos planos, de modo que o processo subsequente de junção das partes formasse um todo expressivo. Segundo Leone e Mourão (1987, p. 50), “o que Pudovkin pretendia era chegar até o espectador através dos valores plásticos conseguidos pelo trabalho da montagem.” A montagem, portanto, antes de articular planos isolados ou coincidentes, trabalharia a especificidade de cada plano.

Eisenstein, por sua vez, sustentava o ato de criação e a atribuição de sentido através da justaposição entre planos, cujo conflito entre planos distintos geraria a síntese desse procedimento: a imagem. Nesse sentido, o resultado de uma representação não está no plano tomado isoladamente, tampouco no trabalho metódico de montagem deste plano, e sim no conflito produzido na superposição, sobreposição e justaposição entre planos como atos eminentemente criativos e expressivos. “Isto é montagem! Sim, isto é o que fazemos exatamente no cinema, ao combinar planos descritivos, simples em seu significado, neutros em seu conteúdo, de modo a formarem contextos e séries intelectuais.” (EISENSTEIN, 1990, p. 36)

Cada característica peculiar aos cineastas soviéticos – o trabalho na plasticidade dos planos de Pudovkin e a justaposição de Eisenstein – compreende princípios estéticos e ideológicos que expressam uma realidade na qual estão completamente imersos. O fato de desenvolverem pressupostos teórico-metodológicos que concedem um largo espaço de subjetividade na produção das películas não implica na revisão histórica dos momentos significativos da imediatidade,⁷ os quais estão presentes independente da manipulação das tomadas. O olhar crítico consegue perceber os intensos meandros de um período histórico no filme, apesar dos traços de comprometimento dos seus cineastas proeminentes. Ademais, a correspondência social de uma suposta superação adquire contornos estéticos no desenvolvimento de uma montagem chamada

7 Apesar de cineastas ficcionais, Pudovkin e Eisenstein possuem em suas narrativas um cunho documental que permite que sejam analisados sob este molde.

de dialética, baseada na superação de planos. Nesse sentido, é lugar comum em teoria de cinema caracterizar a montagem como um processo dialético em virtude das experimentações e construções imagético-temporais dos artistas soviéticos.

Os Construtivistas Russos, ao sustentarem uma montagem cujo choque de planos produziria uma síntese criativa da imagem, procuravam exprimir pelo cinema o contexto de superação no qual estavam entranhados. A dialética de superação de uma ordem vigente por uma organização revolucionária é apropriada esteticamente na sistematização dos planos em tomadas, de forma a desconstruir uma sucessão harmônica entre planos. Segundo Martin (1985), esse novo fazer cinematográfico garante a expressividade da montagem conforme se diferencia da mera montagem narrativa. Esta apenas garante uma unidade lógica entre planos, ao passo que a montagem expressiva se baseia na liberdade de justaposição de planos. A montagem expressiva permite, portanto, a consolidação do procedimento enquanto um tipo dialético, no qual o conflito entre planos permite que estes sejam sucedidos por superações.

A montagem (ou seja, a progressão dramática do filme, em suma) obedece, assim, exatamente uma lei de tipo dialético: cada plano comporta um elemento (apelo ou ausência) que encontra resposta no plano seguinte: a tensão psicológica (atenção ou interrogação) criada no espectador deve ser satisfeita pela seqüência de planos. A narrativa fílmica surge então como uma série de sínteses parciais (cada plano é uma unidade incompleta) que se encadeiam numa perpétua superação dialética. (MARTIN, 1985, p. 139)

É desta forma que Martin (1985) define o sentido da montagem cinematográfica, assim como Leone e Mourão (1987) haviam definido como um procedimento processual. Montagem, efetivamente, é um processo e também um instrumento dialético de importância fundamental para a evidência de representações e sobre as quais os russos deram uma contribuição significativa. Se na contemporaneidade os teóricos do cinema enunciam a montagem à luz de tais prerrogativas, concedendo-lhe

atemporalidade, isso só foi possível a partir da concatenação de pressupostos teórico-metodológicos. O procedimento de montagem, além de complexificar as formas de organização dos enquadramentos, das angulações e dos movimentos de câmera, possibilitou a leitura da realidade por meio de representações.

A modernidade estabelece fronteiras explícitas entre a arte e a sociedade, de tal modo a exigir um posicionamento do cinema – inclusive do documentário – quanto ao seu estatuto. Enquanto reprodução mecânica da realidade, o seu atributo científico não permitia outra situação que não fosse de dar movimento fílmico a uma cotidianidade tal qual se desenvolvia na materialidade; a reprodução mecânica dos filmes de Lumière funcionava como uma excelência mediadora de um mundo em movimento. No entanto, o cinema poderia transcender, sublimar e se libertar de formas padronizadas, verossimilhantes e reprodutoras de um mundo sujeito às determinações burguesas de convivência. Para tanto, a sua vinculação artística necessitava dar margem às concepções modernas de autonomia estética, na qual a liberdade formal garantiria a sua especificidade diante de um mundo administrado. É nesse contexto que o princípio de representação emerge promovendo uma virada estilística do cinema, na medida em que o sujeito criador passa a produzir leituras criativas do mundo e a sua viabilidade encontra-se relacionada ao desenvolvimento dos procedimentos de montagem.

Nesse sentido, a montagem se apresenta como um princípio moderno do qual o cinema se apropriou para se desenvolver, garantindo um caráter de autonomia em relação ao mundo empírico que outrora não se manifestava. Inclusive, o cineasta do nascente documentário adquiriria uma liberdade formal com a qual representava o mundo de uma forma *sui generis*, elucidando traços da realidade a partir de um ponto de vista peculiar. Contudo, o cunho artístico não eliminava o cinema de expressar uma objetividade determinada cada vez menos presente em outras linguagens. Embora não seja reprodução, e sim representação fílmica da realidade, o cinema possui um princípio arraigado de autenticidade sobre o qual problemas inerentes à realidade objetiva aparecem em seu conteúdo. Com efeito, representação não implica em puro sub-

jetivismo, posto que qualquer arte problematiza e expressa as condições socioculturais do seu tempo. A arte enquanto representação é, concomitantemente, subjetividade criadora e objetividade condensada. Falar em representação e montagem fílmica, portanto, corresponde situar o cinema sob o domínio estético e conformá-lo como objeto da Sociologia da Arte.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- BAZIN, André. *Qué es el cine*. Madri: Ediciones Rialp, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985a.
- _____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985b.
- CARROL, Noel. Ficção, não-ficção e o cinema de asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão (Org.). *Teoria contemporânea de cinema*. São Paulo: SENAC, 2005. v. 2, cap. 1, p. 69-104.
- EISENSTEIN, Sergei M. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- LEONE, Eduardo; MOURÃO, Maria D. *Cinema e montagem*. São Paulo: Ática, 1987.
- LUKÁCS, Georg. *Estética I: la peculiaridad de lo Estético*. Barcelona: Grijalbo, 1982a. v.4.
- _____. El film. In: LUKÁCS, Georg. *Estética I: la peculiaridad de lo Estético*. Barcelona: Grijalbo, 1982b. v.4.
- MARTIN, Marcel. *Linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2005.
- _____. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997
- RAMOS, Fernão. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: SENAC, 2008.

PARTE II

CINEMA DOCUMENTÁRIO
BRASILEIRO

5

Panorama do cinema documentário brasileiro

Danielle Freire de Souza Santos

DO PAQUETE “BRÉSIL” AO BRASIL DE HUMBERTO MAURO

Foi pelas mãos dos irmãos Afonso e Paschoal Segreto que o fazer cinematográfico nasceu no Brasil, e como em outras partes do mundo, o cinema aqui também começou como não ficção. “A bordo do pacote francês ‘Brésil’ nasceu o cinema brasileiro” (GOMES, 1996, p. 21), é assim que Paulo Emílio Sales Gomes descreve, em seu célebre ensaio *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, a aventura de Afonso Segreto nas filmagens do primeiro filme brasileiro. Aqueles astutos empresários do entretenimento sabiam a importância de associar produção e exibição. Em sociedade com Cunha Sales, inauguraram em 1897 a primeira sala fixa de cinema no Brasil: era o Salão Paris, no Rio de Janeiro, e foram, até 1903, os únicos produtores dessas pequenas atualidades brasileiras. Na década de 1920, três filmes marcaram a estética do cinema mudo no Brasil, ampliando o formato cinematográfico brasileiro para além das atualidades.

Em 1922 completava-se 100 anos da independência do Brasil, e para comemorar tal data, o governo do então presidente Epitácio Pessoa criou uma comissão para organizar a festa do Centenário de Independência. Entre as atrações do evento, o cinema não poderia faltar. Neste ano, conta Paulo Emílio Sales Gomes (1996), não houve cinegrafista no país que não recebesse pedidos para o evento. Foi o caso de Silvino Santos, que sob encomenda de J.G. Araújo, um mecenas raro na história cinematográfica brasileira, realizou *No País das Amazonas* (lançado em 1922, mesmo ano de *Nanook of the North*). O projeto seria uma propaganda da

grandeza econômica da região amazônica. O pioneirismo de Santos era tanto que para filmar na selva chegou a desenvolver negativos quimicamente resistentes às condições climáticas do lugar. (LABAKI, 2006)

Assim como *Nanook*, o filme brasileiro é minucioso na representação dos meios de produção da região. É dividido em sequências, cada uma estruturando um tipo de exploração da natureza. Entretanto, segundo Amir Labaki (2006), *No país das Amazonas* não alcança a curva dramática dos filmes de Flaherty, mesmo assim o filme conheceu o sucesso em circuito comercial, frente às plateias brasileiras.

Quase duas décadas antes, nos primeiros anos do século XX, o governo da jovem república brasileira iniciou um trabalho de integração nacional através do mapeamento de todas as regiões do país, buscando centralizar todo o poder no Estado-Nação. O Estado ideal era agregador, protetor e construído de acordo com as teorias positivistas adotadas na época. Um dos projetos incluídos nesses planos governamentais era a Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas do Mato Grosso ao Amazonas, chefiada pelo Marechal Cândido Mariano da Silva Rondon. O intuito dessa comissão era estabelecer uma comunicação entre os estados do Norte (Mato Grosso até o Amazonas) e a capital federal, como também demarcar fronteiras estratégicas do Brasil. Além disso, a comissão também recebe notoriedade por seu contato com tribos indígenas da região, o que levou à criação do Serviço de Proteção ao Índio (SPI). O conjunto de todas essas ações recebeu o nome genérico de Comissão Rondon.

O Major Luiz Thomas Reis toma parte da Comissão Rondon como o homem da câmera no registro das expedições do Marechal Cândido Rondon. Fernando de Tacca (2004, p. 370) descreve as imagens da Comissão “como autoafirmação, marketing e mostra da ação estratégica de ocupação de nossas fronteiras”. Os filmes de Reis criavam a imagem de um índio genérico e receptivo ao contato com o homem branco, além de fazer um registro etnográfico dos costumes das regiões por onde passava. Essas viagens resultaram em uma série de curtas-metragens, uma parte deles se perdeu, mas cinco foram reunidos em um único filme chamado *Ao redor do Brasil*.

O filme chegou às telas brasileiras em 1932 e escandalizou o público com as cenas de nudez dos índios. O documentário tinha uma orientação didática: a partir de um desenho do mapa do Brasil, as regiões eram localizadas para o público. O discurso do Estado é amplamente divulgado, dando a ideia de que se estava levando civilização e salvação ao povo indígena, que estava muito contente com isto (mesmo não havendo felicidade aparente nas imagens do diretor). O filme colocou Reis no patamar dos pioneiros mundiais do cinema etnográfico. Labaki (2006, p. 29) destaca que “seu estilo progrediu com o tempo de mero registro a estudadas composições de sequências.” Mesmo assim, estava longe do tratamento criativo e imaginativo da proposta estética Flahertyana.

Talvez o filme mudo brasileiro que tenha chegado mais perto do tratamento criativo encontrado em escolas documentais pelo mundo tenha sido *São Paulo, a Symphonia da MetrÓpole* (1929). Dirigido por Adalberto Kemeny e Rudolph Lex Lusting, o longa-metragem se inspira nas sinfonias de metrÓpole realizadas por cineastas em outros países, como o alemão *Berlim, sinfonia da metrÓpole* e o próprio *Um homem com uma Câmera* de Vertov. O filme forja 24 horas na vida da cidade, organizado a partir de uma sequência de intertítulos. Como no documentário de Vertov, o foco do filme brasileiro é o trabalho e o trabalhador no dia a dia dessa metrÓpole que já possuía mais de um milhão de habitantes. Essa única grande obra dos dois diretores foi resgatada na década de 1990 em uma versão restaurada pela Cinemateca Brasileira, com trilha sonora composta por Lívio Tratenberg e Wilson Sukovsky. (LABAKI, 2006)

O documentário mudo ocupa, a partir de 1898, com quase exclusividade, as telas nacionais, até o surgimento do cinema sonoro entre o final da década de 1920 e início dos anos de 1930. O advento do som no cinema brasileiro aconteceu junto com a percepção estatal da importância desse meio como ferramenta educacional e de propaganda. Sheila Schvarzman (2004, p. 265) afirma que no início da década de 1930 o cinema é compreendido como um meio repleto de possibilidades, mas é preciso ser controlado com sabedoria, com isso o Estado impõe “medidas que incentivem a produção e exibição de um ‘bom’ cinema nacional.”

O papel da censura toma forma nesse momento, a tendência de maior intervenção do Estado a partir de revolução de 1930 atinge também a produção cultural. Sidney Ferreira Leite (2005) aponta na política intervencionista de Vargas semelhanças com o fascismo de Mussolini. Com essa política, o governo brasileiro aceitou as demandas de produtores e educadores da época, que pediam uma intervenção protecionista no cinema nacional, e em troca só eram liberados pela censura filmes que estivessem de acordo com o discurso social e político vigente.

Em 1932 foi implantada a lei de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais. Estes eram filmes curtos e educativos, pré-avaliados pela Comissão de Censura. O decreto nº 21.240, de 4 de Abril de 1932, citado por Schvarzman (2004, p. 268), dá as seguintes atribuições a este tipo de filme:

São considerados educativos, a juízo da Comissão, não só filmes que tenham por objetivo divulgar conhecimentos científicos, como aqueles cujo entrecho musical ou figurado se desenvolver em torno de motivos artísticos tendentes a revelar ao público os grandes aspectos da natureza ou da cultura.

Este mesmo decreto coincidiu com o momento em que o governo abriu as portas do país para a importação de filmes estrangeiros. E aí estava a grande reviravolta da política intervencionista de Vargas: ao mesmo tempo em que incentiva a exibição de filmes nacionais, a invasão de filmes estrangeiros nas salas de cinema torna financeiramente impossível no Brasil a produção desses filmes por realizadores independentes. Logo, a produção de filmes educativos é transferida quase por completo para o Estado.

Nesse contexto, em 1936, o Ministério da Educação e Saúde cria, sob a tutela do antropólogo Roquette Pinto, o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). Atrás das câmeras do INCE estava Humberto Mauro, cineasta mineiro que começou sua carreira fazendo filmes de cavação.¹

1 A cavação consistia em realizar filmes institucionais e cinejornais, denominados "filmes naturais", e, com os lucros obtidos nesses projetos, realizar projetos cinematográficos pessoais: filmes de ficção. (LEITE, 2005 p. 32)

Depois de algumas tentativas de trabalho financeiramente fracassadas em estúdios brasileiros da época, Mauro é contratado pelo INCE para dar vida às temáticas nacionalistas escolhidas por Roquette Pinto. As produções do Instituto são divididas em duas fases: de 1936 a 1947, com Roquete Pinto no comando, e de 1947 a 1964, após a aposentadoria do antropólogo, quando Humberto Mauro passa a ter mais autonomia dentro da instituição.

A primeira fase do INCE (de 1936 a 1947) tem uma concepção diferente do viés do cinema educativo da escola inglesa de Grierson. Segundo Fernão Ramos (2005), a produção do instituto brasileiro não dialogava com a cinematografia de vanguarda e tem um aspecto cientificista e culturalista em suas temáticas e estética. Sheila Schvarzman (2004) confirma a observação de Ramos (2005) ao apontar que os assuntos de caráter científico predominam em relação aos outros temas abordados nos filmes do instituto, sendo que, dos 239 filmes, 95 foram dirigidos por Humberto Mauro neste período. Eram curtas-metragens pensados para ressaltar as contribuições científicas brasileiras, assim como a diversidade excepcional da fauna e flora do país.

Entre as temáticas mais significativas nesse ciclo de filmes, Schvarzman (2004) indica “Vultos” sobre figuras marcantes da história e cultura brasileira (12 filmes); “Cultura Popular e Folclore”, que eram tomados pela vertente erudita (11 filmes); a “Educação Física” (8 filmes); e filmes “Oficiais” (23 filmes) sobre eventos políticos do país, estes últimos realizados até 1940, quando o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) decidiu tomar para si as produções sobre o tema.

A segunda fase das produções do INCE se dá após a 2ª Guerra Mundial, pós-Estado Novo e com a aposentadoria do então diretor do Instituto, Roquette Pinto. A preocupação política do governo em relação ao cinema diminui e o ideal educativo de Roquette Pinto pouco a pouco é substituído por uma preocupação puramente documental. Schvarzman (2004) explica que este novo ideário não foi algo pré-concebido, mas foi sendo construído filme a filme e também com a ajuda de fatores externos, como a encomenda da série *Educação Rural*, por parte do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), sobre as cidades

históricas mineiras, e *Brasilianas*, que reúne filmes sobre carros de boi, engenhos e usinas.

Neste momento, Humberto Mauro tinha mais autonomia, não só quanto às temáticas dos filmes como também na elaboração estética dos mesmos. Mauro dizia buscar “o encantamento do mundo” (LABAKI, 2006, p. 40), e o Brasil dessa nova fase remetia às memórias do diretor: era um Brasil rural, romântico e mineiro.

Os filmes [de Humberto Mauro] com seus sons e ritmos constituem um inventário para a eternidade; trazem como aspiração a possibilidade de reter o tempo nas imagens, de num mesmo movimento reproduzir o passado, produzir o presente e projetar o futuro, pois constituem simultaneamente memória e utopia. (SCHVARZMAN, 2004, p. 289)

Humberto Mauro era o diretor cinematográfico contratado pela casa, mas não era o único a realizar documentários para o INCE, de modo que a instituição também financiava e apoiava produções de outros diretores. Na segunda fase do Instituto, a nova concepção de temas para documentários contribuiu para que Humberto Mauro apostasse na ideia do paraibano Linduarte Noronha, e em 1959 emprestou a câmera do INCE para as filmagens de *Aruanda*, documentário de estreia de Noronha. Na verdade era a estreia cinematográfica de toda a equipe do curta-metragem, composta, além de Linduarte, por Rucker Vieira (diretor de Fotografia), João Ramiro Melo (co-roteirista e assistente de direção) e o documentarista estudado nessa pesquisa, Vladimir Carvalho, aqui como co-roteirista e assistente de direção.

PASSANDO PELO DOCUMENTÁRIO MODERNO E CONTEMPORÂNEO

A partir de *Aruanda*, este importante momento do cinema no Brasil, Vladimir Carvalho vai fazer parte de vários dos principais acontecimentos estéticos e históricos do cinema nacional. Nesse sentido, optamos por um aprofundamento teórico sobre o contexto social do cinema brasileiro a partir deste marco, no segundo capítulo desta dissertação, comple-

tamente dedicado à trajetória de vida desse cineasta. No momento faremos um rápido panorama do documentário moderno e contemporâneo no Brasil.

Aruanda, lançado em 1960, é um filme seminal, que inaugurou o documentário moderno no Brasil e é considerado por muitos como o precursor do Cinema Novo. O curta-metragem foi exibido pela primeira vez na Primeira Convenção da Crítica Cinematográfica Brasileira, em 1960. Jean Claude Bernardet (1976, p. 25-26) conta que o filme “dava uma resposta das mais violentas às perguntas: Que deve dizer o cinema brasileiro? Como fazer cinema sem equipamento, sem dinheiro, sem circuito de exibição? Tais eram as perguntas que surgiam de Norte a Sul do país”. O filme, de fotografia estourada, rodado com pouca película e som gravado *in loco*, possuía muitas falhas técnicas, motivo para o próprio diretor se desculpar no momento da primeira exibição do filme. Entretanto, lembra o próprio Bernardet (1976, 2003), as desculpas não foram necessárias: o filme expressa em sua forma a precariedade de seu tema. Respondia que o cinema brasileiro deveria retratar sem maquiagem a realidade do país e os poucos recursos que tivesse em mãos eram suficientes para dar voz ao novo cinema nacional.

Com o esgotamento do formato das chanchadas,² em meados de 1950, o cinema brasileiro entrou em crise de identidade, e a reflexão sobre os rumos a serem dados ao cinema nacional tomou grandes proporções na medida em que crescia a ideia de um projeto nacional-popular liderado por setores da burguesia e pela esquerda política do país. Neste cenário surge o movimento do Cinema Novo, que “desenhou o projeto político de uma cultura audiovisual crítica e conscientizadora quando o nacional-populismo parecia ainda uma alternativa viável para conduzir as reformas de estrutura do país.” (XAVIER, 2001 p. 26) Neste momento

2 Atlântida e Vera Cruz foram duas tentativas frustradas de industrialização do cinema brasileiro. A Atlântida teve no formato das chanchadas um trunfo comercial, uma vez que eram filmes de baixo orçamento e de apelo popular que lideravam o mercado de filmes nacionais, até que a fórmula se esgotou. Já a Vera Cruz foi fundada em São Paulo com grande estrutura e a ideia de produzir em escala industrial filmes com ótima qualidade técnica no cinema brasileiro.

os meios de produção foram questionados, o cineasta se tornou um militante político e a estética da fome, a expressão do cinema brasileiro.

Diferentes regiões do país são redescobertas e seus problemas sociais são colocados em pauta pelo movimento. A primeira fase do Cinema Novo, antes do golpe de 1964, tem seu auge com a série de filmes que Ismail Xavier (2001) intitula de “Trilogia do sertão do Nordeste”, composta por *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o Diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964) e *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964). Na segunda fase do movimento, pós-golpe militar, o Cinema Novo recorre à literatura brasileira como forma de resistência, ao mesmo tempo em que surgiam questionamentos sobre sua continuidade frente às exigências do mercado cinematográfico.

No campo do documentário, a estética cinemanovista se confunde com a chegada do Cinema Verdade ao Brasil. O seminário de cinema organizado pela Unesco e pela Divisão de Assuntos Culturais do Itamaraty, em 1962, no Rio de Janeiro, é um dos marcos da chegada desse movimento cinematográfico ao país. O seminário convidou o documentarista sueco Arne Sucksdorff, que trouxe consigo dois gravadores Nagra. O gravador magnético que já revolucionara o documentário na Europa e nos Estados Unidos. Entretanto, mesmo com a praticidade do equipamento para a gravação sincrônica de som e imagem em cenas externas, o som direto, propriamente dito, como conhecemos e utilizamos hoje em dia, ainda não tinha sido dominado por completo pelos cineastas brasileiros, que ainda penavam para obter os efeitos desejados, como afirma Fernão Ramos (2004).

O curso ministrado por Sucksdorff tem um único produto, um curta-metragem dirigido por Vladimir Herzog chamado *Marimbás*. Todo montado em cima de entrevistas, o filme relata a vida de pescadores ainda existentes no Posto 6, em Copacabana, no Rio de Janeiro.

Em São Paulo, o método verdade chega ao ciclo paulista de cinema através do argentino Fernando Birri, criador do Instituto de Cinematografia da Universidade do Litoral em Santa Fé. Em 1963, Birri chega a São Paulo para participar de conferências e exibir seus filmes *Tire die* e *Los inundados*. O argentino entusiasmou a nova geração paulista de cinema,

e Thomas Farkas foi a figura catalisadora desse entusiasmo, como destaca Ramos (2004). Farkas produziu quatro médias-metragens entre o final de 1964 e o início de 1965, e os quatro documentários foram reunidos em um longa-metragem de episódios intitulado *Brasil Verdade* (1968).

Entre as produções desse período, *Maioria Absoluta* (1964), de Leon Hirszman, é considerado por Fernão Ramos (2004) como o pioneiro na utilização do Nagra de forma mais ampla, na ocasião operado por Arnaldo Jabor. Tendo como tema o analfabetismo, o filme viaja por três estados do país utilizando uma voz narrativa que usa informações e dados quantitativos buscando orientar o espectador de maneira questionadora, sem se deixar parecer com a voz de Deus do documentário clássico. Por vezes a câmera distancia-se dos entrevistados procurando um momento de espontaneidade, o entrevistador não entra em cena nessas conversas, aproximando-se das características do Cinema Direto norte-americano.

Arnaldo Jabor, depois da experiência com o Nagra no curta-metragem de Hirszman, é quem mais se aprofunda no método do Cinema Verdade francês, primeiro com *O Circo* (1965) e depois com *Opinião Pública* (1967). Neste último, Fernão Ramos (2005) chega a afirmar que Jabor mergulha tanto no método que é quase engolido por ele. Em ambos a câmera está próxima e as entrevistas se tornam conversas, o entrevistador se aproxima do entrevistado e a sucessão dessas conversas monta o quebra-cabeça da história, seja a história de vida dos saltimbancos de *O Circo* ou a evidência da rasa e alienada classe média brasileira dos anos 1960.

Com o golpe militar, em 1964, o Brasil toma outro rumo político-econômico e social. Na segunda fase desse período, 1969-74, já com o decreto do Ato Institucional n. 5 (AI-5), que revogava vários direitos constitucionais dos cidadãos brasileiros, tenta-se criar uma articulação entre a modernização do país e o crescimento da indústria cultural. No ramo da cultura, o cinema foi visto pelo governo federal como o melhor produto para se encaixar no projeto industrial brasileiro.

A ideia era criar uma indústria cinematográfica no Brasil centralizada e controlada pelo governo. Assim foi criada, em 1969 (período de

transição de governos militares), a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme). Bernardet (2009) explica que na primeira fase da empresa ela financiava projetos a partir de roteiros e orçamentos apresentados por produtores. Em uma segunda fase, a Embrafilme passa a ser coprodutora dos filmes, e a relação de financiadora, emprestando o dinheiro ao produtor, passa a ser de parceira, com participação nos lucros que são revertidos para novas produções. Quase nesse mesmo período, a empresa também se torna distribuidora de seus próprios filmes.

Rumo à ideia da indústria do cinema nacional, a Embrafilme direcionava suas escolhas de projeto buscando a penetração no mercado, defendendo “uma produção indiscriminada que absorvia inclusive os filmes ‘eróticos’. Em contrapartida, a produção ‘cultural’ servia de anteparo às críticas quanto a esta ação da Embrafilme.” (RAMOS, 1983, p. 98) Essa produção cultural, complementa José Mario Ortiz Ramos (1983), era uma maneira de atrair os setores remanescentes do nacionalismo dos anos 60 para esse projeto estatal. Entretanto, a ideia de fazer cinema voltando-se mais para o mercado que para as convicções morais, e às vezes até políticas, do Estado, provocou muitos choques entre a Embrafilme e a censura fortalecida pelo regime militar, fazendo com que várias produções sofressem cortes e fossem até completamente vetadas pela censura.

Mas, ainda assim, a década de 1970 traz consigo a abertura de um novo espaço midiático para o documentário nacional. O *Globo Repórter* entra no ar em 1973 e leva este gênero cinematográfico para os lares brasileiros. Apesar do nome, o repórter tinha papel secundário, restrito a fazer pesquisa, e sua presença era mais relacionada à parte de atualidades do programa, como descreve Consuelo Lins (2004). O núcleo comandado pelo cineasta Paulo Gil Soares, no Rio de Janeiro, e por João Batista de Andrade, em São Paulo, depois substituído por João Pacheco Jordão, abriu espaço para o trabalho de vários cineastas brasileiro, como Walter Lima Junior e Eduardo Coutinho.

O núcleo, por trabalhar com cineastas produzindo documentários, trabalhava de maneira quase independente da central de jornalismo da Rede Globo. A sede era uma casa separada e até 1981 o programa era ro-

dados em película reversível,³ obrigando que a montagem fosse realizada diretamente no original, o que dificultava uma pré-visualização por parte da direção de jornalismo, mas isso não quer dizer que a liberdade de criação era absoluta nas produções do programa. (LINS, 2004)

O formato era o mesmo que se pratica até hoje: programa semanal constituído em blocos com um apresentador para cada um deles. Na década de 1970 eram três programas mensais com um longa-metragem cada, e um programa de atualidades com três curtas-metragens dividido uma hora de espaço. Mesmo assim, os documentaristas contratados conseguiam realizar experimentações no espaço que tinham na televisão: “[...] câmera na mão em muitas cenas, longos planos sequências, mistura de ficção com documentário, são elementos que singularizam essa produção, abrindo perspectivas interessantes para o documentário da época.” (LINS; MESQUITA, 2008, p. 24)

Documentários marcantes foram produzidos nessa fase do *Globo Repórter*, como *Theodorico, Imperador do Sertão* (Eduardo Coutinho, 1978), *A Mulher do Cangaço* (Hermano Penna, 1976) e os impactantes *O Caso Norte* (1977) e *Wilsinho Galiléia* (1978), de João Batista de Andrade, este último, sobre a trajetória de um bandido paulistano morto pela polícia, foi completamente vetado pela censura, apesar de vários recursos da emissora para liberar o filme que seria exibido em duas partes. Por conta desse veto, o programa passou a ser mais vigiado pela própria Rede Globo e pouco a pouco a fase dos cineastas no *Globo Repórter* foi sendo eliminada, chegando ao fim na primeira metade da década de 1980.

A segunda metade da década de 1980 é marcada por drásticas mudanças políticas no Brasil. Depois de 20 anos, a ditadura militar chega ao fim e com isso ocorrem grandes modificações na concepção do Estado brasileiro. A redemocratização do país trouxe consigo a concorrência de mercado na área cinematográfica, além da popularização da TV e dos aparelhos de vídeo (MESQUITA, 2007), e assim a crise começa a rondar o cinema nacional. Entretanto, o documentário traçou um caminho di-

3 Película reversível se caracteriza por ser um filme sem negativo, por isso que a montagem é realizada diretamente no filme original.

ferente dentro desse contexto político e econômico. O vídeo é tomado como formato pelos documentaristas e a exibição dessas produções

[...] se limita a circuitos exibidores específicos: festivais, associações, TV's comunitárias. Portanto, diferentemente do cinema ficcional (notadamente em longa-metragem), o documentário não 'sucumbiu' à virada dos anos 1980 para os 1990. (MESQUITA 2007, p.11)

Nesse período, a relação com os movimentos sociais se consolida e o documentário passa a ser bastante influenciado pela estética e temática do movimento do vídeo popular. Este movimento fazia o caminho de dentro para fora na retratação das identidades dos grupos sociais e a entrevista é o principal meio para dar voz aos sujeitos evidenciados. "É, portanto, nos anos 1980, na esteira do vídeo popular, que se inicia a elaboração de 'auto representações' ou representações efetivamente 'de dentro' – tal busca será uma das tônicas a partir dos anos 2000." (MESQUITA 2007, p. 12) Um capítulo à parte nesse cenário foi o lançamento de *Cabra Marcado para morrer*, em 1984, dirigido por Eduardo Coutinho, finalizado após 20 anos do início das filmagens, interrompidas em 1964 pelo golpe militar, e lançado no formato 35mm. O filme é um divisor de águas no documentário brasileiro, traz a metalinguagem às telas compondo uma estética que influenciaria o documentário brasileiro contemporâneo.

Em 1990, o primeiro presidente eleito por eleições diretas, pós-ditadura militar, Fernando Collor de Mello, impulsiona o avanço do neoliberalismo no país. A proposta de enxugar o Estado também se aplicava à cultura, esta agora não era mais problema do governo e deveria ser entregue ao mercado. Com isso, a Embrafilme e todas as entidades regulatórias ligadas à cultura foram dissolvidas pelo novo governo democrático do Brasil, ou seja, a crise tomou conta de vez do cinema brasileiro.

No final do ano 1990, preocupado com a impopularidade no meio cultural e temendo o fracasso do seu plano econômico, Collor tenta uma aproximação com a classe artística brasileira e substitui quase todo o quadro da Secretaria da Cultura. No processo, o então secretário de cultura, Ipojuca Pontes, é substituído por Sérgio Paulo Rouanet. Este último pesquisou a situação no campo da cultura, ouviu reivindicações

por parte de produtores culturais e, no final de 1991, conseguiu aprovar no congresso o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), conhecido como Lei Rouanet. O programa apoia projetos culturais através de um fundo próprio (Fundo Nacional de Cultura) e também cria incentivos fiscais para empresas ou pessoas físicas que investirem em produções brasileiras.

Em 1992, Collor sofre impeachment e o vice-presidente Itamar Franco assume a Presidência da República. O governo Itamar traz maiores incentivos ao audiovisual brasileiro, restitui o Ministério da Cultura, cria a Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual e sanciona a Lei do Audiovisual, que tenta tornar o cinema um bom negócio, uma vez que além de incentivos fiscais, possibilita ao investidor uma porcentagem sobre os lucros do filme.

O otimismo volta aos círculos cinematográficos e o longa-metragem de ficção *Carlota Joaquina* (2005), dirigido por Carla Camurati, é o marco do que foi intitulado de Retomada do cinema brasileiro. Na Retomada, o documentário voltou a produzir para a tela grande e em formato de longa-metragem. Antes disso, a produção do gênero passou por um longo período restrito a curtas e médias-metragens, dentro do formato de vídeo, como explicado anteriormente. As condições de produção melhoraram e as câmeras digitais e equipamentos de edição não linear baratearam muito os custos para se fazer documentário.

Os problemas do “outro de classe” ainda emergem no documentário contemporâneo, mas Consuelo Lins e Claudia Mesquita (2008, p. 20) apontam que a diferença entre o documentário moderno e o contemporâneo está na “recusa do que é ‘representativo’ e o privilégio da afirmação de sujeitos singulares.” Mesquita (2007) explica assinalando que uma das principais tendências do documentário contemporâneo é a particularização do enfoque, ou seja, não se busca uma grande síntese, mas um recorte mínimo de expressões inseridas em um pequeno grupo.

A performance do diretor frente às câmeras, e na relação entrevistador/entrevistado, e a autorreflexividade são características marcantes nesse novo documentário. Documentaristas tem liberdade para criar seus próprios dispositivos, ou seja, protocolos para produzir situações a

serem filmadas, “o que nega diretamente a ideia de documentário como obra que ‘apreende’ a essência de uma temática ou de uma realidade fixa preexistente.” (LINS; MESQUITA, 2008, p. 56) Os diretores dessa fase do cinema nacional absorvem das mais variadas maneiras a noção de Nichols (2005) do documentário como uma representação da realidade, e conseguem se situar como um agente social da situação representada.

REFERÊNCIAS

A OPINIÃO Pública. Direção: Arnaldo Jabor. Roteiro: Carlos Drummond de Andrade; Arnaldo Jabor. Intérpretes: Fernando Garcia; Jerry Adriani; Valéria Amar; Clóvis Bornay; Régis Cardoso; Wanderley Cardoso; Chacrinha e outros. Rio de Janeiro: Difilm, 1966. (78 min.), son., 35 mm.

ARUANDA. Direção e Roteiro: Linduarte Noronha. Produção: Rucker Vieira. Intérpretes: Paulino Carneiro. João Pessoa: INCE – Instituto Nacional de Cinema Educativo, 1960. (22 min.), son., Preto e Branco. 35mm.

AO REDOR do Brasil. Direção e Roteiro: Major Luiz Thomas Reis. Intérpretes: Luiz Thomas Reis; Cândido Rondon; Frederico Roman e outros. Rio de Janeiro: Programa Serrador, 1932. (67 min.), 35mm.

BERNARDET, Jean C. *Brasil em tempo de cinema – ensaios sobre o cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

_____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

_____. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

BERLIM, sinfonia da metrópole. Direção: Walter Ruttmann. Intérpretes: Paul von Hindenbur. 1927. (65 min.) Mundo, Preto e Branco.

BRASIL. Lei n. 8.685, de 20 de julho de 1993. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8685.htm> . Acesso em: 4 abr. 2012.

BRASIL. Lei n. 8.313, de 23 de dezembro de 1991. Restabelece princípios da Lei n. 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8313cons.htm>. Acesso em: 4 abr. 2012.

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

GOMES, Paulo E. S. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

UM HOMEM com uma câmera. Direção: Dziga Vertov. 1929 (80 min.).

LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006.

LEITE, Sidney F. *Cinema brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MAIORIA Absoluta. Direção e Produção: Leon Hirzsmann. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas Meta, 1964. (18 min.) son., 35mm.

MARIMBÁS. Direção: Vladimir Herzog. (1963). 11min

MESQUITA, Claudia. Outros retratos – ensaiando um panorama do documentário independente no Brasil. In: INSTITUTO ITAÚ CULTURA. *Sobre fazer documentários*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

NICLHOS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.

NO PAÍS das Amazonas. Diretor: Silvino Santos e Agésilau de Araújo. Produção: Joaquim Gonçalves de Araújo. [S. l.]: J. G. Araújo Produções Cinematográficas, 1921. (30 min.), Preto e Branco.

O CIRCO. Direção: Charles Chaplin. 1928. (71 min.).

RAMOS, Fernão. Cinema verdade no Brasil. In: TEXEIRA, Francisco E. (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

RAMOS, Fernão (Org.). *Teorias contemporâneas do cinema*. São Paulo: SENAC, 2005.

RAMOS, José M. O. *Cinema estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1981.

SCHVARZMAN, Sheila. Humberto Mauro e o documentário. In: TEXEIRA, Francisco E. (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

SÃO PAULO, a Symphonia da Metrópole. Direção: Adalberto Kemeny e Rudolf rex Lustig. [S. l.]: Rex Filmes, 1929. (90 min.) Preto e Branco.

TACCA, Fernando de. Luiz Thomaz Reis: etnografias fílmicas estratégicas. In: TEXEIRA, Francisco E. (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

TEXEIRA, Francisco E. (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

6

Glauber Rocha e a estética do cinema documentário brasileiro

Humberto Alves Silva Junior

INTRODUÇÃO

A antiga dicotomia entre o filme documentário e o filme de ficção ao longo da história do cinema passou a ter uma linha divisória menos demarcada, fato que se deve, dentre outros motivos, à atuação das estéticas cinematográficas, como o Cinema Soviético da década de 1920 e a *Nouvelle-Vague* nas décadas de 1950 e 1960. Os diretores desses dois cinemas, ao elaborar as suas novas teorias cinematográficas, tinham como uma de suas grandes metas, por um lado, construir uma montagem que negasse o filme clássico, de narrativa linear, próximo ao estilo consagrado de Hollywood e indutor de uma impressão de realidade que, para grande parte dessas vanguardas estéticas, fascina a audiência e a manipula; por outro, os teóricos dessas vanguardas estéticas buscaram um cinema que experimentasse ao máximo a capacidade de criar novas linguagens através da câmera, ampliando assim as potencialidades expressivas desse meio, concedendo ao gênero uma especificidade, comumente denominada de específico fílmico.

O profícuo debate em torno dessas ideias ao longo do século XX, fundamentado em larga escala na experimentação, desde a atuação dos atores, passando pela inclusão de novos equipamentos cinematográficos até a manipulação criativa a partir da montagem, levou paulatinamente à exacerbação da forma do objeto filme, fazendo com que tanto os diretores do filme documentário como os diretores de filme de ficção utilizassem recursos técnicos e estéticos das duas modalidades cine-

matográficas em suas obras. Dentre essas inovações, algumas estéticas cinematográficas buscaram uma relação mais estreita com o real, o que levou muitas vezes à intervenção do cineasta na própria representação fílmica, e isso ocorreu em especial no documentário; na classificação elaborada por Bill Nichols (2005), seria o chamado modo participativo e o modo reflexivo, nos quais se encontram filmes que tentam expor a feitura da obra para desnudar os mecanismos que impedem de observar a possível manipulação da narrativa.

Os filmes do primeiro tipo apresentam uma interação entre o cineasta e os atores, na qual a câmera registra esse encontro, enquanto os filmes do modo reflexivo, segundo Nichols (2005), pretendem que o cineasta, como participante-testemunha, deve explicitar a sua intenção de também produzir significados. Ou seja, exacerba as intenções do primeiro. Muitos desses filmes, ao questionar o próprio papel do diretor no registro cinematográfico, aproximam ainda mais os pontos de contato entre o chamado filme de ficção e o filme documentário, como os chamados filmes de fronteira que misturam convenções dos dois gêneros, formando uma cinematografia com formatos híbridos. Algo que ocorre, por exemplo, com a trilogia do diretor Abbas Kiarostami, a qual, constituída a partir de uma costura entre três narrativas, perpassa os três filmes através de uma perspectiva que mistura elementos ficcionais e documentais. Os três filmes: *Onde fica a casa de meu amigo* (1987), *Vida e nada mais (E a Vida Continua)* (1992) e *Através das Oliveiras* (1994), se integram ao se interpenetrar os fatos de um determinado filme no outro seguinte, mas mantendo o tema e a tônica dominante específica de cada película. Como é o caso do segundo filme, em virtude de um terremoto que provocou muitas mortes no local onde foram realizadas as filmagens da obra anterior, Kiarostami retorna à região anos depois. Acompanhado de seu filho, ainda criança, ele busca por pessoas que participaram de seu filme anterior e que estavam ainda vivas, depois da tragédia. Um exemplo mais recente é *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho, no qual atrizes profissionais interpretam depoimentos verídicos sobre histórias de vidas e que a aparição destas são intercaladas com pessoas comuns que também desfiavam dramas pessoais.

Entretanto, a questão dos recursos para a problematização da autoria não é uma novidade no cinema. Dziga Vertov já se colocava como um cineasta da estética soviética que considerava fundamental elevar a consciência do espectador e do diretor em relação àquilo que estava sendo representado. Em *O homem da câmera*, Vertov recorre a uma montagem baseada no choque de planos para apresentar uma síntese que desvelasse os elementos ocultos da realidade, alcançando pela lente o que o olho humano não conseguia ver. Assim, o filme poderia descen- trar o indivíduo do seu lugar, forçando a reflexão.

Portanto, fica evidente que a relação entre o filme de ficção e o do- cumentário, seja para afirmar oposição, seja para apontar similitudes, apresenta os intercâmbios dos conteúdos e das formas entre si. E elas ocorrem, em grande medida, a partir dos discursos distintos sobre o ci- nema no interior das estéticas cinematográficas.

Essa situação de inovação estilística e as novas formas de apreensão do real pelo cinema se tornaram agudas nas décadas de 1950 e de 1960. Primeiro com o neo-realismo. Apesar de se constituir basicamente de filmes de ficção, esse cinema produziu uma refiguração que exigia uma maior aproximação com os fatos da realidade, com o intuito de dissipar todo tipo de maquiagem estética e de retratar o difícil período da Itália no pós-guerra, com os seus diretores realizando filmes influenciados pelas condições precárias do país. O filme adapta-se à situação de pe- núria do país: filmava-se com baixo orçamento, fora dos estúdios e com não atores. Ademais, eram abordados temas atuais da época e as tramas discorriam sobre questões sociais, como o desemprego, o subemprego, a emigração, etc.

Em segundo, com o retorno da proposta do cinema soviético, prin- cipalmente por parte dos teóricos da revista *Cahiers du Cinéma*, da *Nouvelle-Vague* e de autores do cinema etnográfico que retomam as for- mulações dos soviéticos. Neste último caso, se destaca Jean Rouch, que assumidamente filia a sua própria obra ao cinema de Dziga Vertov, no- meando o seu estilo de *cinéma vérité* (uma alusão à ideia de *Kino Pravda*).

Em termos gerais, a influência de Vertov sobre Rouch são as seguin- tes: 1) a crença que a câmera poderia trazer um mundo subjacente que

o olho humano não consegue ver, contribuindo para tornar consciente esse mundo; 2) o desejo de que a câmera também capte o instantâneo, para revelar o *insight* de algum fenômeno social, a sua epifania; 3) a ideia de que o cineasta participa da situação registrada, onde se estabelece uma relação e como esta se modifica ao longo da produção do filme. (NICHOLS, 2005, p. 153-155) Essas e outras características das vanguardas, do ponto de vista mais amplo, constituem elementos comuns utilizados pela maioria das tendências cinematográficas ao longo do século XX e que definem o cinema moderno, havendo momentos que fica em voga uma ou outra dessas características, não somente no documentário, mas também no filme de ficção.

Portanto, pode se observar que o contexto do período citado era fértil para a criação de novos olhares e possibilidades para a produção cinematográfica, com um maior intercâmbio entre as duas modalidades. Havia uma crítica generalizada quanto à forma linear dos filmes de ficção, como também à forte presença da encenação e da busca por um naturalismo contra o uso extensivo da voz *over* no filme documentário. Era consenso entre os defensores da inovação da linguagem cinematográfica a necessidade em por em relevo a reflexividade do diretor, possibilitando uma abertura da abordagem fílmica para que não se inviabilizasse a participação ativa do espectador e não se estabelecesse uma leitura dogmática do autor do filme.

O CINEMA NOVO E O CINEMA DOCUMENTÁRIO

Imbuído das críticas citadas anteriormente no âmbito do fazer cinema e da fé no cinema como meio fundamental de inovação estética e política, os fundadores do movimento do Cinema Novo no Brasil também relacionaram essas experiências na atividade cinematográfica para discutir questões artísticas e sociais, inseridos no contexto do imaginário revolucionário da época e do Estado totalitário. Esse cinema brasileiro debateu através das imagens temas concernentes ao momento: a pobreza, a ditadura militar, a guerrilha, o desenvolvimentismo, o subdesenvolvimento, a revolução. Além disso, os membros do Cinema Novo estavam

também interessados em influir no processo político do país, tentando, ao colocar o problema das mazelas sociais, ganhar a população para o processo revolucionário e com ela erigir uma saída histórica.

Esse é o diferencial dos efeitos do cinema moderno no Brasil e na América Latina na década de 1960, em relação às estéticas europeias. Ainda que tributária na construção da linguagem cinematográfica à Europa, os cinemanovistas confluíam tendências estéticas diversas, não somente do cinema. O Cinema Novo incorporou, dentre outras manifestações, a literatura do ciclo regional de 1930-45, a Semana de Arte Moderna de 1922, o teatro brechtiano e o Tropicalismo. Uma outra diferença a ser destacada é, por exemplo, a diferença em relação ao neo-realismo (segunda metade dos anos 1940 e início dos anos 1950): o momento desse último é historicamente distinto do período do novo cinema na América Latina (atuante principalmente nos anos 1960), bem como o local em que se conflagram essas expressões. Enquanto um representava a Itália destrozada pela guerra; o outro construía um discurso político que visava concretizar a revolução, em consonância com os ideais das esquerdas do período. Como afirma o crítico da *Cahiers du Cinéma*, Marco Bollochio, citado por Figueiroa (2004, p. 155), em relação ao Cinema Novo brasileiro: “O Neo-realismo foi um movimento que exprimiu uma revolução já terminada quanto à sua fase crucial e vital; o novo cinema brasileiro é mais importante na medida em que pode provocar uma revolução.”

Há entre os integrantes do Cinema Novo dois sentidos convergentes, segundo seus adeptos: renovar a arte latino-americana enquanto um movimento artístico/cultural e permitir a militância política e a produção intelectual, ligada na maioria das vezes ao pensamento de esquerda e aos anseios revolucionários da época. As diferenças de perspectiva de um cinema moderno no Brasil em relação ao cinema moderno na Europa, por exemplo, se deve principalmente ao subdesenvolvimento.

Os cinemanovistas denunciam as condições de pobreza não só nos temas, mas também na própria forma, exibindo as deficiências técnicas dos filmes como um meio de explicitar as condições precárias de um cinema originado no Terceiro Mundo, como aponta Glauber Rocha (1981, p. 75): “Câmaras e laboratórios de segunda qualidade, por consequência,

uma fotografia suja, um diálogo arrastado, ruídos, acidentes na montagem, as partes gráficas (genérico e legendas) sem clareza.” Esse cinema latino-americano concede “[...] lugar a uma sensibilidade fundamentada na simplicidade, na qual as desigualdades e os defeitos de imagem seriam vistos como consequência natural da pintura original das relações sociais.” (FIGUEIROA, 2004, p.155) O subdesenvolvimento é assim incorporado à identidade desse cinema, que tenta analisar por dentro a relação entre dependência econômica e as condições sociais das populações, e este subdesenvolvimento se confirma como o dado essencial que define o cinema independente na América Latina e o distingue do novo cinema europeu. Portanto, podemos perceber como o grave problema da fome, da miséria e da dependência econômica dos países pobres instaurou, de modo diferente em relação aos países desenvolvidos, as propostas de um novo cinema.

Essa distinção entre o cinema dos países desenvolvidos e o cinema dos subdesenvolvidos permite compreender como se deu de forma diferenciada a aplicação das ideias da renovação cinematográfica pelos jovens diretores. Por isso, há a preeminência de se distinguir o novo cinema do Cinema Novo. O primeiro representa o fenômeno mais amplo de renovação formal e estética pelo qual passaram os cinemas europeu, norte-americano e japonês nos anos 1950 e 1960; o segundo é a realização das propostas inovadoras desse novo cinema, seja ela técnica, formal ou estética, no cinema dos países pobres, com as especificidades dessas nações, abordando temas e questões próprias.

O Cinema Novo é, portanto, um segmento do novo cinema, representa a expressão artística dos cineastas dos países subdesenvolvidos que colocaram nas telas o suposto discurso do povo pobre do chamado Terceiro Mundo. O cinema torna-se o canal privilegiado para não somente apresentar os problemas sociais desses países, como também para discutir as possíveis soluções.

Com esse forte teor social, Glauber Rocha estabelece Humberto Mauro como a prefiguração desse Cinema Novo, pois esse diretor brasileiro de filmes de ficção e de documentários, já na década de 1920, introduzia uma nova linguagem a partir das precárias condições econômicas e da crítica ao fetiche da técnica na produção dos filmes, o que para Glauber

Rocha era um indício da valorização do cinema artesanal, que veio a ser uma das bandeiras do cinema dos países pobres. Por outro lado, Glauber Rocha também enxergava em Humberto Mauro uma representação lírica da paisagem física e social do Brasil, mas sem os afetos de um lirismo tradicional; um cinema consciente da realidade existente, mas sem perder a beleza, e, ao mesmo tempo, sem cair em uma abordagem estatística do real. Para Glauber Rocha, essa sensibilidade lírica foi utilizada pioneiramente para retratar o país como objeto de estudo, destacando-se nessa tarefa a formação de uma identidade brasileira para o cinema. Para Glauber Rocha, portanto, é possível ver de modo prematuro na obra de Humberto Mauro as características que definem o chamado filme moderno, e mais especificamente o cinema moderno brasileiro, fundamentado em um modelo artesanal e preocupado com um registro esteticamente belo, mas concomitantemente comprometido com o real.

Essa matriz genealógica do Cinema Novo foi construída por Glauber Rocha e suas características foram identificadas nos primeiros filmes do movimento, os documentários *Arraial do cabo* (1959), de Paulo César Saraceni, e *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha. Esses dois filmes iniciam de fato uma nova tradição no Brasil de documentários que não seguiam o formato equilibrado do seu gênero, como os jornais de cinema. O primeiro relata a situação de uma cidade pesqueira, Arraial do cabo, que passa por uma acelerada industrialização no litoral do estado do Rio de Janeiro, quando os pescadores da cidade litorânea sofrem com a instalação de uma fábrica responsável pela morte dos peixes. Segundo Saraceni, ele tentou mostrar a face do homem brasileiro, e é nesse sentido que Glauber Rocha, ao analisar o filme, defende que ele é brasileiro não somente por causa do tema, mas pela sua expressão original, no modo de filmar, como afirma Glauber Rocha (2003, p. 145-146):

Fiquemos certos que *Aruanda* quis ser verdade, antes de ser cinema: a linguagem como linguagem nasce do real, como em *Arraial do cabo*, e (Linduarte) Noronha e (Rucker) Vieira entraram na imagem viva, na montagem descontínua, no filme incompleto. *Aruanda*, assim, inaugura o documentário brasileiro nesta fase de renascimento.

Como também afirma Fernão Ramos (2004, p. 84) sobre o filme: “a temática e a imagem são novas, apesar da narração linear.” O segundo documentário versa a festa do Rosário em Santa Luzia do Sabugi, no Quilombo da Talhada, no sertão da Paraíba, apresenta a vida cotidiana de remanescentes dos quilombos. O filme possui as características defendidas por Glauber Rocha para o Cinema Novo, como afirma Bernadet (2007, p. 38):

Aruanda é a melhor prova da validade, para o Brasil, das idéias que prega Glauber Rocha: um trabalho feito fora dos monumentais estúdios (que resultam num cinema industrial e falso), nada de equipamento pesado, de rebatedores de luz, de refletores, um corpo-a-corpo com uma realidade que nada venha a deformar, uma câmera na mão e uma idéia na cabeça, apenas.

Bernadet (2007) avalia ainda que o filme era de cunho antes de tudo sociológico e antropológico, mas que era também um filme poético sobre a libertação de negros. Glauber Rocha de fato sublinha a importância do documentário na definição do que deveria ser um cinema subdesenvolvido brasileiro.

Aquela identificação clássica do cinema brasileiro com o sertão nordestino e com a população pobre do país sendo representada em suas atividades cotidianas e em seus costumes inicia-se a partir de então. O Cinema Novo foi o primeiro a refigurar essa realidade de modo cru, sem os adornos de uma filmografia comportada e harmônica, e o interesse era mostrar a distorção nas imagens para representar a fome de maneira mais inquietante possível, para senti-la na pele, o que ocorreu tanto no filme de ficção quanto no filme documentário. Entretanto, essa tendência em perscrutar a realidade, acusar a miserabilidade a partir de uma pesquisa e tentar entender as origens dessas condições sociais, coloca a produção cinemanovista muito próxima ao cinema documentário, mesmo quando o diretor realiza uma obra ficcional. Assim, Glauber Rocha defende o documentário como prática fundamental para a construção do filme ficcional, como meio de exercício da criatividade e de maior aproximação com a realidade reelaborada pela estética fílmica,

importante para a formação de novos diretores imbuídos em apresentar os problemas sociais do país.

Entretanto, a ditadura militar de 1964 no Brasil, além de frustrar os anseios revolucionários da esquerda brasileira, destituiu parte desse ânimo cinemanovista ao colocar o cinema como um meio integrado de pesquisa social e de mobilização política, com a inviabilização da última, e os cineastas passaram a adotar atitudes mais cautelosas, como é o caso de Carlos Diegues, citado por Ramos (1983, p. 77):

[...] o golpe de abril correspondeu a um momento que o cinema brasileiro se aprofundava, isto é, saía daquela fase de puro intervencionismo social, de uma crônica paternalista da sociedade brasileira, e passava com *Vidas secas*, e mais violentamente com *Deus e o diabo*, a uma faixa antropológica de aprofundamento na própria cultura do homem brasileiro [...] Isso exige, evidentemente, um recolhimento muito mais profundo do diretor enquanto intelectual, enquanto pensador, e o leva a uma faixa que independe do evento político momentâneo, a toda uma acumulação de tradição, culturas etc. Isso o movimento de abril não pôde alterar. [...] Policialmente, nada pode se prever; politicamente não é um golpe de estado que vai alterar o que pensamos do Brasil; e culturalmente, estamos numa faixa muito mais profunda para que sejamos atingidos por uma coisa eventual.

Posturas como essa vão demarcar o fim do movimento na década de 1970, quando passa a ser comum acompanhar diretores tentando apresentar uma saída para o cinema que era político. Mas os argumentos não trazem novidades em termos estéticos e de tema, pois as expressões “faixa antropológica” e “aprofundamento da cultura do homem brasileiro” já eram designações utilizadas pelos cinemanovistas desde o início do movimento. Há um refluxo intenso nas propostas dos cineastas, com posicionamentos vazios e acríticos. A exceção é Glauber Rocha, que não abre mão de um cinema inovador esteticamente e que possuísse um interesse documental na realidade e que ao mesmo tempo fosse político. Glauber Rocha, ao longo de sua carreira, mantém as características

cinemanovistas, como: a improvisação, a fragmentação nas imagens, a referência revolucionária, a violência, a religião, os diálogos gritados, a temática sobre o Brasil, a denúncia sobre a miséria provocada pelo colonialismo antigo e moderno, entre outras. Esses elementos acompanham quase todos os seus filmes, desde *Barravento* (1961) até *A idade da terra* (1980), uma fidelidade não encontrada em outros cineastas do grupo.

GLAUBER ROCHA, O CINEMA DOCUMENTÁRIO E AS CIÊNCIAS SOCIAIS

A cinematografia de Glauber Rocha coloca em evidência as características citadas e explicitam a sua estreita relação com o filme de documentário: filmagens externas, luz natural, parte do elenco formada por moradores dos locais da filmagem, onde o filme foi realizado, e algum grau de participação da comunidade na realização dos filmes. Além desses elementos, há o trabalho de pesquisa fundamentado em autores da teoria social, como também pesquisas sobre as sociedades retratadas nos filmes, abordando questões caras às ciências sociais, como o problema racial, a religiosidade africana, indígena e sertaneja, o subdesenvolvimento, as desigualdades regionais, a pobreza, a violência, a formação da sociedade brasileira e a revolução social.

Para ilustrar essa relação entre o filme ficcional de Glauber Rocha e o estilo do cinema documentário, analisaremos os dois primeiros longas-metragens do cineasta.

Antes mesmo de haver a consolidação do grupo do Cinema Novo, Glauber Rocha, na sua primeira obra, *Barravento* (1960), constrói uma ficção a partir de um viés que toca a abordagem etnográfica ou o estilo do cinema documentário, como, por exemplo, o fato de tratar de uma sociedade específica, com uma população negra pobre que vive da pesca em uma aldeia na praia de Buraquinho, na Bahia, e que sofre a exploração do branco proprietário da rede que a confisca por não haver produção pesqueira suficiente. Com essas características Glauber Rocha (2003, p. 160) afirma que o filme, juntamente com *Bahia de Todos Santos* (1958), de Trigueirinho Netto, encontra-se no início do gênero “filme negro”. No início da projeção do longa-metragem, percebemos

um elemento do cinema documental: o filme inicia com uma cartela de texto explicando a situação histórica, geográfica e social do lugar, que se assemelha aos utilizados no cinema documentário do período, como, por exemplo, em *Mestres loucos* (1955), de Jean Rouch, e *Vadição* (1954), de Alexandre Robatto, os quais foram utilizados com os mesmos propósitos informativos de descrever os fatos que serão registrados a partir daquele momento, e isso em uma linguagem clara e objetiva.

Outros elementos do filme documental são apresentados, como o registro das expressões culturais da aldeia, a religião de origem africana, o candomblé, a capoeira e a roda de samba. Todas essas expressões culturais são registradas durante um longo tempo sem interrupção de qualquer narrativa externa ou com a interrupção dos personagens. É possível perceber, por exemplo, na passagem sobre a roda de samba, os detalhes dos requebros e gingados dos participantes, assim como a fisionomia sensual de alguns. A apresentação é estruturada de modo tradicional, onde de cada vez um é chamado para sambar sozinho no meio da roda, quase sempre por uma “umbigada”. Entretanto, não é somente esse aspecto que se insere na representação: se encontra uma percepção do sentido dessa integração social na qual o samba, a capoeira e a religiosidade aparecem como formas de sociabilidade que se intercambiam entre si e exercem a função de fortalecer os laços sociais entre os integrantes da comunidade.

Muniz Sodré (1979, p. 23) afirma que os elementos expressivos relacionados com o sistema religioso são comuns às culturas tradicionais de origem africana. Para ele, há um integração dos vários elementos, “gestos, cores, palavras, objetos, crenças e mitos”, e cantar e dançar no ritmo seria uma tentativa de controlar o tempo simbolicamente, sentir a vida, mas também as pulsões de morte. A roda representa a expressão coletiva espontânea, “onde a criatividade daquele grupo social, que estaria na origem do samba, era recolocada, quase como um rito de origem.” (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, p. 170)

No momento seguinte à apresentação da roda de samba, aparece a roda de capoeira, e essa também se insere nesse mesmo processo integrador de cultura, arte, religião, sensualidade e, principalmente, de resistência política. Do mesmo modo, podemos afirmar sobre os outros

elementos culturais refigurados no filme, como o candomblé, com o registro de um ritual de iniciação, com sacrifícios de animais, o “fazer a cabeça”, a presença da camarinha, além dos detalhes da câmera nos objetos musicais, como atabaques, agogôs e a presença dos orixás, estando em seus cavalos ao som de cânticos religiosos, como a saudação à Iemanjá, Õdô iyá-ê.

Até mesmo representação da pesca do xaréu, ou seja, refiguração da atividade econômica, é repassada com imagens plásticas que seguem um ritmo no momento que os pescadores puxam a rede, e a câmera que focaliza os pés desses trabalhadores apontam um balé sincronizado que acompanha do mesmo modo músicas de origem africana. A plasticidade das imagens lembram as fotografias do etnógrafo Pierre Verger, e as imagens dessas manifestações simbólicas têm uma inspiração explícita no cinema de Alexandre Robatto. Na cena do xaréu, em especial, se capta a mesma dança do filme *Entre o mar e o tendal* (1953), e há uma desconfiança de que Glauber Rocha tenha retirado diretamente desse filme as imagens da puxada de rede pelos pescadores. E é exatamente dessa cena que Ismail observa um encontro entre o xaréu e as outras formas de expressão cultural. O filme mostra imagetivamente a integração dos elementos simbólicos, vivenciados plenamente pelos habitantes da aldeia de Buraquinho.

A escolha dos planos mais próximos, dos pés na areia, das mãos nas cordas, do batuque, dos rostos, da agitação dos peixes na chegada da rede, e a escolha dos planos gerais, que salientam os movimentos rítmicos do arrastão e das ondas sob o sol, definem uma tendência a pintar o trabalho como festa, integração comunitária, ritual que traz propriedades da dança e do canto. (XAVIER, 1983, p. 28)

Em *Barravento* (1962), Glauber Rocha se posiciona inicialmente contra a religiosidade dos negros da aldeia de Buraquinho, como já aparece no texto introdutório do filme, por considerá-la fator de alienação que obstaculiza a tomada de consciência dos pescadores sobre as suas condições sociais, como afirma: “Fiz um filme contra o candomblé, contra o misticismo e, num plano de maior dimensão, contra a permanência de mitos numa época que se exige lucidez, consciência crítica, ação objetiva.”

Glauber Rocha, em um primeiro momento, omitia a importância da religiosidade afro-brasileira para a resistência cultural e política dos negros em nome de uma teleologia revolucionária. Contudo, a despeito da crítica em relação à religião, ele contraditoriamente apresenta a beleza dos ritos afro-brasileiros, o cuidado com a descrição das danças e das músicas do candomblé, assim como a descrição da roda de samba e da capoeira que tornam o filme um elogio à religiosidade negra. Em *Barravento*, os contrastes ocorrem porque a obra muitas vezes escapa às intenções do autor. Na verdade, os elementos da realidade material e as formas de entendimento da vida social (TOLENTINO, 2001) constituem a matéria-prima com a qual o diretor trabalha, mas, ao mesmo tempo, Glauber Rocha tinha a exata noção da importância da cultura negra no Brasil, apesar de considerar como elemento alienante concomitantemente. O posicionamento que ele muda na realização dos outros filmes, pelo contrário, propõe um cinema revolucionário que inclui o candomblé e todas as expressões simbólicas negras na tessitura da transformação social, apontando aqui para o elemento original de uma revolução brasileira, como fica evidenciado em suas próprias palavras:

Estes candomblés, embora possuam um valor estimável, adormecem uma raça de fantásticas possibilidades. Uma raça que [...] poderá se emancipar de vez no Brasil paralelamente à independência africana. Vivemos aqui com a Nigéria na ponta do nariz e são os próprios nigerianos visitantes que deploram o fetichismo pernicioso. Apaixonado que sou pelos costumes populares, não aceito, contudo, que o povo negro sacrifique uma perspectiva em função de uma alegoria mística. [...] O negro é fantástico no seu ritmo de andar, de falar e amar. Mas é detestável até mesmo esta antropologia de salão que qualifica o negro de excepcional porque é 'negro'. Aí está o racismo! Os negros de *Barravento* no roteiro que eu refiz são homens vítimas da condição de 'negro', mas são sobretudo homens; tanto os belos quanto os maus assim o são 'porque' homens e não 'raça'. (ROCHA, 1960 apud BENTES, 1997, p. 126)¹

1 Carta enviada a Paulo Emílio Sales Gomes em 2 de novembro de 1960.

Glauber Rocha se utiliza de uma *mise en scène* antropológica e de recursos estilísticos do documentário, mas sem abrir mão de suas intenções de fazer um filme político. Ao contrário, a modalidade do filme documentário serve para ele realizar uma obra que perscruta a realidade, buscando os elementos formadores da opressão social e, concomitantemente, fundamentando uma resposta a essa opressão através da cultura negra brasileira, mesmo que sem muita consciência disso nesse primeiro longa-metragem de sua carreira. No próprio enredo do filme fica patente essa contraposição, onde o personagem principal, Firmino Bispo dos Santos, é um ex-morador da aldeia que retorna da cidade para convencer os seus conterrâneos a abandonar o candomblé por considerar um atraso. Entretanto, ele também recorre à religião. Em um outro terreiro, Firmino, mesmo não acreditando em religião, recorre ao Pai de Santo Tião para que ele faça um despacho para destruir a rede e matar o filho de Iemanjá, Aruan. Inicialmente o despacho parece surtir efeito, a rede fura e os pesadores gritam que Aruan teria morrido. Firmino comemora: “Foi pra ele se acabar e nem achar o corpo. Agora deve estar muito melhor, dormindo junto de Iemanjá. Ele não vivia querendo? Ham?”.

Como afirma Ismail Xavier (1983, p. 25), esse jogo de vaivém de Firmino torna “problemática a sua posição efetiva diante dos valores religiosos da comunidade.” Uma primeira resposta a ser dada a essa contradição do protagonista é a de que a religiosidade africana exerce um poder tão forte no imaginário coletivo baiano que pessoas sem convicção religiosa como Firmino terminam assumindo uma postura ritualística. Situação que se estende ao próprio diretor, que, ao longo do filme, na sua tentativa de criticar a religião, acaba muitas vezes valorizando-a, portanto, e nem mesmo Glauber Rocha escapa da influência da cosmologia do candomblé. O que mostra uma das características mais frequentes de seu cinema, o fato de se impregnar do material com o qual trabalha, estilo muito semelhante a determinadas correntes do cinema documentário, como a do cinema verdade de Jean Rouch, deixando a estética fílmica ser fortemente influenciada pela realidade a ser filmada.

Diferentemente, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Glauber Rocha não tenta colocar uma visão externa aos fatos, colocando a voz do narra-

dor acima dos objetos representados, da cultura popular e das tradições culturais brasileiras. Em verdade, ele não apenas coloca no mesmo patamar a dimensão laica da história e do destino mitológico, mas principalmente aprofunda e sintetiza fatos históricos (como o cangaço e o messianismo) com o mito popular (representado na religiosidade sertaneja e na literatura de cordel).² Diante desse quadro, é possível perceber o posicionamento típico de um documentarista, ao conceder de algum modo a voz ao pesquisado e colocar-se na posição do outro, ainda que em maior amplitude, evidentemente, o ponto de vista seja a do diretor.

Por esse motivo, Glauber Rocha recorre à oscilação já presente em *Barravento*, e que se encontra, mais uma vez, presente no enredo, na atuação dos atores, na psicologia dos personagens³ e na montagem nervosa com enquadramentos de documentários, valendo-se da câmera na mão e da presença da luz estourada. Entretanto, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* aprofunda o viés antropológico perseguido por Glauber, a ponto de ele procurar inserir na própria obra o ponto de vista da população pesquisada. Glauber Rocha entrevistou pessoas de Cocorobó e Monte Santo, no sertão da Bahia, tentando perscrutar e compreender a lógica do pensamento popular local. A partir dessas entrevistas é que ele constrói o fio condutor da trama. Alguns relatos são de fato inspiradores para Glauber Rocha (1965, p. 12), como o de um morador da região, Pepedro das Ovelhas:

– Mas a fé a tudo pode e com ela a gente se alevanta do chão; e se vier o comunismo [...] eu num sei, meu patrão, que vi uma fita de cinema dessas que o sinhô tá fazendo que o comunismo é pior que as tropas do Governo que deu o fogo de Canudos. Mas eu num sei se é melhor morrer da

2 O próprio cordel sintetiza fatos históricos com a criação artificial.

3 Um primeiro exemplo é a figura do beato Sebastião que promete retirar o povo pobre da miséria dando-lhe um novo mundo, onde os cavalos comem as flores e as crianças bebem leite dos rios; entretanto, D. Sebastião atua de forma violenta contra os próprios discípulos, o que de alguma forma afasta-os desse sonho; um outro exemplo é a utilização da palavra “diabo” ou “satanás” por Corisco. O termo tanto pode definir o inimigo, representante das forças do mal (o governo, um coronel ou as forças de repressão), quanto pode indicar um aliado valente e destemido (o vaqueiro Manuel) ou o próprio Corisco – o Diabo Loiro.

outra morte do que essa aqui de todo dia em pé, diferente do tempo de D. Pedro II, Imperador do Brasil!!!, que o comunismo tirou do trono para botar a República pior que trouxe a guerra. Mas eu pergunto agora se não é melhor se o Conselheiro voltar, ir atrás dele, morrer na felicidade da fé? E eu também bastava Lampião chegar vivo aqui pra eu ir brigar com os macaco [...].

Esse tipo de raciocínio, comum entre as pessoas entrevistadas por Glauber, compõe a estruturação do filme *Deus e o Diabo*, que se organiza entre esses fatos como os relatados por Pepedro: o messianismo, o cangaço e a questão da configuração da consciência popular diante desses dois fenômenos históricos e das condições sociais do lugar. Segundo Glauber Rocha (1965, p. 10), todas as vezes que ele pedia para contar os mesmos fatos, os depoimentos variavam: “Se o senhor interroga outra vez [...] (eles) recontam a estória partindo de outros pontos, tecem o passado na livre memória.” Ou seja, os fatos históricos são reelaborados pelas versões das pessoas que viram ou que disseram ter visto Antônio Conselheiro e os cangaceiros. Como afirma Glauber Rocha (1981, p. 82), utilizando uma expressão dos cegos trovadores das feiras do sertão nordestino: “eu vou lhes contar uma história que é verdade e de imaginação, ou então: é imaginação verdadeira.”

Com essa rica interpretação da história, Glauber Rocha analisa a consciência e o inconsciente coletivo da população do sertão nordestino. Como se observa no depoimento de Pepedro, ele questiona o sofrimento cotidiano provocado pela pobreza local e pelo autoritarismo governamental, apresentando aparentemente disposição em participar de uma revolta semelhante àquelas perpetradas por Antônio Conselheiro e Lampião. Há, portanto, a mesma preocupação do cinema antropológico em compreender o que está subjacente no que é refigurado. Por isso, a oscilação, que permeia os filmes glauberianos, está também presente mais uma vez, tentando captar o vaivém do raciocínio do sertanejo, que reage às formas de exploração as quais está submetido, mas que ao mesmo tempo ratifica essas formas quando, por exemplo, alguns sertanejos pobres atuam como jagunços dos coronéis.

A confluência do mundo material concreto com o mundo criado pela imaginação está presente também no cordel que também pontua a estruturação fílmica. Glauber Rocha assimila a rapsódia sertaneja, na qual é contada uma epopeia, neste tipo de literatura.

[...] o aspecto imaginativo que transforma o narrado em feito heróico, precisa distender ao máximo possível os conflitos, acrescentando-lhes elementos diversos, geralmente suplementares à trama central, para chegar até ao inexorável desfecho que implica a morte de um dos dois lados oponentes, quando a história acaba. (TOLENTINO, 2001, p. 175)

Entretanto, a socióloga Célia Aparecida Tolentino (2001, p. 176) observa que na literatura de cordel os conflitos apresentados não são superados, e, na verdade, sobrepõe a eles “novo conflitos e até elementos distintos, mas não avança, aliás, para um conhecimento novo.” Para a pesquisadora é necessário a intervenção de um segundo narrador, para imprimir o caráter dialético ao filme, no qual os conflitos apresentados sejam superados e que assim se possa avançar para uma nova realidade. Para alcançar essa superação, Glauber Rocha lança mão de outros recursos, além do cordel, como a música erudita de Villa-Lobos e a inserção do pensamento marxista nos diálogos das personagens. Entretanto, a inserção de elementos estranhos à literatura de cordel não demonstra maniqueísmo por parte do diretor, muito menos desrespeito à tradição popular. Pelo contrário, aponta para uma valorização em outros termos. Nesta atitude, Glauber Rocha reafirma os princípios do Cinema Novo, fundamenta-se na cultura popular e encaminha a obra para uma proposta revolucionária. Consequentemente, alguns traços e algumas conclusões de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* se coadunam com as ideias e com o discurso do movimento. Por exemplo: a história ambientada no sertão nordestino apresentada por Glauber Rocha denota (independente de ser sutil ou não) que a ação dos indivíduos é condicionada pela organização política, econômica e social que se estabelece na região (e essa por sua vez é atualizada e ratificada pelos atores sociais). Esse tipo de conclusão,

em que a infraestrutura e a superestrutura condicionam os problemas individuais, era comum na reflexão feita pelo Cinema Novo.

Se as oposições presentes na narrativa do Cordel não levam a uma nova síntese, como afirma Célia Aparecida Tolentino (2001), Glauber Rocha se encarrega de estabelecer vínculos dialéticos na trama do filme. As contradições existentes em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* se sobrepõem: o bem e o mal; a vida e a morte; a terra e o sol; deus e o diabo. A bipolaridade não é estanque, as oposições se entrelaçam. O beato Sebastião aparentemente é o representante de Deus, mas Antônio das Mortes diz que ele tem parte com o diabo; Corisco, o Diabo-Loiro, é seguidor do padim Cícero e os dois campos são protegidos por São Jorge. Do mesmo modo, a dialética é inserida para caracterizar psicologicamente as personagens, permitindo a não fixação de qualidades positivas ou negativas, tanto uma quanto a outra fazem parte da constituição dos protagonistas: os representantes da classe dominada/oprimida são ciumentos, violentos, invejosos, egoístas, amorosos, solidários, raivosos, desiludidos, esperançosos e ainda angustiados, indiferentes e tristes. Em relação aos representantes do poder local (o padre da Igreja oficial e os coronéis) é possível perceber que são autoritários, inescrupulosos, violentos, gananciosos, mas também são vítimas da violência generalizada.

Por outro lado, a composição do filme feita por oposições, de inspiração vertoniana, com a montagem dialética, se baseia no mito. As personagens de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* se enquadram na definição de mitos ao condensarem não somente características de personalidades históricas (por exemplo, o beato Sebastião se inspira em Antônio Conselheiro), mas também dos próprios fatos históricos. Assim, o beato significa o messianismo que existiu no sertão, Corisco representa o cangaço em sua fase final, Manuel é o povo oprimido e explorado pelo grande proprietário rural e Rosa é a mulher que não compreende a insensatez masculina. As atitudes adquirem contornos universais, mitológicos.

Em *Deus e o Diabo*, Glauber Rocha realiza um filme original, com a inserção da dialética e do mito, monta um épico com o formato da literatura de cordel, consegue ainda expressar um ponto de vista revolucionário e aqui segue a mesma preocupação em observar a realidade

brasileira a partir de uma investigação criteriosa dos costumes, das tradições, do modo de falar e pensar das populações pobres. Sobretudo no caso específico desse filme, através das pessoas do sertão nordestino e do imaginário coletivo, denotando questões frequentemente levantadas pelo cinema documentário brasileiro e que Glauber Rocha abordou em sua obra majoritariamente ficcional.

O TRANSE DE ROCHA E O TRANSE DE ROUCH

Os elementos definidores da estética glauberiana analisados anteriormente apontam para o fato de que Glauber Rocha estava acompanhando de perto as transformações estilísticas e de linguagem no cinema mundial. Ele tentou arduamente construir uma estética cinematográfica em consonância com as discussões teóricas da época, ainda que se esforçasse para delinear os contornos de uma expressão própria, brasileira, latino-americana, subdesenvolvida, desenho esse traçado não somente no conteúdo, mas em uma forma que se fizesse a partir desse material. Nos seus dois primeiros longas-metragens, Glauber Rocha demonstra afinidades com o Cinema Soviético e com o neo-realismo. Nesses filmes, Glauber Rocha (1983) defende com os soviéticos o horizonte da revolução e apoia a montagem dialética, a qual, por meio de contradições, alcança um conhecimento pelos meios de comunicação anteriores, mas enfatiza também que a verdade do cinema, na montagem, estaria no plano, como nas películas de Rossellini, e Glauber Rocha terminava incorporando em suas obras duas tendências a princípio opostas.

Do mesmo modo como o diretor Glauber Rocha incorporava na sua obra, elementos do chamado cinema etnográfico passavam a se consolidar como uma linguagem construída em grande medida face a face com essas mesmas estéticas cinematográficas citadas anteriormente, principalmente a filmografia do cineasta-etnógrafo Jean Rouch, que como Glauber Rocha possuía, dentre outras referências, Dziga Vertov, Robert Flaherty, Roberto Rosellini, e Jean-luc Godard. Ambos os diretores utilizaram os recursos do cinema moderno, já aqui elencados, como: a luz natural, a improvisação, o combate ao fetichismo da técnica, e o estilo

da câmera na mão. (SILVA, 2009) Além disso, eles, dentro de suas respectivas propostas, abriam espaços para um contato mais estreito com a dimensão do inconsciente e das irracionalidades primitivas com o intuito de encontrar a realidade social. É esse conteúdo que concede forma ao cinema glauberiano, marcado pela mitologia, pela religiosidade, pela loucura, pelo sonho e pelo transe. O cinema autêntico procurado por Glauber Rocha poderia se constituir a partir das forças do inconsciente que exprimem a formação de um povo, e, segundo essa leitura, poderia exprimir também uma obra artística, na qual o conteúdo mobiliza a formação de uma nova estética. Por seu lado, Rouch também estrutura a forma de seus filmes a partir do material refigurado, às vezes entrando no próprio fluxo do universo filmado, como ele mesmo afirma sobre as filmagens de *Os mestres loucos* (1955), no qual o transe de um evento religioso é registrado:

É devido ao seu equipamento e ao seu novo equipamento [...] que o cineasta pode se jogar num ritual, integrar-se nele e segui-lo passo a passo. É uma estranha coreografia que, se inspirada, não faz mais com que o câmera e o técnico de som sejam meros seres invisíveis, mas participantes ativos do evento que se desenrola em seu comportamento. (SZTUTMAN, 2009, p. 245)

Do mesmo modo, na obra de Glauber Rocha, mesmo se referindo a um filme de ficção, a manifestação do transe proporciona o ritmo do enredo e condiciona a interpretação dos atores. O transe pode ser apresentado em um ritual no terreiro de candomblé, como em uma cena em *Barravento* sobre a iniciação de um personagem, como uma manifestação da natureza, como quando ocorre uma tempestade no mesmo filme, representando a ira de Yemanjá, ou enquanto a imagem do mar, que sempre irrompe na tela como forma de expressão de profundas mudanças no enredo dos filmes, como em *O pátio* (1958), *Deus e o Diabo e Terra em Transe* (1967). Até mesmo em momentos onde não há eventos religiosos diretamente inseridos a atuação de grande parte dos personagens remete ao desempenho de pessoas em transe, de modo que eles surgem comumente em delírio e falando aos gritos nos diálogos.

E a própria oscilação presente na montagem também corresponde ao imperativo do movimento do corpo em transe, como analisa o pesquisador Cláudio da Costa (2000, p. 57): “Glauber concebeu a imagem antes de tudo como o lugar da impotência e do dilaceramento, qualquer força ativa para o cineasta baiano só poderia surgir desse excesso de passividade da imagem e do pensamento dilacerado.”

Por isso, na maioria de seus filmes, quando há um momento de lentidão e de espera na atuação das personagens, segue-se um momento de explosão e dilaceramento, tal como ocorre o transe no *candomblé*. Para produzir o mesmo significado, a oscilação também se encontra na forma da narrativa instável, como afirma Ismail Xavier (1983, p. 26) sobre *Barravento*: “marcada por saltos bruscos, pontos obscuros e por evidente desequilíbrio na sua disposição”, e por conta desse fator “[...] às vezes as coisa andam muito depressa, às vezes algo fundamental é dito na periferia do diálogo e, quase sempre as coisas não estão arranjadinhas nos seus lugares como o retrospecto talvez faça supor.” Neste filme o ritmo não cadenciado formado por cortes secos, abruptos, desmedidos, acompanhando assim o estado convulsivo e oscilatório das personagens que se assemelham ao estado de transe. No documentário *Maranhão 66*, Glauber Rocha também apresenta cenas reais com esse tom convulsivo, a partir de uma a montagem oscilante.

Entretanto, Glauber Rocha e Jean Rouch, apesar de serem contemporâneos e de se conhecerem principalmente através de festivais de cinema, não fazem muitas referências sobre as semelhanças de suas obras. Glauber Rocha, de fato, chega a citar Rouch para fazer observações de cunho geral sobre o cinema documentário moderno. Uma das poucas exceções é o artigo *Cinema Verdade 65*, no qual, no entanto, faz uma crítica à suposta neutralidade científica inserida dos filmes de Rouch:

Jean Rouch, outra figura importante do cinema verdade, não é propriamente um cineasta. É, sobretudo, um homem interessado em antropologia e sociologia que, por necessidade de uma informação e de uma pesquisa maior, de um conhecimento científico mais profundo, [...] J. Rouch é uma espécie de pesquisador possuído por

aquela neutralidade axiológica da ciência que expõe a África, mas nunca discute, nunca coloca o problema, e que fica somente no nível da informação. (ROCHA, 1981, p. 38, 39)

As críticas de Glauber Rocha (1981) soam injustificadas. A obra de Rouch, ao contrário de ser cientificista, era um trabalho que tinha como uma de suas preocupações principais restringir o fosso entre o pesquisador e o pesquisado, incluído nas consagradas classificações de Nichols (2005), na qual o cinema de Rouch aparece nas tipologias que asseveram o primado da relativização e da reflexividade.

Segundo o pesquisador de cinema Mateus Araújo Silva (2009, p. 55), Rouch também não reconhecia as semelhanças entre o seu trabalho e o de Glauber, como fica evidenciado em um trecho de uma entrevista publicada no seu artigo *Jean Rouch e Glauber Rocha: de um transe a outro*:

É muito estranho ver que ele se propõe a abordar a África de modo muito completo – não trata completamente dos problemas do Brasil, mas se agarra ao velho mito do cangaço, o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão. Ainda busca uma utópica.

Mateus Araújo Silva (2009, p. 55, 56) indaga como poderia Rouch não compreender o cangaço e as profecias de *Deus e o Diabo* e de *O Dragão da maldade e o santo guerreiro* como um sintoma de um imaginário ainda existente no sertão, “no sentido não muito distante daquela, de sua própria via de acesso etnográfico ao político.” Para o pesquisador, o silêncio de cada um sobre a obra do outro se deve, não por falta de conhecimento, mas da consciência da diferença no âmbito de um certo horizonte comum.”

Glauber Rocha constrói um cinema que é, sobretudo, político, com o interesse de extirpar as injustiças sociais e que para isso deveria colocar a arte como instrumento de intervenção na realidade. Entretanto, para isso era necessário se apoiar nas ciências sociais para fazer um trabalho acurado de pesquisa sobre os problemas brasileiros. Nesta procura, como já foi aqui salientado, o cinema glauberiano se fundamenta

principalmente na religião, no transe como forma de produzir uma interpretação polissêmica. No caso específico do Brasil, a religiosidade, principalmente da população pobre, seria o caminho para compreender as causas indutoras dessas condições sociais. Por isso o diretor cinema-novista mergulha na cultura e na religiosidade brasileira (negra, branca e indígena), considerada por ele como imprescindível na constituição do inconsciente coletivo nacional, e é a partir deste que ele propõe uma nova consciência política, erigida com base nos arquétipos primitivos do Brasil, e a construção de uma linguagem genuinamente brasileira advém dessa busca pelas origens.

Contudo, as questões de um inconsciente revelador também se fazem presentes na obra de Jean Rouch. Partindo especificamente de um filme podemos observar essa analogia. A película em questão é o documentário *Os mestres loucos*, o filme apresenta a cidade de Acra, na Costa do Ouro. Cidade considerada a babilônia africana, que atrai muitos emigrantes de outra área da África, em virtude de seu centro comercial e sua agitação urbana, contendo também, por outro lado, uma economia dependente, sob domínio da Inglaterra. No mercado de sal, o filme focaliza os adeptos do culto *hauka*, Songhay oriundos da Nigéria. Em seguida, o diretor anuncia que o ritual celebra os deuses *hauka*, ao mesmo tempo em que mostra rostos em transe. Esses deuses representavam um drama. No momento do sacrifício do cão, todos os integrantes se colocam a marchar em torno do local do sacrifício, eles imitam com fuzis de madeira em punho a hierarquia militar. O grande debate era sobre o significado do sacrifício, a possessão entre esses povos. Ao imitar o colonizador, se refere não a uma aculturação, mas a um modo de controlar a sua própria existência em contraposição ao colonizador em termos simbólicos. O cinema passa a mostrar que não é apenas um registro, como afirma Renato Sztutman (2009, p. 246):

Imagens-transe. As imagens ambíguas criadas no ritual *hauka* – de colonizados que incorporam (espíritos de) colonizadores – não apenas mimetizam elementos ocidentais [...], mas condensam e dão visibilidade às contradições vividas na experiência cotidiana da época.

Fica evidente nessa análise sobre *Os mestres loucos* o objeto das ciências sociais, ao estudar um veículo artístico, as representações de uma determinada realidade, que é o imaginário coletivo, seja ele de pequenos ou de grandes grupos. O filme, por uma linha lateral, apresenta os elementos reprimidos da comunidade, e da repressão do colonizador, que não dava espaço para as manifestações de seus subjugados, os quais, entretanto, o filme é capaz de desvelar. E é por considerar essa capacidade de explicitar do cinema que Glauber Rocha defende, no manifesto *A estética da Fome*, de 1965, a possibilidade que o cinema tem de compreender um comportamento tão desmesurado e muitas vezes assustador como a possessão, que pode significar um sintoma de algo mais profundo que não se apresenta de modo direto. No caso específico do manifesto, Glauber Rocha coloca a histeria como o índice de uma realidade que muitas vezes não vem à superfície, que é a fome, termo que, juntamente com o transe, para Glauber Rocha sintetiza a situação dos países pobres. É esse estado, segundo Glauber Rocha, o responsável, por um lado, pela esterilidade que afeta a produção intelectual, política e artística do país, e que, por outro, gera a histeria, configurada na impossibilidade de se concretizar os anseios de emancipação da grande maioria da população.

Nesse manifesto, Glauber Rocha (1981, p. 31) afirmava que a fome latino-americana não era compreendida pelo colonizador europeu, pois, para este, segundo o cineasta, ela “[...]era um estranho surrealismo tropical.” Poderíamos estender essa argumentação à recepção do filme *Os mestres loucos* na Europa, que causou sentimento de repugnância nos espectadores, até mesmo de etnógrafos, que temiam que as imagens fossem mal interpretadas por uma audiência maior.

Por outro lado, poderíamos também estender ao filme de Rouch o conceito de antropofagia cultural, cunhado pelo Manifesto Antropofágico do Brasil na década de 1920. Para o modernista, a arte brasileira deveria se inspirar nos índios Tupinambás que comiam o inimigo para adquirir a força deles; em termos artísticos e intelectuais, para Oswald de Andrade (apud BELLUZO; AMARAL, 1990, p. 272), era integrar as contribuições culturais externas e criar algo original, ao mesmo tempo em

que isso deveria significar uma posição política em defesa dos interesses brasileiros:

A luta entre o que se chamaria Increado e Criatura-Ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu tabú. O amor cotidiano e o modus-vivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro [...] A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de cathecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e christianisados, é contra ella que estamos agindo.

Nestes termos é que Glauber Rocha defende a instauração de uma arte que não apenas negue a cultura ocidental, colonizadora, mas que incorpore esses elementos do colonizador para criar uma nova sociedade, embora ressaltando que essa incorporação deveria ser realizada mediante uma política que atendesse os interesses do colonizado.

Glauber Rocha transformou o transe em uma nomenclatura que se opõe ao colonialismo, seja a do passado ou a dos novos colonialismos. É pelo transe que o colonizado resiste e cria condições para lutar, é por ele também que se compreende uma realidade, com a sua instauração é possível alcançar a epifania de um momento.

Glauber Rocha foi artífice principal entre os cinemanovistas em colocar o termo, comumente sentido e utilizado no candomblé, como sinônimo do moderno cinema brasileiro, afirmando a sua especificidade, em extrema consonância com as características culturais do país, e é por isso que a maioria dos títulos de seus filmes se refere a uma situação de transe, como *Barravento*, que segundo a formulação do filme significa mudanças súbitas, ou ainda, segundo Edison Carneiro (1948, p. 117), pode também significar o atarantamento que precede a chegada do orixá, além de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Terra em transe* e *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969).

O projeto cinematográfico glauberiano obteve uma ampla ressonância na história do audiovisual brasileiro, criando uma tradição de um estilo que se faz sentir até os dias de hoje, por exemplo, nos filmes que abordam questões sociais, como *Cidade de Deus* (2002), de Fernando

Meirelles, e *Tropa de Elite* (2007) de José Padilha, ainda que desprovido de um questionamento maior sobre a espetacularização da fome e da violência registradas nesses filmes. O que, por sua vez, conduz a uma certa despolitização. Por causa desse impacto do cinema-transe de Glauber Rocha, é comum ouvir entre os cineastas brasileiros (seja qual for a posição sobre esse fato) que o espírito de Glauber Rocha ainda ronda no cinema brasileiro, pois a toda tentativa de se construir novos elementos estilísticos somos forçados a pensar no cineasta. O que demonstra que a referência “transe” continua fazendo escola no Brasil, seja na forma e no conteúdo, na teoria e na prática, no filme de ficção e no documentário.

REFERÊNCIAS

ATRAVÉS das oliveiras. Direção e produção: Abbas Kiarostami. Intérpretes: Mohammad Ali Keshavarz, Farhad Kheradmand, Zarifeh Shiva, Hossein Rezai, Tahereh Ladanian, Hocine Redai, Mahbanou Darabi. Irã/ França: Abbas Kiarostami Productions, 1994 (103 min.), color.

ARRAIAL do cabo. Direção: Paulo Cesar Saraceni e Mário Carneiro. Produção: Sérgio Montagna. Rio de Janeiro: Saga filmes, 1959. (117 min.) 35 mm.

ARUANDA. Direção: Linduarte Noronha. Produção: Rucker Vieira. João Pessoa: INCE, 1960. (21 min.) 35mm.

A IDADE da terra. Direção e produção: Glauber Rocha. Intérpretes: Mauricio do Valle, Jece Valadão, Norma Bergelle e outros. Rio de Janeiro: Embrafilmes, 1980 (134 min.) son., color., 35mm.

BAHIA de todos os Santos. Direção e produção: Triguirinho Netto. Intérpretes: Jurandir Pimentel, Lola Brah, Arassary de Oliveira e outros. Salvador: Ubayara Filmes, 1958. (110 min.) son., 35 mm.

BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Produção: Rex Schindler e Braga Neto. Intérpretes: Antonio Pitanga, Aldo Teixeira, Luiza Maranhão e outros. Salvador: Iglu filmes, 1961. (80 min.) son., 35mm.

BELLUZO, Ana Maria de M; AMARAL, Aracy A. (Org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: UNESP, 1990.

BERNADET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1977.

_____. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BENTES, Ivana (Org.). *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

- CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia*. Salvador: Publicação do Museu do Estado, 1948.
- CARVALHO, Maria S. *Imagem de um tempo em movimento: cinema e cultura na Bahia nos anos JK(1956-1961)*. Salvador: EDUFBA, 1999.
- _____. *A nova onda baiana: cinema na Bahia: 1958/1962*. Salvador: EDUFBA, 2003.
- COSTA, Cláudio da. *Cinema brasileiro: (anos 60-70) dissimetria, oscilação e simulacro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- CIDADE DE DEUS. Direção: Fernando Meirelles e Kátia Lud. Produção: Walter Salles Intérpretes: Alexandre Rodrigues, Darlan Cunha, Douglas Silva e outros. Rio de Janeiro: Imagens Filmes, 2002. son., color., 35mm.
- DEUS e o Diabo na terra do sol. Direção e roteiro: Glauber Rocha. Produção: Luiz Augusto Mendes. Intérpretes: Geraldo del Rey, Yoná Magalhães, Othon Bastos e outros. Monte Santo (BA): Copacabana Filmes, 1964. son., (110 min.) 35 mm.
- ENTRE o mar e o tendal. Direção: Alexandre Robatto Filho. Salvador: Prefeitura de Salvador, 1953. son., (22min.) 16mm.
- FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: EDUSP, 1994.
- FIGUEIROA, Alexandre. *Cinema novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas: Papirus, 2004.
- JOGO de cena. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Raquel Freire Zangrandi e Bia Almeida. Intérpretes: Mary Sheyla, Gisele Alves, Andrea Beltrão e outros. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2007. (90 min.) son., color., 35 mm.
- GATTI, José. *Barravento: a estréia de Glauber*. Florianópolis: ED. da UFSC, 1987.
- GERBER, Raquel. *O mito da civilização Atlântica*. 1978. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1978.
- MARANHÃO 66. Direção: Glauber Rocha. Produção: Luiz Carlos Barreto e Zelito Viana. Intérprete: José Sarney. Mapa Filmes: Rio de Janeiro, 1966. (10 min.) p&b. 35mm.
- NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39 p. 167-189, 2000. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v20n39/2985.pdf>>. Acesso em: 2 abr. 2012.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.

O DRAGÃO da maldade contra o santo guerreiro. Direção e roteiro: Glauber Rocha. Produção: Zelito Viana, Claude Antonie, Luiz Carlos Barretto. Intérpretes: Marurício do Valle, Odete Lara, Othon Bastos e outros. Milagres (BA): Mapa Filmes, 1969. (95 min.) son., color., 35mm.

ONDE fica a casa de meu amigo. Direção e produção: Abbas Kiarostami. Intérpretes: Bebek Ahmed Poor, Ahmed Ahmed Poor, Kheda Barach Defai e outros. Irã: EDITORA, 1987. (83 mim.), son., color.

O HOMEM da câmera. Direção: Dziga Vertov. Intérprete: Mikhail Kaufman. Moscou [S. l.], 1929. (80 min.) mudo, p&b.

O PÁTIO: Direção e roteiro: Glauber Rocha. Intérpretes: Helena Ignez e Solon Barreto. 1959. p&b, (11 min.)

OS MESTRES loucos. Direção e produção: Jean Roch. [França: S.l., 1955]. (28 min.)

RAMOS, José Mário O. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RAMOS, Fernão. *Cinema Verdade no Brasil*. In: TEIXEIRA, Francisco E. *Documentário no Brasil*. São Paulo: Summus, 2004.

ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro. Embrafilme/Alahambra, 1981.

_____. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra/ Embrafilme, 1983.

_____. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. *Experiência 'Barravento': Confissão sem molduras*. *Diário de Notícias*, Salvador, 25 e 25 dez., 1969. (Caderno n 3)

SILVA, Mateus A. Jean Rouch e Glauber Rocha: de um Transe a Outro. *Devires*, Belo Horizonte, v. 6, n. 1, p. 40-73, jan./jun., 2009. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/~devires/v6n1/download/5-40-73.pdf>>. Acesso em: 2 abr. 2012.

SODRÉ, Muniz. *Samba: o dono do corpo*. Rio de Janeiro: CODECRI, 1979.

SZTUTMAN, Renato. *Imagem-transe: perigo e possessão na gênese do cinema de Jean Rouch*. In: BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar T.; HIKIJI, Rose S. (Org.). *Imagem-conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas: Papirus, 2009.

TOLENTINO, Célia A. F. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: UNESP, 2001.

VIANY, Alex; AVELLAR, José Carlos (Org.) *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

VIDA e nada mais. Direção e produção: Abbas Kiarostami. Intérpretes: Farhad

Kheradmand, Poova Pievar e outros. Irã: Instituto for intellectual development for children and young adults, 1992. (91 min.), color.

VADIAÇÃO: Direção Alexandre Rolbatto. Salvador [S. l.], 1954. (8 min.) 16 mm.

XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo Brasiliense, 1983.

_____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

TERRA em transe. Direção e roteiro: Glauber Rocha. Produção: Zelito Viana. Interpretes: Jardel Filho, Paulo Autran, José Lewgoy e outros. Parque Lage (RJ): Mapa Filmes, 1967. (105 min.) son., p&b, 35mm.

TROPA de elite. Direção: José Padilha. Produção: Marcos Prado e José Padilha. Roteiro: Rodrigo Pimentel, Bráulio Montovani e José Padilha. Intérpretes: Wagner Moura, Caio Junqueira, André Ramiro e outros. Rio de Janeiro: Universal Pictures do Brasil, 2007. (118 min.). son., color., 35mm.

7

A poética como instrumento de crítica: o país de São Saruê

Rodrigo Oliveira Lessa

O LUGAR DE SÃO SARUÊ

O país de São Saruê é um filme que descende de um surto cinematográfico de breve duração que se deu na Paraíba, iniciado com a realização do documentário *Aruanda*, obra produzida entre os anos de 1959-60 e cuja estética já continha centelhas das inquietações correspondentes à repercussão no Nordeste do iminente Cinema Novo nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo. Com o impacto de *Aruanda*, nasce – na Paraíba pouco industrializada e até então não inscrita no mundo da produção cinematográfica – um pequeno grupo de funcionários sem recursos que deram luz a um significativo movimento cinematográfico. E se aquele movimento apresentava-se, ainda na década de 1960, com modestíssimas proporções no campo do cinema, em contrapartida, terminaria protagonizando, com mérito, grandes revelações sobre as condições de vida do Nordeste e do país. (CARVALHO, 1986)

Como nos conta o diretor em livro homônimo ao filme *São Saruê*, até a década de 1950 a produção de cinema na Paraíba era um privilégio apenas dos grandes senhores de terra ou da burguesia comercial, que formavam seus filhos na Faculdade de Direito de Recife ou na Escola de Medicina de Salvador, e financiavam a inserção destes jovens no processo cultural burguês – aí inclusa a iniciação na produção cinematográfica. Entretanto, este quadro mudaria substancialmente a partir do fenômeno da descentralização da universidade no Brasil, a partir de 1950, momento em que surgem os centros universitários dos chamados esta-

dos pobres, que alcançaram a Paraíba em vista da presença influente do então ministro José Américo de Almeida. Para Vladimir Carvalho (1986), este é o momento em que se abre espaço para um contingente significativo de uma pequena-burguesia paraibana à instrução superior, às vésperas do *boom* desenvolvimentista de Juscelino Kubistchek. E é também o contexto no qual nasce, como consequência da atuação estudantil, o movimento dos cineclubes, forma convencional de defesa do cinema, que se torna espaço privilegiado para discussões relativas às polêmicas estéticas no estado da Paraíba.

Motivados pelas discussões dos cineclubes, seus integrantes logo deram origem a alguns títulos que dizem respeito ao primeiro surto de cinema paraibano, fruto desta abertura universitária. Após *30 graus à leste*, uma incursão amadora de João Ramiro Mello sobre a realidade de abandono do chamado Cabo Branco, solapado pelo mar da Paraíba, viria *Aruanda*, obra que Linduarte Noronha realizaria a partir de uma reportagem para o jornal *Tribuna de Imprensa*, do Rio de Janeiro, sobre um povoado de nordestinos negros isolado na chamada Serra do Talhado.

Verdadeira novidade, num momento de sofreguidão em busca dos caminhos do cinema brasileiro, **Aruanda** espocou como revelação benfazeja. Até ali, à exceção dos líricos **shorts** de Humbeto Mauro para o INCE, não havia documentário brasileiro. (CARVALHO, 1986, p. 125, grifo do autor)

O filme cai então nas graças de personagens renomados da crítica cinematográfica, como Paulo Emílio Sales Gomes e Glauber Rocha, que faziam menção em textos jornalísticos nas páginas do *Jornal do Brasil* às imagens agressivas, à luz estourada, à imagem contrastada, ao preto e branco renitente e muito de acordo com o primitivismo do cinema brasileiro – imagem esta que, também para Vladimir Carvalho, era o melhor e mais adequado meio na época para captar a dramaticidade da soalheira nordestina. Logo em seguida, *A bagaceira*, de Tristão de Athayde, *O Cajueiro nordestino*, segunda obra de Linduarte Noronha, e *Romeiros da guia*, do próprio Vladimir Carvalho em parceria com João Ramiro Mello, dariam fechamento ao primeiro surto de cinema paraibano, que por

volta de 1962 se encerrava para ser retomado só cinco anos depois, com *Os Homens do caranguejo*, de Ipojuca Fontes.

Na primeira metade dos anos 1960, Vladimir Carvalho volta a João Pessoa e passa a cobrir o movimento das ligas camponesas numa área até então bastante explosiva: a várzea do Paraíba, região que àquela época se transformava em parada obrigatória para a imprensa internacional, que descobria a chamada “revolução brasileira” protagonizada pelas Ligas Camponesas da Paraíba, com nível elevado de coesão. Era também a locação a partir da qual José Lins do Rêgo inspirar-se-ia para produzir seu *Ciclo da Cana-de-Açúcar*¹ e José Américo realizaria *A bagaceira*. Deste modo, a região vivia num clima constante de disputa entre senhores de terras e retirantes do alto sertão que buscavam um lugar na terra, algo que terminaria quase sempre em conflito social e cultural.

É nesse ponto que, de certa maneira, me nasce sub-repeticionalmente a vaguíssima idéia de realizar um longo documentário sobre o jugo secular do latifúndio. O contato direto e quase diário com aqueles homens rudes e de repente despertados para os seus direitos me levou a refletir e logo transformei a idéia num **argumento**. (CARVALHO, 1986, p. 126, grifo do autor)

O diretor de *São Saruê*, entretanto, não consegue àquela oportunidade dar seguimento ao projeto, vindo logo em seguida a ser convidado para participar do filme *Cabra marcado para morrer* – ainda como um projeto de filme ficcional, em 1964 –, em colaboração com Eduardo Coutinho, projeto que mais tarde seria interrompido pela repressão posterior ao golpe militar. Dois anos após a aniquilação dos focos de luta camponesa e a subsequente repressão da equipe de filmagem, que por pouco havia escapado da prisão e da tortura, o clima político amainara-se e Vladimir Carvalho resolvera retornar ao tema da terra e à questão da exploração dos trabalhadores escamoteada nas intervenções estatais realizadas através do Governo e da Superintendência de Desenvolvimento

¹ Esta fase reúne os romances: *Menino de engenho* (1932), *Doidinho* (1933), *Bangüê* (1934), *O moleque Ricardo* (1935), *Usina* (1936) e *Fogo morto* (1943).

do Nordeste (SUDENE) no sertão da Paraíba, mais precisamente nos arredores de onde havia eclodido, há poucos anos, os focos da luta camponesa. “O que me interessava principalmente era pegar as contradições das relações de produção na região – os donos de terra explorando o seu servo até o osso.” (CARVALHO, 1986, p. 127)

Este já era *O país de São Saruê*, que então viria a ser produzido em meio a um clima de improviso muito abertamente reconhecido por Vladimir Carvalho. Segundo ele, deixava-se correr a ação sem interferir muito sobre ela, como num afresco, não perdendo o gesto espontâneo e o enquadre. Ao rodar no regime de um por um, ou seja, uma tomada para cada cena – tal a impossibilidade de repetir cada situação para encontrar o melhor enquadre –, a equipe registrava as situações ao tempo em que a filmagem era realizada em meio à dificuldade de manuseio do material e de movimentação pela vegetação da caatinga, que de certa maneira aproximava-se muito do caráter artesanal do dia a dia nordestino, sendo um cinema parente do lixo industrial que marcava a paisagem e os meios de produção do lugar. O diretor, com as imagens já realizadas, utilizaria ainda os poemas requisitados ao artista Jomar Moraes Souto para, em 1968, montar uma versão de cinquenta minutos chamada *Sertão do Rio do Peixe*, e um subproduto da empreitada, o documentário *A bolandeira*. Tempos depois, já sem recursos para outras atividades cinematográficas e praticamente falido, foi para a Universidade de Brasília para ajudar a formar um centro de documentação cinematográfica no Planalto Central, período em que começou a repensar a possibilidade de concluir o filme idealizado alguns anos atrás. É neste período que o diretor, junto à sua equipe, decide voltar à região do Rio do Peixe para realizar um último ciclo de filmagens, agora para explorar a questão dos minérios e o contraste entre a riqueza e a miséria que marcavam a história da região, filmagem que, de forma isolada, também deu origem ao curta *A pedra da riqueza*.

A Pedra da Riqueza, no mesmo período, completaria a minha proposta: visão de um Nordeste ambivalente, presa do atraso, do flagelo, da exploração errada da terra, o latifúndio como uma hidra ceifando vidas, de um lado. Do

outro, a imaginação superexcitada do homem do povo que para escapar ao corpo-a-corpo com a miséria inventou saídas verdadeiramente geniais no plano do imaginário. [...] Em pouco tempo tinha a versão definitiva de **O País de São Saruê** pronta para percorrer os trâmites até a sua exibição normal. (CARVALHO, 1986, p. 125, grifo do autor)

UMA PARTE DA HISTÓRIA DO BRASIL

Embora cercado de certa aura enigmática em razão do seu perfil marcadamente poético, *O país de São Saruê* é um documentário com um propósito bastante definido, e que tem por natureza uma exposição direta das ideias veiculadas nos interstícios de sua narrativa. Se observarmos bem, veremos que logo no início do filme há uma alusão expressa à temática central de seu enredo: as condições de vida da população rural nordestina do extremo oeste da Paraíba, mais especificamente a que está situada nos municípios presentes no Vale do Rio dos Peixes e do Rio Piranhas. Partindo desta localização espacial, o documentário poderá explorar o contexto das relações sociais naquela região durante a década de 1960, momento em que o filme foi realizado, relacionado a questões como: expropriação das populações nativas; concentração fundiária; ausência do Estado na sua responsabilidade de fornecer incentivo à agricultura; proibições estatais à atividade de extração mineral na região; caráter perverso do livre mercado para os pequenos agricultores rurais etc. Temas que, implícita ou explicitamente, indicam a existência de choques de interesses, embates e discordâncias entre trabalhadores rurais e outros personagens, situações que sugerem a existência de contextos de conflito social mais complexos entre os atores sociais presentes na dinâmica social da região. Bastante explícitas são também, como veremos, as causas apontadas pelo filme para tal conjuntura, bem como os meios que devem ser acionados pela sociedade brasileira para a sua superação – uma temática que os autores não deixam escapar e que vinha sendo uma característica de diversos filmes na época, tendo em vista a influência marcante do Cinema Novo. (TOLENTINO, 2001)

As opções estéticas de *São Saruê* também estão, em alguma medida, condizentes com esta proposta expositiva de assertividade mais direta. Como poderemos perceber, os elementos predominantemente poéticos do filme – como a poesia recitada de Jomar Morais Souto e as músicas regionais que atuam como banda sonora de fundo – já são permeados de asserções e histórias sobre o homem do campo, os quais apontam para a história de ocupação do sertão e as dificuldades lá encontradas, de modo a garantir uma representação e interpretação eminentemente estética dos fatos ocorridos. Entretanto, estas passagens são ainda intercaladas no filme por recursos documentais dedicados a agregar informações e dados sobre a realidade social objetiva da região, como a narração e o texto em *off* com dados geográficos, as entrevistas com habitantes – que quase sempre são incitados a contar sua história de vida na região –, as imagens de documentos históricos, como reportagens de jornais da época etc. Assim, os contextos socioeconômicos, as dinâmicas de mercado e comércio, as informações sobre a população, as atividades econômicas desempenhadas no lugar e mesmo análises sociológicas são agregadas por estes meios à narrativa, de forma a compor esta face do enredo e, ademais, dar corpo e fundamento às interpretações que também inspiram os traços poéticos da narrativa.

Temos, portanto, um filme documentário composto, de um lado, por estratégias que marcadamente dedicam-se a estabelecer informações sobre o mundo histórico, sobre a realidade objetiva do extremo oeste da Paraíba e de seus cerca de 20 municípios – como a voz e o texto em *off*, as entrevistas, pelos dados extraídos delas, e as tomadas que retratam as locações sobre as quais discute o filme –; e, de outro, por estratégias caracteristicamente poéticas, que proporcionam uma intervenção criativa mais ostensiva por parte dos autores – como os poemas, a música regional de fundo, as encenações e os planos gerais, americano, detalhe e *close-up*, que aderem à circunstância de mundo encontrada na região com maior plasticidade e intervenção criativa. Contudo, um e outro tipo de estratégia cumprem papéis complementares e, não raro, assumem uma o perfil da outra, o que deve nos levar a não exorbitar as diferenças mútuas. Além do caso aqui citado dos poemas recitados no filme,

que, em sua profusão de conteúdos, reconstrói a história do homem do campo na região, não são raros os planos com caráter documental que, ao informarem sobre particularidades do cotidiano camponês na região, como o trato do gado e do algodão, conferem enorme plasticidade às imagens, registrando traços da realidade destes trabalhadores ao tempo em que promove uma leitura crítica a respeito de sua condição de miséria, dos atores sociais que contribuem para a perpetuação desta condição, como também da capacidade singular de resistência destes trabalhadores frente às adversidades do clima e do solo da região.

Este caráter direto é, por conseguinte, endossado por uma proposta de retomada do passado do sertão paraibano, algo a que o filme se propõe desde o início e que certamente resulta na divisão que está presente em seu encadeamento. *O país de São Saruê* tem como atributo empreender uma abordagem caracteristicamente histórica, que procura entender a situação contemporânea ao período de realização do filme, enfocando os principais fatos e contextos históricos que teriam levado aquela região à situação em que se encontrava durante a década de 1960.

Esta confluência histórica é suscitada a partir da retratação dos ciclos de exploração de atividades econômicas que repercutiram diretamente na reprodução material da vida dos camponeses ao longo dos anos. Na primeira parte, analisa-se o momento histórico de povoamento do extremo oeste da Paraíba e sua relação com populações anteriores, como a indígena. Ainda neste primeiro momento, acentua-se o ciclo da pecuária, principal atividade econômica da região entre meados do séc. XVII e dos anos 1860. Os ciclos de chuva e, sobretudo, de seca recebem aqui especial destaque.

Em um segundo momento, vemos retratado o ciclo do algodão, uma atividade que passa a ganhar corpo com a alta do produto no mercado internacional em razão da Guerra de Secessão nos Estados Unidos (1861-1865), e de certa forma decorre historicamente das dificuldades que o agricultor rural encontrou para manter uma rentabilidade constante com a pecuária durante todo o ano, em razão das secas, mas que, como o filme irá mostrar, também encontra suas limitações na condição desprivilegiada que o pequeno produtor rural enfrenta no mercado ao buscar vender a sua pequena produção algodoeira.

Após uma importante reflexão sobre a presença dos elementos da modernidade que atravessam a região, como a feira livre repleta de artigos industrializados – refrigerantes, sandálias de borracha etc. –, o filme faz referência ao ciclo da mineração, que se encerrou ainda no início da década de 1960, enfocando, sobretudo, a proibição do Estado à atividade mineradora pelos trabalhadores rurais e a breve onda de modernização que se extinguiu junto com a proibição federal à exploração livre do solo.

O filme tem, dessa forma, um encadeamento caracteristicamente histórico-crítico na sua leitura sobre o nordeste brasileiro, tendo como ponto de partida o extremo oeste da Paraíba. Procuraremos abordar seus principais aspectos e ver em que medida a leitura sobre as condições sociais e materiais de vida das populações rurais no filme elabora uma versão sobre os conflitos sociais inerentes à realidade vivida na região, bem como a forma em que se dá a construção dos principais personagens envolvidos nestes contextos.

O homem do campo como sujeito histórico

Pela própria proposta de registrar situações singulares de uma localidade, o extremo oeste do estado da Paraíba, com seus cerca de 20 municípios, o filme traz um conjunto significativo de personagens. Nas imagens estão figuras como José Gadelha, apresentado como um dos homens de negócios mais bem sucedidos da região, o prefeito de uma das cidades, Antônio Mariz, o ativista social norte-americano Charles Foster, o ex-garimpeiro Zeca Inocêncio, e ainda Pedro Alma, um pioneiro na extração do ouro na região. No entanto, a figura à qual é conferido o papel de protagonizar o filme não está centrada no exemplo de um e de outro indivíduo em particular, mas de um grupo social que se apresenta nas diversas imagens de tropeiros, plantadores de algodão, mineiros e operários de pequenas indústrias locais: o trabalhador rural nordestino, um tipo social marcado pelas agruras da pobreza e pelas oscilações entre tempo de riqueza e de miséria, que se observa na história da localidade. Deste modo, o principal personagem é, na verdade, um grupo

social, uma figura que se reconhece e se dissipa nas famílias, grupos e populações de trabalhadores rurais da região marcados pelas condições de existência que eles e seus antepassados viveram em outras épocas.

O início do filme é permeado pela tentativa de traçar o momento de ocupação da região, mas ao mesmo tempo de situar nesta história a figura do trabalhador rural, do camponês, como um herdeiro das injustiças, humilhações e privações de seus antepassados, fazendo também com que daí se reconheça um grupo social injustiçado pela história, mas que permanece vivo nos contextos conturbados da vida cotidiana destas localidades. Neste caso, mesmo os índios, citados nos poemas de Jomar Souto – narrados pela voz de Echio Reis – como os primeiros habitantes da terra, são parceiros no sofrimento e nas injustiças daqueles indivíduos retratados no documentário.

Outrora pontas de lança marcavam cruces no ar. Em torno do fogo a dança, dançavam reis do lugar. Dentro do mato os clamores dos bravos índios corridos, eles únicos senhores destes sertões esquecidos. Mas não são só migradoras as aves de arribação. Decerto um dia essas coisas às suas mãos voltarão. (CARVALHO, 1971)

Há, desta forma, um sujeito histórico a ser descoberto pelo filme e que se constrói mediante o desenvolvimento da sua narrativa. Tal sujeito confunde-se em sua concretude com os traços mais gerais daqueles que sofreram e ainda sofrem com os contextos de pauperismo da população do campo. A história do lugar confunde-se com a história daqueles que a habitaram, e é exemplo não só para compreender em que condições vivem as populações não retratadas dos vinte municípios do extremo oeste da Paraíba, mas de todo o sertão nordestino. Quase simultaneamente aos poemas, também intercalados pela música regional que vem como banda sonora de fundo, o filme traz como abertura um texto em *off* que dá as informações básicas sobre o lugar ao mesmo tempo em que pratica um exercício ainda mais direto de análise estética crítica a respeito desta história.

Nos Vales do Rio do Peixe e Piranhas, no extremo oeste da Paraíba, Nordeste do Brasil, espalha-se por cerca de 20 municípios, numa área superior a 8000 km², uma população estimada em 500 mil viventes. Ricos e pobres são todos descendentes de colonos portugueses aí chegados no séc. XVII e de índios que, durante a conquista, formaram a Confederação dos Cariris e foram dizimados pelos bandeirantes, perdendo suas terras, transformadas em 'datas' de sesmarias. A criação e o rude trato da terra emprestaram a esses vales uma feição cultural idêntica à que, em geral, se observa em todo sertão nordestino. Mas, desgraçadamente, também nessas paragens uma minoria detém a posse da terra e os bens que o esforço do homem pode tirar dela. O resultado é a injustiça e a humilhação. 'Por isso' qualquer semelhança com a história de outros sertões não é mera coincidência, mas semelhança mesmo. (CARVALHO, 1971)

As imagens de trabalhadores rurais cerrando o pasto para fundar casas encerram a reconstrução da história dos atores sociais que participaram das primeiras ocupações naquela região. Embora esta seja uma cena em que não há meios concedidos pelo próprio filme para saber se aquela situação efetivamente ocorreu ou não daquela forma em outro momento, para além do seu papel na narrativa, o fato é que a sua função ali é aludir a um povoamento já ocorrido na região, e que deu início à exploração da atividade pecuária.

A fixação dos colonos na terra teria, portanto, ocorrido já no séc. XVII, como adiantou o letreiro inicial, com populações vindas da Bahia pelo Vale do Rio São Francisco, atraídas pela presença periódica da água na região, que modificava as características ásperas da caatinga, oferecendo pastos adequados aos rebanhos bovinos. O couro dos animais e a carne seguiam para os centros do litoral onde encontravam mercado consumidor, o que, aliado ao uso de pouca mão de obra exigida para a cultura do gado, proporcionava grande rentabilidade àqueles que se aventuraram na região. No entanto, os ciclos de enchentes ou de fortes secas ocorreriam pelo menos uma vez a cada decênio, mostrando-se catastrófico para os grupos rurais que se valiam da citada cultura, fazendo

com que se sucedessem crescimento e devastação das economias locais até a década registrada pelo filme (1960). Algo que repercutiu também na cultura popular local, mais precisamente no folclore da brincadeira do Cavalo Marinho, festejo no qual um boi ornado junto a uma roda de camponeses fazia alusão ao símbolo do recurso natural que provia a reprodução da subsistência local.

As imagens do ciclo pastoril encerram-se com a história da fazenda Acauã, existente desde o séc. XVII, mas conhecida como “Além da Paraíba”, já no ano de 1917, por ter sido transformada em posto avançado dos religiosos descontentes da Igreja Católica, tendo como proprietário o padre Correia de Sá. A voz *off* e os poemas enfatizam o tempo de bonança antes ocorrido entre as fases de seca forte na região, que se encerrou com a ida definitiva das famílias e dos grupos religiosos que lá residiram para as cidades, onde havia meios para resistir aos tempos estéreis de falta d’água.

As imagens, desde o início do filme até o fim do ciclo pastoril, oscilam entre os hábitos cotidianos dos tempos de fartura vividos na região e as lamentações dos camponeses junto ao gado, que deita no chão da caatinga em condição de quase morte, consequência do quadro de fome e sede vivido também pelos animais. As fases de bonança, filmadas com grande plasticidade, apresentam tropeiros dominando o gado com laços e cordas e penetrando, com enorme habilidade, a vegetação espinhosa da caatinga, demonstrando força e domínio sob uma região temida pela indisponibilidade sazonal dos recursos naturais mais elementares para a vida humana.

A encenação tem papel importante nessa oportunidade: nas imagens do domínio de um boi arisco acompanhado pela câmera, a narrativa oscila entre um plano geral, que registra o curral onde o animal é domado; planos americanos, que mostram o grande esforço empenhado pelos sertanejos; e, de forma lúdica, traz um plano que mostra o ponto de vista do boi que é domado e que olha nos olhos de seu algoz, dando ainda mais destaque à figura do tropeiro e à sua vestimenta local, numa clara intenção de destacar ainda mais a singularidade e a coragem de sua figura.

O TRABALHADOR RURAL NORDESTINO E A MODERNIDADE

Com pouco espaço para momentos de fartura, como na criação de gado, o ciclo do algodão no extremo oeste da Paraíba já é anunciado pela narrativa como mais uma das experiências de sobrevivência difícil e penosa para o trabalhador rural nordestino. Submetido ao regime de meação, quando o camponês (meeiro) divide metade de toda a produção de um ano de trabalho junto ao dono da terra e vende a sua parte no comércio local, pouco dinheiro lhe sobra para adquirir junto ao comércio artigos básicos de alimentação e vestuário. A quantidade de trabalho e a necessidade de tocar a lavoura de algodão também o impedem de aplicar seu tempo e trabalho na lavoura de subsistência, de modo que quando restam extintas as economias e os poucos víveres produzidos durante a safra, os camponeses, que não partiram em retirada destas terras, passam a viver da caça de pequenas aves que ainda não fugiram da seca.

Até o séc. XIX, o algodão não tinha ganhado grande relevância para a atividade agrícola da região, sendo apenas mais uma planta nativa sem muita importância. Foi durante a Guerra Civil nos Estados Unidos, a Guerra de Secessão, na década de 1860, que a cotação deste produto sofreu elevação no mercado internacional e se firmou definitivamente a partir de então. Como narra a voz *off*, em Sousa – PB, umas das cidades com centro mercantil mais expressivo da região do Rio do Peixe, existiam quatro grandes usinas com faturamento anual de setecentos mil cruzeiros cada uma, apesar do atraso e do empirismo dos meios de produção, segundo analisa a voz *off*.

As relações de produção entre o meeiro e os donos das usinas, a partir deste momento, são discutidas criticamente durante a narrativa, que pretende denunciar a exploração realizada pelos grandes proprietários. Responsável pela voz que surge em *off*, Paulo Pontes faz a seguinte narrativa:

O cultivo do algodão, como já vimos, é feito em regime de meação. Aquele que detém a posse de terra e, via de regra, também o dono da usina, tem o privilégio do crédito nos estabelecimentos bancários. Com estes recursos, os donos da terra financiam seus moradores cobrando juros cinco vezes superiores ao recebido. Os lavradores,

impossibilitados de resgatarem suas contas, após a partilha meio a meio de sua safra, assumem a dívida, permanecendo sujeitos à obrigação de seguirem plantando indefinidamente, sem nunca usufruírem o resultado de seu trabalho. (CARVALHO, 1971)

As imagens são enfáticas no destaque ao caráter rústico da transação comercial entre os lavradores e os receptores do algodão. Como um índice da miséria em que vivem os camponeses, aparecem casas de barro batido, local onde uma balança de pedras e cordas é utilizada para fazer a medição do resultado da produção dos agricultores, e assim promover a divisão desproporcional da safra.

O conflito de interesses entre o trabalhador rural e os grandes proprietários das usinas, nesta ocasião, parece não provocar uma reação ou embate da parte desprivilegiada, a dos camponeses. No entanto, como prossegue explicando a narração de Paulo Pontes, mesmo os grandes proprietários não saíram ilesos da avidez do mercado externo pela produção de algodão nacional, estando eles sujeitos também aos percalços das altas excessivas de preços e da especulação capitalista.

O filme então introduz a figura de um dos grandes proprietários remanescentes dos períodos áureos do algodão, creditando à sua figura a condição de remanescente entre os usineiros que, agora, assumiriam o papel de vassalos perante as grandes companhias que permaneciam reinando soberanas durante o período de realização do filme. Trata-se de José Gadelha, única figura realmente rica e de posses entrevistada no filme: “Sertanejos que ainda possuem usinas remanescentes [...], assim como vassalos das grandes companhias que reinam soberanas, mesmo hoje com as fibras sintéticas ameaçando seus negócios.” (CARVALHO, 1971) Trata-se de um momento bastante controverso no filme, pois embora este seja claramente um exemplo do lado beneficiado na antiga relação econômica com os camponeses, sua personagem é invocada como a de mais um sertanejo da região, de quem são apresentadas as heranças parentais, a história de construção do patrimônio material alcançado até ali, e a quem é concedido o direito de identificar os problemas mais graves da região, sugerindo quais seriam suas respectivas soluções.

Em resposta à pergunta do entrevistador da equipe, que indaga: “Seu Gadelha, a família Gadelha é paraibana?”, José Gadelha afirma que sim, é descendente de cearenses, mas seu pai e sua mãe seriam nascidos na Paraíba, sendo ele, também, um paraibano. Suas atividades comerciais teriam começado em 1933, com a compra de um espaço de terra, o Sítio Pompéia, do então proprietário José de Oliveira, empreitada esta que foi incrementada em 1936, quando adquiriu uma pequena maquinaria e deu então início à sua vida comercial. Mas sua atividade, como ele mesmo alega em meio à oportunidade que lhe concedeu a narrativa, estende-se para a concessão de inúmeros benefícios à cidade de Sousa, onde se estabeleceu.

(José Gadelha) Construimos mais uma fábrica de óleo, construimos também uma fábrica de doce, montamos os cinemas, e agora estamos... estamos concluindo uma montagem de rádio, que aliás está me dando muito trabalho, em face da politicagem mesquinha que está se travando em torno dela. Temos feito alguma coisa em nossa cidade. Já doamos uma maternidade, uma das mais bem equipadas do interior do estado, doamos um terreno para a escola de treinamento, doamos um terreno para o DENOCS,² doamos um terreno para a construção do hospital regional de Sousa, doamos também um terreno para a construção da coletoria estadual de Sousa – um prédio pomposo que honra a nossa cidade. E há poucos meses atrás [...] comprei um hotel, o Gadelha Palace Hotel, o terceiro do estado da Paraíba. Isso com a finalidade única de ajudar à minha terra e à coletividade. (CARVALHO, 1971)

A entrevista de José Gadelha, em face da inexistência da tecnologia do som direto/sincrônico ao alcance da equipe de Vladimir Carvalho – embora esta já existisse no Brasil na metade da década de 1960 –, não nos traz a figura do depoente. As imagens, por outro lado, acompanham as evidências mais fortes de que este homem que fala à equipe é certamente um homem de posses, o que nos ajuda a entender o modo pelo

qual o juízo sobre a sua existência no filme é cercado de ambiguidade. Dentre as posses de José Gadelha, aparatosos caminhões repletos de sacas de algodão; caixas d'água utilizadas no beneficiamento do produto; seu carro de passeio particular; seu avião particular; seus terrenos etc., são algumas de suas posses apresentadas durante o tempo em que a banda sonora traz o conteúdo de sua entrevista.

José Gadelha também é indagado a respeito das condições do homem do campo na região sertaneja, e se posiciona em aparente defesa destas populações, demonstrando toda a sua preocupação com os habitantes de Sousa. Alega, de modo geral, que se trata de uma gente desprotegida dos poderes federais, estaduais e municipais, que não recebe ajuda do governo, vivendo subjugada aos bancos. A situação de vida dessa gente pobre e endividada, para ele, deveria brevemente ser resolvida, para isso bastando que se concedesse crédito financeiro e ajuda, de um modo geral, ao homem do campo. Também é indagado sobre se teve ou não experiência com a lavoura antes de ser um homem de posses, e também se tem outras pretensões para além do que já conquistou. Gadelha se defende, dizendo que já foi, sim, agricultor quando passou necessidade na vida, e que só almeja dali para frente trazer benefícios para sua cidade.

Assim, é interessante notar a importância que adquire a figura de Gadelha no decorrer do filme, mostrando-se necessária, numa primeira avaliação, à inspiração crítica do próprio filme, que já vinha desde o início da representação do ciclo do algodão discutindo as contradições existentes nas relações de produção mantidas através do regime de meação entre camponeses e usineiros de algodão. No entanto, esta crítica não se aprofunda tanto mais do que poderia sugerir em relação às reflexões feitas pouco antes, a partir do funcionamento do comércio local do algodão. A voz *off*, que protagonizava uma leitura crítica bem clara e direta dos conflitos de interesses, não acompanha a presença controversa de Gadelha no filme, deixando de se manifestar. As imagens, que antes mostravam o camponês rústico em condição paupérrima para entregar a sua produção aos usineiros, agora registram as posses adquiridas pelo empresário, trazendo sequências encenadas nas quais Gadelha

caminha pelos prédios da indústria de algodão e gesticula para a câmera atenta, de modo a explicar como funcionam suas fábricas e setores produtivos. O camponês, agora, trabalha com força e dedicação na indústria de Gadelha, ainda de forma rústica e pobre, mas sem a face de dor e sofrimento de quando era pequeno agricultor. Os poemas recitados neste momento do filme, de Jomar Morais Souto, também não apresentam enfoque crítico, destacando, por conseguinte, apenas aquilo que seria um resultado da presença deste homem de posses na história da então pequena cidade de Sousa: a modernidade.

(Echio Reis) Lá em baixo a minha obra, veja claro quanto vale, eu já puxei muita cobra para os pés no meu trabalho. Lá em baixo a minha obra. Gente boa que trabalha, e o preço que não se cobra por animal na cangalha. Veja o telhado à maneira como tudo se define, o pitoresco da feira, Isolube, Havoline. O pitoresco da feira. Sandálias finas de escol, o clavinote, a veira, amarelecida de sol. Feira civilizada. Olha aí! Olha a destreza com que se troca opargata por sua japonesa. Olha aí, a minha obra pouco a pouco se define: japonesas, Coca-Cola, Insolube, Havoline. (CARVALHO, 1971)

Com Gadelha subindo no avião, imagens de uma panorâmica aérea são acompanhadas pela música emergente de Roberto Carlos à época, *Quero que tudo mais vá para o inferno*, que embala o que parece ser um momento novo para a região. A partir de agora, quando as imagens ganham uma dinâmica mais acelerada, a cidade de Sousa passa a ser apresentada a partir de um de seus ícones, a feira livre. Pouco a pouco, multidões surgem negociando produtos, como sandálias japonesas (similares às hoje populares sandálias havaianas), e ouvindo rádio. A cachaça local também é comercializada, mas o vasilhame que capta a quantidade suficiente para uma dose traz o contraste de ser retirada rústicamente com uma lata do óleo lubrificante da empresa Havoline. Lata que, em outro exemplar, numa nova oportunidade, recebe um plano detalhe quando encostada ao lado de uma banca onde se vendem abacaxis, concluindo uma reiterada e convincente notação ao choque ou à relação

que se mantém naquela ocasião entre o arcaico, o nativo ou natural da terra, e o novo, o produto que é fruto do desenvolvimento industrial da região. Região esta que já recebe máquinas industriais e por isso terminou construindo uma demanda por tais produtos. A voz *off*, que retorna ao filme, descreve e interpreta a sequência: “A feira é o grande encontro semanal das gentes sertanejas, que ali vão ansiosas por vender, comprar, e ainda simplesmente mendigar ou ouvir o camelô, e tem remédios para todos os seus males físicos.” (CARVALHO, 1971)

A excitação dos chapéus, das armas, sandálias e artigos diversos postos à venda são interceptados pelo poema, que de certo modo põe um freio crítico ao que se poderia pensar como a felicidade garantida na região, que se antes vivia na mais completa miséria decorrente da seca e da exploração na produção do algodão, agora troca benefícios numa feira rica em novidades e preceptora de uma nova época, que surge com a relativa industrialização da região.

(Echio Reis) Sábria lembrança o acabado. Se não sabe saberia. Sabe ainda mais o ditado de uma noite atrás de um dia. E sabe o homem letrado, o homem de sabedoria, que em trinta e cinco é contado o tempo de há por havia. Nesse tempo aqui só passa pouco João, pouca Maria. (CARVALHO, 1971)

O trecho que interpela o ciclo do algodão e que mostra a breve modernidade trazida junto à figura de José Gadelha, com a feira livre, faz então seus últimos parênteses com a figura de Charles Foster. Ao som da música *Era um garoto, que como eu, amava os Beatles e os Rolling Stones*, o agente do Peace Corps conta um pouco do seu cotidiano, muito próximo do que imagina ser o dia a dia humilde das pessoas que lá vivem – acordar cedo, retirar o leite da vaca, colher lenha etc. Foster é, ao que parece, um cidadão norte-americano que evadiu sua terra natal para fugir da convocação para a Guerra do Vietnã, no final da década de 1950. Com vinte e três anos, sua atividade se resume, pelo que está presente em sua entrevista, a uma confusa relação de diálogo com os moradores da localidade, com os quais conversa com o intuito de

resolver alguns de seus problemas mais imediatos. Fica, no entanto, muito vaga que tipo de ajuda é esta, qual a natureza do projeto Peace Corps e por que exatamente ele foi levado ao sertão nordestino. Ele e seu amigo, no entanto, demonstram mais claramente não estar interessados em posicionar-se politicamente a respeito destas e de outras questões controversas, como o papel do seu país na Guerra do Vietnã e o atraso industrial do Brasil. O entrevistador, neste momento, é direto nas indagações, estimulando-o a posicionar-se, embora Foster resista claramente: “Por que você acha que o Brasil se industrializou com enorme atraso?”. Frente à resposta de que não poderá responder a esta pergunta, o entrevistador faz outra: “O que é que você acha da guerra no Vietnã?”. Foster novamente nega-se a responder, mas uma reportagem de jornal procura explicar por ele a situação: o governo americano estava convocando para servir ao exército os cidadãos em atividade no Projeto de Paz no sertão, o que suscitou protesto e certo desconforto perante o país. A questão do imperialismo, aqui, é abertamente o foco de crítica da narrativa, que demonstra reivindicar para o Brasil um processo autônomo de industrialização e modernização. Processo este que se encontrava até então em atraso pela política aplicada pelos EUA aos países periféricos do sistema capitalista.

É possível perceber, deste modo, que os elementos da modernidade, como a industrialização, o comércio de produtos industrializados, a aceleração da vida tradicional no campo, a emergência de organizações assistenciais internacionais, a existência de grandes empresários, dentre outros, não fazem parte de um contexto a ser criticado de forma incisiva e profunda durante a narrativa.

Se, por um lado, José Gadelha figura como um grande proprietário, como um empregador do ramo do algodão, por outro, o espaço que ele ganha para discorrer sobre a sua presença supostamente benéfica para a região e a sua condição de sertanejo, como um dos filhos da região e da Paraíba, ameniza o conflito de interesses que parecia existir entre trabalhadores e capitalistas industriais quando do regime de meação. O modo como há um freio no teor crítico do filme – até então empenhado pelo caráter direto dos comentários em *off* e dos poemas que também

cumprem o papel de comentar as imagens – contribui para que a figura de Gadelha esteja relativamente afastada da crítica claramente dirigida aos usineiros O empresário tem então o papel de uma espécie de empreendedor dos benefícios que o desenvolvimento econômico pôde trazer à região. Em detrimento de acirram-se os conflitos, pois corresponde a uma concentração de capital que diz respeito ao processo de implantação do regime de produção capitalista no campo, a fortuna de figuras como José Gadelha parece amenizar a condição rústica, arcaica e, portanto, atrasada da região, imagem do sertão que acompanha a figura do camponês em todo o filme.

O SONHO DA RIQUEZA E A DESFETICHIZAÇÃO DO PROBLEMA DA SECA

O ciclo da mineração tem início na região do Rio do Peixe no ano de 1940, quando o pioneiro na extração de ouro na região, um humilde roceiro lavrando a terra, encontra o minério ao acaso e dá início a uma espécie de mapeamento das áreas onde este pode ser encontrado. Pedro Alma é um senhor já idoso que conta sua história em entrevista, apresentando logo na primeira oportunidade a razão pela qual foi bastante breve a história da mineração na região.

Após a descoberta do ouro e reunião dos meios de produção para a extração do minério, com alguns proprietários de terra já se beneficiando com algumas extrações bem sucedidas, é expedida uma proibição do Estado à extração mineral no Rio do Peixe. Para ser legalizada qualquer retirada de minério na região, só descoberta pela ação dos camponeses, seria necessária, então, uma prévia regulamentação federal, a qual, segundo as informações de Pedro Alma, não foi definida e nem tampouco divulgada pelos órgãos competentes aos paraibanos, sendo estes os donos das propriedades com vocação mineral e os que deveriam ser os mais diretamente beneficiados pela descoberta. O sertanejo lamenta a resposta do poder público, que segundo ele terminou prejudicando o próprio desenvolvimento da região e a ajuda que esta extração ofereceria à população do nordeste: “Pelo menos aqui no nordeste, nessa imigração de fome, de seca e etc., ‘não é’[...] e temos tanta riqueza perdida

debaixo de nossos pés, como na seca de sessenta e sete, eu vou contar esta para os senhores ‘vê!’ (CARVALHO, 1971)

O depoimento que segue ao do senhor Pedro Alma é o do ex-garimpeiro Zeca Inocência, que conta uma história bem parecida com a anterior. Os descobridores das minas locais, as pessoas que se tornaram chefes das minas e que enriqueceram são lembradas nos depoimentos, oportunidade em que se lembra também o momento de grande aquecimento econômico na região, com benefícios para o comércio local, melhoria no serviço público e oportunidades de ocupação laboral, como conta o Sr. Zeca Inocência. (O entrevistador profere as perguntas ao camponês, mas não há como saber se este é Vladimir Carvalho ou outro membro da equipe).

(Zeca Inocência) E o que eu conto do minério é isto. E então ‘adepois’, foi afracando, veio muita luz, luz muito boa na cidade. Veio [...] muita ‘arroz de gente’. [...] difusora tinha seis, padaria tinha seis, e buodega era sem quantidade – (Entrevistador) O que é buodega? – (Zeca Inocência) Budega, casa de negócio, grandes ‘casa’ de negócio tinha. Agora, tudo isso veio abaixo. [...] veio muita riqueza, e hoje [...] ‘tamo’ tudo na pobreza grande. – (Entrevistador) Por que não procuram o ouro? – (Zeca Inocência) Porque não tem ordem, não tem ordem, não tem licença de se trabalhar. O caso é esse. [...] Agora nós não ‘temo’ a licença de trabalhar, ‘veve’ tudo ‘em riba’ da riqueza, mas tudo morrendo de pobre, tudo morto. (CARVALHO, 1971)

O filme, durante a fala de Zeca Inocência, traz imagens de lugares em que no passado se concentravam os trabalhos de mineração, nelas destacando-se: peças desmontadas das máquinas que serviam ao trabalho jogadas ao chão seco e barrento; paredes tomadas pela vegetação; e trabalhadores que permaneceram na localidade, apesar do fim dos tempos áureos da mineração. Neste momento, um membro da equipe pergunta ao ex-garimpeiro: o que deveria ser feito da mina?

(Entrevistador) E o que você acha que devia fazer com a mina? (Zeca Inocência) Era nós ‘pedir’ proteção a [...] nosso governo, e nós trabalhar pra remir a pobreza, que lá a

capacidade de acumular cinco mil e tantas 'pessoa' [...] de quarenta e dois [1942] a quarenta e cinco [1945] e nunca ninguém passou fome. – (Entrevistador) E era época de guerra, né? – (Zeca Inocência) Era época de guerra, era sim, senhor. (CARVALHO, 1971)

O solo paraibano, como conta o filme, registrava uma infinidade de ocorrências minerais, além do ouro: xelita, bauxita, tório, colombita, dentre outros, despertando o interesse de agentes privados, pessoas comuns e também de prefeitos, interessados na atividade para criarem meios de emancipar seus municípios. No caso de particulares, pessoas comuns e habitantes da região, a narração em *off* pontua o fato de que a esperança da riqueza leva também a ilusões e fantasias por parte de pessoas simples a respeito da presença de minérios em suas propriedades, como é o caso de Chateaubriand Suassuna, morador de Catulé do Rocha, município que faz divisa com o Rio Grande do Norte, a quem a equipe entrevista numa alusão a pessoas que vivem o delírio da possibilidade de enriquecerem com a esperança da presença de minérios valiosos em suas terras. É quando a voz *off* chama a atenção para o mito local de que estas terras teriam riqueza e fartura, largamente reproduzido, o que contribuiria para perpetuar a condição de miséria na região.

Há, por outro lado, o caso dos prefeitos, também ligados ao advento da mineração na região. A um desses prefeitos é concedido um importante espaço no filme. Sua entrevista é exposta sem nenhum tipo de interrupção, pergunta ou interpelação por parte da equipe. Pelo modo como serve de pano de fundo para um conjunto de imagens que retratam as situações mencionadas no depoimento do prefeito, garante mesmo uma autoridade semelhante à que é concedida aos textos narrados em voz *off* pelo autores do documentário. O conteúdo da declaração, por sua vez, também toca nos principais dados, ideias e críticas apresentadas. A força do personagem protagonista, o trabalhador rural pobre, historicamente injustiçado, é reiterada, bem como a sua situação de miséria, que será agora analisada como fruto de uma situação de abandono por parte do poder público, tendo em vista os equívocos históricos co-

metidos no que diz respeito à má distribuição das terras e a uma estrutura agrária que não beneficia o homem do campo.

(Antônio Mariz) Como prefeito de uma cidade do sertão, vivo, com o povo desta área, o próprio drama do subdesenvolvimento. Para a prefeitura convergem todos os problemas da população. Praticamente não se nasce, não se sofre, não se morre, sem que a prefeitura intervenha. [...]. Muitos pensarão, à primeira vista, que o problema do nordeste é só o problema da seca, e raramente o problema das enchentes. Mas longe da seca e da enchente, muito mais grave é o problema da estrutura agrária. (CARVALHO, 1971)

As imagens que acompanham o conteúdo das declarações do prefeito Antônio Mariz endossam abertamente as suas reflexões, razão pela qual seu conteúdo seguramente faz jus ao conteúdo da narrativa do filme de forma geral. A fala a respeito da necessidade e da extrema pobreza do sertanejo é reiterada na figura de pessoas humildes, crianças magras, doentes, sujas ou, em alguns planos, mortas, numa clara menção aos efeitos da mais completa falta de meios para o provimento da própria subsistência. O valor do sertanejo – sua força, humildade e irreverência – é contemplado por imagens de sua vida simples, de suas atividades, como remar uma canoa num pequeno riacho, da construção coletiva de pequenas casas, da sua presença em ocasiões públicas, como feiras e parques de diversões etc. Também neste momento, quando a fala do prefeito se encerra ao tempo em que uma música de fundo alia o conteúdo de suas palavras às imagens que irão dar fechamento ao filme, diversas imagens exibidas durante o filme retornam através da montagem, numa menção bem clara de que, nesta conclusão, foram recapituladas as principais ideias e passagens do filme, realizando uma espécie de síntese da proposta da película. Os problemas do sertão, do trabalhador rural, seus embates, conflitos e as perspectivas de futuro aparecem aqui reunidos em uma versão final do que se captou na trajetória crítica da história do extremo oeste da Paraíba.

REFERÊNCIAS

A BAGACEIRA. Direção e Produção: Paulo Thiago. Intérpretes: Rejane Medeiros; Ney Sant'Ana; Nelson Xavier; Jofre Soares; Emanuel Cavalcante e outros. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1967. (88 min.), son., color., 35 mm.

A BOLANDEIRA. Direção e Produção: Vladimir Carvalho. [S. l.]: Nova Cine, 1968. (18 min.), son., 35 mm.

A PEDRA da riqueza. Direção e Roteiro: Vladimir Carvalho. Produção: Fernando Duarte. Intérpretes: Laurentino Santos. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1976. (16 min.), son., 35 mm.

ARUANDA. Direção e Roteiro: Linduarte Noronha. Produção: Rucker Vieira. Intérpretes: Paulino Carneiro. João Pessoa: INCE, 1960. (22 min.), son., 35 mm.

CABRA marcado para morrer. Direção e Roteiro: Eduardo Coutinho. Produção: Zelito Viana. Intérpretes: Elizabete Altino Teixeira; João Virgílio Silva; José Daniel do Nascimento; Cícero Anastácio da Silva e outros. Rio de Janeiro: Gaumont do Brasil, 1964. (119 min.), son., color., 35mm.

CARVALHO, Vladmir. A heresia de São Saruê. In: _____. *O país de são saruê: um filme de Vladmir Carvalho*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1986.

HOMENS do caranguejo. Direção: Ipojuca Pontes. Produção: Walter Carvalho; Arnaud Castro. Narração: Paulo Pontes. Rio de Janeiro: Saci Cinematografia, 1968. (19 min.), son. 35 mm.

O PAÍS de São Saruê. Direção e Roteiro: Vladmir Carvalho. Intérpretes: José Gadelha; Charles Foster; Pedro Alma e outros. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1971. (90 min), son., 35mm.

O CAJUEIRO nordestino. Direção e Roteiro: Linduarte Noronha. Rio de Janeiro: INCE, 1962. (25 min.), son. color., 35 mm.

OS ROMEIROS da guia. Direção: João Ramiro Mello; Vladimir Carvalho. Intérpretes: William Mendonça. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1962. (15 min.), son., 35 mm.

TOLENTINO, Célia A. F. Considerações finais: essa nossa ambiguidade. In: _____. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.



***Cabra marcado para morrer:* a história mediada pelo cinema**

Sérgio Elísio Peixoto

INTRODUÇÃO

“Cabra marcado para morrer” é uma expressão muito comum, no sertão nordestino, para designar alguém que deve ser eliminado por conta de litígios pessoais ou políticos. Quase uma sentença de morte. No caso do documentário de Eduardo Coutinho, trata-se de um relato que tem como ponto de partida o assassinato de João Pedro Teixeira, um líder de pequenos agricultores, ocorrido em 1962, no município de Sapé, no estado da Paraíba. Ordenado por latifundiários da região, tinha como objetivo desestimular, terminantemente, as reivindicações desses agricultores por condições menos aviltantes de desenvolvimento de suas atividades produtivas, realizadas com a participação do seu grupo familiar e orientadas para a sua reprodução social. Este assassinato político também implicava em uma reação típica das oligarquias rurais contra atitudes consideradas desafiantes do seu poderio secular. Os motivos que determinavam atitudes tão covardes quanto desumanas, paradoxalmente, careciam de relevância, o que evidenciava ainda mais o caráter hediondo dessa prática. Todavia, a eliminação de um líder dos trabalhadores rurais significava, inequivocamente, um duro golpe em suas lutas sociais, tendo em vista as dificuldades inerentes ao longo processo de formação de suas lideranças políticas. Tratando-se de um segmento social formado por pessoas pobres, com reduzidos níveis de escolaridade e de organização política, a perda de lideranças, por essa via, representava, muitas vezes, inevitáveis reflexos nos movimentos sociais no cam-

po, desarticulando-os e inibindo-os. Esta é uma face da realidade social nordestina. Uma triste história, inúmeras vezes repetida.

Cabra marcado para morrer é, ainda, o título do documentário que conta esta história, mas que tem sua própria história. Um filme diferenciado na cinematografia brasileira, em razão das circunstâncias em que foi realizado e dos seus próprios méritos enquanto uma narrativa cinematográfica. Este trabalho foi elaborado em dois momentos, bastante distanciados no tempo, principalmente quando se trata de uma elaboração fílmica. No primeiro, pretendia-se realizar uma obra de caráter ficcional, em que seria retratada a vida de João Pedro Teixeira. Isto não foi possível devido à interrupção das filmagens, quando da eclosão do golpe militar de 1964. A partir deste momento se sucedeu uma brutal repressão sobre as Ligas Camponesas no nordeste brasileiro, o que também resultou na apreensão de documentos, roteiro e equipamentos com os quais o filme vinha sendo feito. Dezessete anos depois, o trabalho foi recomeçado, desta vez com a proposta de realização de um documentário que reconstruísse a trajetória dos camponeses envolvidos no projeto anterior.

A posterior recuperação de parte desse material ajudou na retomada do trabalho, mas aí a história já era outra. A decomposição do regime militar e o fracasso anunciado do seu modelo econômico, anteriormente celebrado como milagroso, já sinalizavam uma transição para um governo civil, dentro de um processo extremamente cauteloso e controlado pelas forças políticas que o protagonizaram e dele se beneficiaram enormemente. Quando os trabalhos foram reiniciados, contava-se com uma situação bem diversa daquela em que foi pensado e iniciado. Não é difícil imaginar quantas mudanças ocorreram em tal período. Mudanças na realidade social, mudanças na vida das pessoas, quer fossem as integrantes da equipe de realização do documentário, quer fossem aquelas que participaram efetivamente dos eventos relatados. No primeiro momento do filme, algumas dessas pessoas eram apenas crianças e jovens, enquanto outras eram adultas. Em seu recomeço, as crianças e os jovens tinham se tornado adultos, enquanto os que eram mais velhos tinham se transformado em idosos. A passagem do tempo inexoravelmente influiria em seus depoimentos sobre os fatos passa-

dos, agora reconstituídos por esforços de memória, em boa parte condicionados e mediados por suas experiências de vida. (CÂMARA, 2008)

Pode-se observar, portanto, que em *Cabra marcado para morrer* encontram-se várias histórias, pessoais e coletivas, sociais e políticas, separadas pelo tempo, mas integradas pela memória de um passado que não se poderia esquecer. Por isso, acreditamos ser possível a elaboração de uma análise sobre este filme que abarque: uma reconstrução dos fatos históricos que se constituíram no seu objeto e do contexto em que ocorreram; a história de seus principais participantes; e, por fim, uma breve discussão a respeito de sua categorização no gênero documentário. (BRASIL, 1995) Isto nos permitiria explorar aspectos relevantes desse trabalho, evidenciando seu caráter diferenciado e certamente meritório na cinematografia brasileira. É o que se pretende fazer neste ensaio.

A HISTÓRIA DAS LUTAS SOCIAIS

O relato contido em *Cabra marcado para morrer* se inicia por uma referência a duas expressivas entidades estudantis atuantes na década de 1960, a União Nacional dos Estudantes – UNE e o Centro Popular de Cultura – CPC. Sem elas não existiria o filme. Isto porque, em 1962, em uma viagem a estados do nordeste brasileiro, cuja finalidade era a de divulgar a necessidade de reformas na educação, um grupo de estudantes universitários vinculados à UNE e ao CPC observava e registrava em um documentário cinematográfico facetas típicas da realidade social dessa região, a exemplo da presença de importantes empresas estrangeiras e de acentuados níveis de pobreza de grande parte de sua população. Esse era um aspecto da realidade brasileira que amplos segmentos dos estudantes universitários idealizavam transformar, por via de reformas políticas que conduzissem o país a uma condição de progresso e de desenvolvimento social. Em tal perspectiva, a superação do analfabetismo, da pobreza e a crítica do pensamento alienado eram requisitos fundamentais para emergência de uma consciência política e cultural identificadas com a superação do subdesenvolvimento. Daí, também, o interesse pelos aspectos culturais da região.

É nesse contexto, portanto, que a equipe do documentário se depara com um fato de grande repercussão no estado da Paraíba: o recente assassinato de João Pedro Teixeira, um dos líderes das Ligas Camponesas, e as manifestações de repúdio a este fato. Impressionados com a reação popular a este acontecimento, decidiram pela realização de um filme sobre ele, em que os próprios trabalhadores rurais representariam os personagens desse triste episódio. É a partir desse momento que se desenvolve o relato sobre as condições sociais de existência dos trabalhadores rurais do nordeste, sobre as condições de exploração e de violência a que eram submetidos e, sobretudo, sobre os grandes obstáculos que enfrentavam para a realização de suas lutas sociais. De certo modo, a representação fílmica desse processo marca o encontro solidário entre grupos urbanos e rurais que lutavam de maneiras diferentes pelo mesmo objetivo, o de melhores condições de vida para as classes subalternos do campo e da cidade no Brasil.

Deve-se lembrar que, em 1962, se constatava a ocorrência de uma grande efervescência política em áreas rurais do nordeste brasileiro. O rápido desenvolvimento das Ligas Camponesas se lastreava em amplos processos reivindicatórios por mudanças nas relações de trabalho no campo, e, no limite, pela reforma das condições de posse e uso da terra. Isto preocupava enormemente as oligarquias rurais, que enxergavam nessas lutas o preâmbulo de uma revolução socialista que precisava ser imediatamente contida. A profunda miopia ideológica desse segmento dos grupos dominantes no país impedia que reconhecessem que tais acontecimentos correspondiam, em um primeiro momento, a uma reação às suas próprias práticas, seculares e anacrônicas, de apropriação dos excedentes gerados no âmbito da produção familiar, bem como pela exploração dos trabalhadores assalariados no campo.

Com efeito, dentre as reivindicações que orientaram, inicialmente, o surgimento das Ligas Camponesas, no lendário Engenho da Galileia, em 1955, destacava-se a de proporcionar um enterro cristão aos seus filiados, tendo em vista que até então, dadas as condições de extremo pauperismo existentes, aqueles que faleciam eram enterrados em covas rasas. Era a parte que lhes cabia no latifúndio! A isto se acrescentava a

promoção de práticas de auxílio mútuo, a exemplo da criação de uma escola, da aquisição de insumos agrícolas e da obtenção de assistência técnica de órgãos governamentais. (JULIANO, 1962)

A imediata reação dos latifundiários à constituição da associação camponesa, buscando a sua extinção, mais fortaleceu do que diminuiu a disposição de luta de seus membros, tal era a consciência da legitimidade de suas aspirações. As Ligas se multiplicaram rapidamente, obrigando o governo, segmentos da Igreja Católica e o Partido Comunista Brasileiro a intensificar a disputa pelo encaminhamento e pela direção das lutas sociais no campo, mediante a criação dos sindicatos rurais. Em verdade, isto representava apenas um indicador das tensões sociais que minavam as bases políticas das oligarquias rurais, assentadas em sistemas de lealdades e de obrigações decorrentes das modalidades vigentes de uso e de posse da terra, bem como de relações sociais fortemente personalizadas, formadas no interior de práticas assistencialistas.

Dessa maneira, pode-se avaliar o impacto que causava no estado da Paraíba, em 1962, no município de Sapé, a existência de uma Liga Camponesa formada sob a liderança de João Pedro Teixeira, registrada em cartório, em 1959, como sociedade civil de direito privado, congregando mais de 7.000 agricultores e trabalhadores rurais. A Associação de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas de Sapé, verdadeiro nome desta entidade, tinha como principais reivindicações a diminuição do foro cobrado pelo uso da terra, o fim do trabalho obrigatório sem pagamento, dos despejos sem a indenização das benfeitorias e das lavouras cultivadas e, ainda, o fim do uso da violência pelos grandes proprietários de terra. Muito diferente, sem dúvida, das primeiras reivindicações de ajuda mútua. Em 1962, esta Liga era a maior do nordeste. Foi justamente neste momento das lutas sociais no campo que ocorreu o assassinato de João Pedro Teixeira, a mando das forças do latifúndio.

De fato, o que tal quadro mais evidenciava era o avanço político das lutas sociais no campo, ao qual se associava igual mobilização dos trabalhadores urbanos para a participação em greves e outras formas de protesto contra os baixos níveis de remuneração e os elevados índices inflacionários. Neste período, a economia brasileira encontrava-se pra-

ticamente estagnada, após o rápido crescimento obtido na década de 1950. Diante das manifestações de fortes contradições sociais entre o capital e o trabalho, a burguesia hesitava entre a realização de um projeto de desenvolvimento capitalista relativamente autônomo, abrangendo a realização de reformas estruturais que beneficiassem a maioria da população, e outro de desenvolvimento dependente e associado aos grandes centros do capitalismo internacional.

A opção por esse último projeto refletiu não só a correlação de forças existentes, mas a natureza dos sistemas de alianças políticas internas e externas construídas pelos grupos dominantes. Enquanto os grupos ocupados com a gestão do Estado e seus associados emitiam débeis sinalizações de nacionalismo e de adoção de medidas pretensamente favorecedoras das aspirações políticas dos trabalhadores, inspiradas no trabalhismo getulista, grande parte do empresariado se alinhava firmemente com o capital estrangeiro. Desse modo, a necessidade de proceder a alterações no processo de acumulação de capital foi ideologicamente vinculada ao perigo representado por um imaginado ideário socialista, bem como à suposta vocação natural do povo brasileiro para a democracia liberal, tal como pensada ao sul dos trópicos. O povo brasileiro era, ainda, caracterizado como uma coletividade pacífica e ordeira, avessa aos embates políticos.

Essa concepção se constituiu, portanto, na justificativa política da retomada do processo de acumulação, instrumentalizada por um intenso processo de repressão política dos movimentos dos trabalhadores rurais e urbanos, o que, em particular, beneficiava indiscutivelmente as oligarquias rurais, que, apesar dos desgastes sofridos, se posicionou como aliada do movimento militar desde o seu primeiro momento. Isto lhe assegurava, provisoriamente, que as relações de poder e de exploração dos grupos subalternos no campo permaneceriam relativamente intocadas. Mesmo porque a consolidação da empresa industrial como o núcleo dinâmico do sistema capitalista faria com que as prioridades do modelo de crescimento econômico que se instituía tivessem como alvo mais importante a produção de bens de consumo duráveis, destinados às camadas de rendas médias e altas nos centros urbanos. (OLIVEIRA, 1975)

Ainda assim, a partir de 1964, mudanças importantes seriam introduzidas no campo, pois a estratégia de endividamento externo, concebida para a queimação de etapas do processo de desenvolvimento industrial, mediante a captação de empréstimos internacionais, iria requerer um acentuado esforço para o incremento das exportações de produtos agropecuários, que deveriam gerar as divisas necessárias a avalizar as dívidas contraídas. Isto seria promovido através da dotação de um amplo volume de crédito rural subsidiado para os proprietários agrícolas, principalmente para aqueles localizados nas regiões mais industrializadas do país, com a finalidade de viabilizar a modernização do processo produtivo.

A realização dessas medidas fomentaria um maior desenvolvimento do capitalismo no campo, limitando, por essa via, o poder do latifúndio, embora preservando relações de trabalho espoliativas e injustas no campo. Também reforçava os padrões preexistentes de concentração da terra, de poder e de riqueza, ampliando as desigualdades sociais e estimulando a transferência de grandes contingentes populacionais do campo para as cidades. Foi justamente neste momento de transformações sociais e políticas da sociedade brasileira que se sucedeu ao golpe militar de 1964 que os líderes das Ligas Camponesas e dos Sindicatos Rurais, bem como Elizabeth Teixeira, esposa de João Pedro Teixeira, e seus filhos se tornaram alvos da sanha repressiva do regime.

No que tange à trajetória de seus principais participantes, a história de *Cabra marcado para morrer* está indelevelmente ligada ao Engenho da Galileia, para onde foram transferidas as filmagens. Em 1962, no município de Sapé, foram realizados alguns registros fílmicos e fotográficos sobre a família de João Pedro Teixeira e sobre um comício de protesto contra o seu assassinato, ao qual compareceram cerca de 5.000 pessoas, daí nascendo a ideia do filme. Dois anos depois, quando tudo estava pronto para o início das filmagens, no dia 15 de janeiro de 1964, perto de Sapé, ocorreu um forte conflito entre os trabalhadores rurais, de um lado, e policiais e empregados de uma usina, de outro. Tal confronto resultou em 11 mortes. A ação policial que se seguiu a este acontecimento impossibilitou a realização das filmagens, tal como fora previsto originalmente, determinando que a sua continuação fosse deslocada para o Engenho

da Galileia, localizado no município de Vitória de Santo Antão, em Pernambuco, considerado como o lugar ideal para este propósito. Elizabeth Teixeira faria o seu próprio papel, enquanto os outros personagens seriam representados pelos agricultores que ali moravam e trabalhavam.

As filmagens foram iniciadas no Engenho da Galileia em fevereiro de 1964. No entanto, foram interrompidas em abril, quando da deflagração do golpe militar. O exército invadiu o engenho visando prender os principais líderes dos agricultores, dentre eles Zezé da Galileia e João Virgínio, e a equipe da filmagem. Os militares buscavam, obsessivamente, localizar cubanos e armas, como metralhadoras. Encontraram agricultores e espingardas de caçar passarinhos. A equipe de filmagem e Elizabeth tinham se evadido. O material utilizado para a realização das filmagens foi quase que totalmente apreendido. Uma parte dos negativos foi salva, pois havia sido enviada para revelação no Rio de Janeiro, sendo guardada por David Neves, pai de Eduardo Coutinho, que era um general. (RIZZO, 2010, p. 32) A apreensão do material das filmagens foi politicamente apresentada e celebrada como uma prova insofismável de um plano revolucionário comunista de, através do cinema, orientar os camponeses para a execução fria de seus adversários.

Em 1981, decidiu-se pela retomada do filme. Desta vez, embora preservando como objetivo central a história de João Pedro Teixeira, pretendia-se proporcionar um curso mais livre às ações, desenvolvendo-se as filmagens a partir de depoimentos apresentados com base nas memórias dos seus participantes que ainda moravam no engenho ou se encontravam em outros lugares. Isto envolvia três dimensões de suas vidas que se entrelaçavam: sua participação no filme, nas lutas sociais e a avaliação que faziam, de um ponto de vista atual, das experiências que protagonizaram e das consequências que elas trouxeram para suas vidas. Tais depoimentos foram tomados a partir do momento em que a equipe cinematográfica retornou ao Engenho da Galileia.

No entanto, a primeira atividade da equipe foi a de exibir para as pessoas que representaram os personagens as partes do filme produzidas anteriormente. É interessante observar que, além da alegria do reencontro desses velhos companheiros de luta, se percebe a indisfar-

çável satisfação de se verem dezessete anos mais novos, em situações, à época, absolutamente singulares para eles. Todos, também, afirmavam sua gratificação com a retomada do filme, compreendendo-a como algo bastante expressivo em suas existências.

Assim temos, inicialmente, o depoimento de João Virgínio Silva, agricultor que não sabia ler nem escrever, embora fosse considerado uma espécie de memória do grupo. Ele relembra os fatos que deram origem às Ligas Camponesas no Engenho da Galileia. Esta localidade era um engenho que havia deixado de produzir açúcar, onde 150 famílias de agricultores foreiros exploravam lavouras de subsistência em pequenas parcelas. João Virgínio evoca personagens históricos, como Zezé da Galileia, o primeiro presidente da então denominada Sociedade Agrícola e Pecuária dos Plantadores de Pernambuco, além de Francisco Julião, advogado que contribuiu para as lutas dos trabalhadores rurais.

Outros personagens presentes à exibição do filme também comentaram o que aconteceu em suas vidas após o golpe militar de 1964, quando o Engenho da Galileia foi invadido e ocupado pelo exército e seus líderes presos. José Daniel do Nascimento, cuja casa havia sido utilizada para as filmagens da vida de João Pedro Teixeira, José Mariano, que fez o seu papel no documentário, Cícero Anastásio da Silva, único agricultor que sabia ler e que exerceu a função de assistente de produção, e Braz Francisco da Silva, único que prosperou explorando a atividade agrícola, tinham muitas histórias a contar. Fuga da repressão policial-militar, migração para outros estados do sul do país, afastamento e desilusão com a atividade política, orgulho em ter participado ativamente dela eram alguns aspectos de suas experiências de vida.

Logo após o golpe militar, vários deles foram presos e condenados pelo crime de se organizarem para lutar pelo direito de não serem aviltantemente explorados pelo latifúndio. João Virgínio foi barbaramente torturado. João Alfredo Dias, conhecido como Nego Fubá, e Pedro Inácio Araújo, também apelidado como Pedro Fazendeiro, fundadores da Liga de Sapé, depois de um breve período na prisão, desapareceram. Dois corpos bastante mutilados foram encontrados logo depois de João Alfredo e Pedro Inácio terem saído da prisão, sendo publicado nos jornais

que tais corpos pertenciam a marginais. Provavelmente foram assassinados. O latifúndio cobrava a conta.

No momento em que tais recordações se processam, Elizabeth Teixeira era a ausência mais significativa. Estava desaparecida desde 1964, embora sua passagem pela Galileia estivesse bem viva nas recordações das pessoas. Mãe de 11 filhos, nascidos de sua união com João Pedro Teixeira, após o duro golpe representado pelo assassinato do marido, permaneceu participando das atividades políticas da Liga Camponesa de Sapé. Em 1964, deslocou-se para o Engenho da Galileia a fim de participar das filmagens. Com a deflagração do golpe militar, foi obrigada a fugir, passando a viver clandestinamente em São Rafael, uma pequena cidade do Rio Grande do Norte, onde adotou o nome de Marta Maria da Costa. Antes disso, outra grande provação lhe seria infligida. Ainda por motivo de segurança, por conta da desenfreada perseguição política que lhe era imposta, foi obrigada a se separar de quase todos os seus filhos, entregando os de menor idade para serem criados por parentes. Estas foram as condições de sua sobrevivência.

A única pessoa que sabia de sua localização era Abraão, seu filho mais velho, que residia e trabalhava como jornalista no município de Patos, na Paraíba. Ao ser procurado pela equipe da filmagem, Abraão concordou em conduzi-la até o lugar onde se encontrava Elizabeth, após fazer inúmeras exigências. O reencontro dessa importante personagem com os membros da equipe foi revestido de emotividade e certo constrangimento. Visivelmente tensa, Elizabeth saúda de maneira amável os responsáveis pela retomada do filme, declarando que aquele encontro só era possível em decorrência da abertura política promovida pelo general João Batista Figueiredo, a quem agradecia pela oportunidade de rever pessoas que considerava amigas e de receber notícias de seus filhos, que não esperava mais rever. Declarou ter sofrido bastante, ter tido muito medo, tendo receado que a repressão parecesse querer exterminá-la. Ao ver as fotografias de cenas do filme mostrou-se enternecida com as lembranças do passado.

Nota-se, perfeitamente, que sua fala era profundamente influenciada por Abraão, que, muito emocionado, derrama louvores sobre a

suposta abertura do general Figueiredo, afirmando, ainda, que todos os regimes são iguais, violentos e arbitrários, desde que as pessoas não tenham proteção política. Tais declarações exprimem os sentimentos de pessoas secularmente exploradas, associados a perdas de entes queridos de modo brutal e criminoso, acobertadas e legitimadas pelo sistema de poder vigente. Todavia, deve-se registrar que as colocações emitidas por Elizabeth significam uma regressão quando se considera seu passado de combatividade política e de contestação das forças do latifúndio. O mesmo pode ser dito quando se considera os sentimentos externados por Abraão, que parecem eclipsar que o assassinato de seu pai se deveu justamente ao fato de liderar e organizar os camponeses em uma luta contra estruturas de poder que subsistiam graças aos recursos de que dispunham para promover a exploração e a violência. Não se deve esquecer que o acusado de ser um dos mandantes do assassinato de João Pedro Teixeira, um fazendeiro chamado Agnaldo Veloso Borges, era quinto suplente de deputado estadual, sendo conduzido ao exercício do mandato de forma a assegurar condições especiais de responder a processos jurídicos, o que praticamente assegurava sua impunidade. Em um só dia, um parlamentar e quatro suplentes renunciaram ao mandato para que tal situação se concretizasse.

O reencontro da equipe de filmagem com Elizabeth rendeu três dias de entrevista. Depois do primeiro dia, sem a presença de Abraão, Elizabeth é outra pessoa. Demonstra serenidade e orgulho em falar do passado. Neste momento, a narrativa se desloca para a vida de João Pedro Teixeira, um cabra marcado para lutar. O trabalho em uma pedreira, dentro de um engenho, parecia ser muito importante para sua socialização política. O casamento, o grande número de filhos, a conversão ao protestantismo, integrando a Igreja Batista, nada o afastava do trabalho político. Pelo contrário, sua inserção nos universos sociais em que convivia e atuava estava calcada em práticas solidárias e cooperativas, impelindo-o continuamente à atividade política. Sua disposição de participar da discussão dos problemas do trabalho, das atividades sindicais e da organização dos trabalhadores o tornava exposto à violência. Conforme o depoimento de Manoel Serafim, seu companheiro das jorna-

das de trabalho na pedreira, João Pedro afirmava que “não tinha medo de morrer, mas preferia morrer de bala do que de fome.” Demonstrava plena consciência do poder que o latifúndio dispunha e da precariedade dos direitos dos pequenos agricultores e trabalhadores rurais, pelos quais lutava, jamais cedendo às tentativas de pressão e de intimidação para silenciá-lo.

A práxis política de João Pedro lhe rendia ainda o problema da privação de postos de trabalho, imposta pelos proprietários dos estabelecimentos em que atuava. Isto foi o que determinou o seu retorno ao município de Sapé, onde futuramente exerceria a liderança da Liga Camponesa local, dedicando-se plenamente à mobilização dos trabalhadores em defesa de suas reivindicações. Deve-se ressaltar, no entanto, que os resultados de sua atividade política estavam profundamente relacionados ao desenvolvimento das contradições sociais que marcavam as áreas rurais e urbanas no Brasil. As desigualdades sociais, as injustiças, a exploração e a violência que se abatiam sobre os trabalhadores se tornavam mais visíveis. Percebia-se que os avanços das lutas sociais decorriam, também, de processos de organização e de elevação da consciência de classe dos trabalhadores, mediados pela atuação de diversas entidades políticas, tais como partidos, igrejas e sindicatos, que organizavam essas lutas, dispondo, em seus quadros, de lideranças como a de João Pedro Teixeira. O latifúndio as temia e procurava eliminá-las.

O recurso de assassinar lideranças políticas populares confirmava, ainda, a insuficiência de outros meios tradicionais de persuasão dos grupos camponeses, a exemplo dos religiosos e assistenciais. Em 2 de abril de 1962, João Pedro foi assassinado, por meio de uma emboscada, com tiros de fuzil disparados por dois soldados da Polícia Militar, acompanhados por um vaqueiro que trabalhava para Agnaldo Veloso Borges. Este foi premiado com um mandato de deputado estadual, para escapar da prisão preventiva, decretada pelo juiz de Sapé, e do processo que se sucederia. Os dois soldados foram absolvidos, por unanimidade, em março de 1965.

Elizabeth Teixeira continuou na luta dos pequenos agricultores e trabalhadores rurais. Viajou para o sul do país e prestou depoimento em uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) sobre a situação no

campo. Participou de comícios e manifestações onde protestava contra o assassinato de João Pedro e de outros companheiros. Depois da interrupção das filmagens de *Cabra marcado para morrer*, foi presa e perseguida insistentemente. Temendo pela própria vida, se viu obrigada a fugir e a viver na clandestinidade. Radicou-se em São Rafael – RN, levando consigo apenas um de seus filhos, Carlos. Elizabeth sobrevivia lavando roupa, louça e ensinando a crianças dessa cidade, já que havia cursado até o segundo ano primário. Fazia dezessete anos que não via os filhos nem tinha notícias deles. Abraão, o único que sabia do seu paradeiro, nunca a havia visitado.

Seu reencontro com a equipe de filmagem, em 1981, foi também o momento da retomada de informações sobre os seus filhos. A família de Elizabeth foi praticamente desfeita por duas razões. Primeiro, para assegurar a integridade física sua e dos filhos. Um deles, Paulo Pedro, fora objeto de um atentado, pouco depois do assassinato do pai, bem antes do golpe militar. Em segundo lugar, Elizabeth não teria condições de mantê-los, até mesmo porque as relações que mantinha com Manoel Justino, seu pai, o parente que lhe era mais próximo, eram tensas e conflituosas, mesmo antes do seu casamento. Os desentendimentos entre Manoel Justino, um pequeno agricultor com algumas posses, e João Pedro eram frequentes, sobretudo por conta da atividade política do genro. No momento da partilha dos filhos de Elizabeth entre os parentes, Manoel Justino recusou-se a ficar com Carlos porque este parecia muito com João Pedro.

A história da família de Elizabeth não era muito diferente da de outras famílias rurais, marcadas por conflitos e desavenças que se consolidavam pela prática de valores e de aspirações opostas às das oligarquias. Ela se torna diferenciada a partir dos infortúnios decorrentes da sua condição de pobreza e da ousadia de questionar o sistema de poder dominante na sociedade brasileira. As chances de criar os seus filhos, de desenvolver adequadamente os laços familiares, mesmo tendo que vê-los, mais tarde, migrar para outras regiões em busca de trabalho e de melhores condições de vida, se esmaçaram com a implacável repressão às Ligas Camponesas e aos seus líderes.

Até 1981, os filhos de Elizabeth, a exceção de Abraão, não sabiam onde ela se encontrava, se estava viva ou morta. Abraão estudou em Recife – PE e se tornou jornalista, enquanto Isaac estudava medicina em Cuba, desde 1963, na condição de bolsista patrocinado pelo governo deste país. Marluce suicidou-se aos 18 anos, após longo período de tristeza e de sobressaltos ocasionados pela morte do pai. Maria das Neves estava em Sapé. Era casada e ensinava em um grupo escolar do município. João Pedro Teixeira Filho também estava em Sapé, onde morava com o avô, a quem ajudava a cuidar dos negócios. Manoel Justino ainda ajudou a criar dois outros filhos de Elizabeth que se mudaram para o Rio de Janeiro. Marta residia no município de Caxias – RJ, na Baixada Fluminense. Com quatro filhos, dizia que ao chegar ao Rio de Janeiro teve uma fase muito boa, mas depois ficou sem nada quando se separou do marido, sobrevivendo de um pequeno comércio. Emocionou-se bastante quando lhe foram mostradas as fotografias de sua mãe e dos seus irmãos e quando ouviu a gravação das palavras de Elizabeth feita em São Rafael. José Eudes também se encontrava neste estado. Era vigia de uma firma de engenharia. Criado por um tio, confessava-se revoltado e introspectivo, em consequência do que havia acontecido com seu pai e com a sua família. Por fim, tem-se Marinês, que morava no bairro de Olaria, no Rio de Janeiro, que também se emociona ao recordar o passado, exibindo uma carta que havia recebido de sua mãe.

A trajetória dos filhos de Elizabeth e de João Pedro também representava, de certo modo, o que acontecia com grande parte dos membros de famílias oriundas do meio rural nordestino. Demonstra a pequena probabilidade que têm as pessoas mais pobres dessa região de superar as condições sociais de existência marcadas por privações e pelas desigualdades sociais. Todavia, delas difere, na medida em que a maioria dos seus filhos, principalmente os mais novos, tinha pouca ou quase nenhuma lembrança dos pais. No entanto, nenhum deles guardava qualquer mágoa da mãe, externando, durante as entrevistas, sentimentos de afeto e o desejo de reencontrá-la. Pareciam compreender, cada um à sua maneira, o processo violento e traumático que provocou a dissolução de sua família.

Elizabeth, por sua vez, jamais abandonou a luta política pelos direitos dos pequenos agricultores e trabalhadores rurais. Embora encostada, pelo fato de viver na clandestinidade, em face de sua experiência e do seu conhecimento, permaneceu orientando os dirigentes sindicais da região, que se mostravam muito agradecidos a ela.

É pertinente assinalar que na despedida da equipe de filmagem, em São Rafael, Elizabeth tornou a agradecer ao presidente Figueiredo por ter promovido a abertura, o que a permitia voltar a conversar sobre política, a rever os filhos, companheiros, amigos e parentes. Pouco depois, já na rua, em frente de casa, próxima ao veículo que conduziria de volta a equipe de filmagem, parecia querer amenizar suas declarações anteriores, afirmando que “[...] a luta não pode parar. Em tempo algum. Como se pode viver sem democracia e sem liberdade, com baixos salários e fome?”. De maneira ambígua, Elizabeth considerava a necessidade de corresponder às expectativas da equipe de filmagem, procurando resgatar o sentido inerente à sua prática política no passado, relativa a tudo aquilo pelo que havia lutado e que tinha custado a vida de João Pedro Teixeira.

Por sua vez, para a equipe do documentário poderia parecer incompreensível que Elizabeth ignorasse o sentido artificial de uma abertura costurada por cima, sem a participação popular, feita pelas elites políticas do país a serviço do capital. Mais ainda, as condições sociais objetivas que determinavam a emergência do questionamento e da revolta dos pequenos agricultores e trabalhadores rurais também não haviam se transformado significativamente. Mantinham-se as mesmas que serviam de base para a permanência de relações de dependência às quais estes grupos encontravam-se submetidos nas áreas rurais, a serem reforçadas seguidamente nos momentos de ocorrência de calamidades naturais, como as secas, ou de negociação dos votos, nos períodos eleitorais. Votos em troca de cestas básicas, de carros-pipas e de frentes de trabalho. Em tempos de abertura, o latifúndio vestia uma roupa nova.

Um mês após a estadia da equipe de filmagem, Elizabeth deixou São Rafael, indo residir em Patos, na companhia dos filhos Carlos e Abraão.

O FILME ENQUANTO DOCUMENTÁRIO

Cabra marcado para morrer é um trabalho pertencente ao gênero documentário. Neste sentido, define-se como uma representação cinematográfica destinada ao relato de fatos reais e não ficcionais. Por esta razão, comumente se atribui, de maneira equivocada, aos trabalhos enquadrados neste gênero, uma vinculação direta com a realidade e, em consequência, com a verdade. Parte-se do pressuposto da isenção de valores dos responsáveis pela sua realização, tanto no que se refere à sua concepção quanto à sua produção, quer seja de autoria individual ou coletiva. Desse modo, o documentário seria uma narrativa real e verdadeira.

Nesses termos, os filmes assim produzidos estariam isentos de discussões e questionamentos a respeito dos seus conteúdos. Tais questões recairiam apenas sobre as suas características técnicas, a exemplo do tempo de duração, da montagem, da iluminação, dos enquadramentos utilizados, da qualidade da trilha sonora e assim por diante. Pensado dessa maneira, *Cabra marcado para morrer* poderia ser compreendido apenas como um documentário sobre as lutas sociais no meio rural do nordeste brasileiro.

Essa concepção não nos parece correta. Podemos aceitar que o documentário se refira a uma realidade material ou simbólica, mas, em hipótese alguma, que mantenha uma vinculação direta com a realidade ou que se constitua em um trabalho isento de valores. Por outro lado, também nos parece consistir um grande equívoco dissociar os recursos técnicos dos conteúdos que integram uma realização cinematográfica, qualquer que seja o seu gênero. (AUMONT; MARIE, 2009)

Entendemos que toda representação do real se origina dos valores, sentimentos, ideias e ideais que indivíduos e grupos são portadores, conforme a posição que ocupam na estrutura social. Por outro lado, parece-nos inexistir um vínculo direto dessas representações com a realidade. A recriação dos mais variados aspectos da sociedade humana é mediada por concepções e ideologias existentes em uma totalidade social, dentro de um período histórico determinado.

Assim, tais elaborações são, ao mesmo tempo, condicionadas tanto pelo acervo social e cultural acumulado quanto pela capacidade de cria-

ção e de inovação desenvolvidas contemporaneamente por indivíduos e grupos em resposta aos problemas que enfrentam na vida social. Na medida em que as realidades históricas se mostram permeadas por assimetrias inerentes à distribuição desigual dos recursos produtivos e simbólicos necessários à organização e subsistência dos grupos sociais, a produção cultural tende a refletir as diversas contradições que se manifestam por meio das tensões e dos conflitos presentes nestas realidades.

Dessa maneira, podemos admitir, também, que diferentes representações da mesma realidade social são influenciadas pelo pertencimento de seus autores a grupos sociais distintos, e, via de regra, elaboradas em defesa de seus interesses e do seu modo de vida. A construção de um produto cultural envolve, por conseguinte, não só os pressupostos políticos de uma visão de mundo adotada por seus autores, como também os recursos técnicos necessários à viabilização coerente e consistente das ideias que se propõem a comunicar.

Cabra marcado para morrer é um documentário que exemplifica muito bem essas questões. A decisão de realizar este filme partiu de um processo de observação da realidade que não se deu de uma forma espontânea. Ao contrário, refletiu a formação política de seus autores, estudantes preocupados com as transformações políticas que se anunciavam na sociedade brasileira no início da década de 1960. A percepção da acentuada pobreza da população das cidades do nordeste, a presença de grandes empresas estrangeiras na região, iniciativas nacionalistas de exploração do petróleo pelo Estado, são aspectos que vão compondo um quadro social caracterizado por fortes contradições sociais que também se manifestam nas áreas rurais. Nestas se percebia uma crescente insatisfação social, derivada de um intenso e longo processo de exploração de pequenos agricultores e trabalhadores rurais. Por fim, a extrema violência do latifúndio contra as reivindicações dos mais elementares direitos desses trabalhadores foi traduzida em mais um episódio de assassinato político de um dos seus líderes. Isto se converteu no elemento final de um processo de reflexão crítica que conduziu à decisão de realizar o filme.

Como se poderia alegar uma isenção de valores no âmbito dessa tomada de decisão? *Cabra marcado para morrer* representava, portanto,

uma clara tomada de posição, baseada em valores que reconheciam a legitimidade das lutas sociais dos pequenos agricultores e trabalhadores rurais. Mais ainda, demonstrava a necessidade de divulgá-las em um universo social mais amplo. Tal posição também evidenciava uma preocupação de alinhamento com as forças políticas que naquele momento histórico se manifestavam, mesmo que de diferentes maneiras, em favor de transformações sociais que conduzissem à eliminação das injustiças sociais e da violência política que acometiam os trabalhadores na sociedade brasileira.

Neste sentido, portanto, *Cabra marcado para morrer* está objetivamente vinculado a uma visão de mundo que dá rumo e sentido a este empreendimento cinematográfico. Tal ponto de vista expressa o que o diretor e sua equipe pretendem construir em torno de um momento histórico das lutas sociais no Brasil. É este modo de conceber a realidade que informa a elaboração da narrativa e dos meios empregados para o seu desenvolvimento. Assim, é a visão que Eduardo Coutinho possuía em relação aos acontecimentos que precederam e que se sucederam ao golpe militar de 1964 que determinará a concepção e a realização do documentário, a forma de participação dos personagens envolvidos, a utilização da técnica de entrevista e a edição dos seus resultados, a trilha sonora, a montagem, enfim, todos os processos empregados na realização do filme. Desse modo, a visão do diretor se sobrepõe à dos participantes, ordenando-as de acordo com um sistema de referências e objetivos previamente definidos. (MENEZES, 1995)

A realização do filme em dois momentos históricos distintos demonstra de maneira inequívoca os condicionamentos sociais e valorativos inerentes à sua concretização. Em primeiro lugar, observa-se que a produção do filme em Sapé – PB ficou comprometida pela ocorrência de um conflito violento entre os pequenos agricultores e as forças a serviço do latifúndio, que resultou em 11 mortes, evidenciando, por conta do acirramento das tensões sociais existentes, uma atmosfera totalmente desfavorável à sua efetivação neste município. Isto obrigou a transferência das filmagens para Vitória de Santo Antão – PE, no Engenho da Galileia, localidade considerada ideal para sua concretização. A eclosão

do golpe militar menos de dois meses depois de iniciadas as locações provocou a interrupção do filme. Desta vez, no auge dessas tensões, resultou na apreensão dos exemplares do roteiro e dos equipamentos usados para as filmagens, celebrada, de forma sensacionalista, como uma das maiores apreensões de materiais destinados a promover a subversão comunista.

Em segundo lugar, verifica-se que, transcorridos dezessete anos, promoveu-se a retomada do empreendimento. Neste momento, os condicionamentos sociais eram outros. As lutas sociais se encontravam em um patamar bem distinto daquele de 1964, quando se orientavam por propostas de transformação da sociedade brasileira. Desta vez, estavam concentradas na resistência ao regime militar, após um longo período de repressão e tentativa de desmantelamento de todas as formas de oposição existentes. No entanto, a realidade política autoritária construída pelo movimento militar emitia claros sinais de decomposição. As forças políticas inspiradoras e beneficiadas pelo golpe recuavam e, astutamente, preparavam sua retirada da cena. Ficariam melhor agindo nos bastidores. Era a ocasião propícia para o relaxamento da repressão e da censura.

Por outro lado, as mudanças que começavam a fissurar a arquitetura do regime militar não se caracterizavam simplesmente como concessões aos seus opositores. Longe disso, se deviam, principalmente, à resistência popular, ao descontentamento de amplos setores da sociedade civil organizada e ao exaurimento das políticas econômicas postas em prática, desde 1964, com o objetivo de alavancar o processo de acumulação de capital. Em 1981, o país vivia uma crise de liquidez frente aos credores internacionais, a inflação estava elevada, a concentração da renda e da terra acentuada. O descontentamento popular era cada vez maior, ante a combinação de baixos salários, forte repressão e censura.

A retomada do filme se configura, portanto, em um ambiente impregnado pelas lutas sociais, agora orientadas para outros objetivos, tais como a democratização da sociedade brasileira, a reposição dos direitos civis usurpados pelo regime, o questionamento da dívida externa e a realização de uma reforma agrária, dentre outros. Este é o contexto em que

emerge e se concretiza a proposta de realização do documentário. Neste sentido, é necessário considerar ainda as razões de ordem subjetiva que impeliram seus realizadores a tão relevante propósito. Que motivos conduziram Eduardo Coutinho a concluir um trabalho cinematográfico interrompido há dezessete anos em condições tão diversas daquelas prevalentes em 1964?

Qualquer que tenha sido, subjetivamente, o motivo de tal decisão, transparece a intenção política de resgatar a memória das lutas sociais e das pessoas que participaram delas, ainda que tal reconstrução se viabilize pela ótica do diretor, por sua visão do processo de mudança e por sua concepção sobre os papéis desempenhados pelos agentes históricos envolvidos. E quem eram essas pessoas? Brasileiros, para não dizer nordestinos, gente comum, lavradores que desafiaram o latifúndio e tudo o que ele representava e ainda representa na sociedade brasileira. Que pagaram caro, alguns com a própria vida, por se lançarem decididamente neste repto.

É essa retomada de um projeto interrompido durante tanto tempo que torna *Cabra marcado para morrer* um dos trabalhos singulares da cinematografia brasileira. É bem evidente a complexidade que tal proposta continha, na medida em que recolocava de um ponto de vista atual uma questão passada de memória tão dolorosa. Neste sentido, era necessário encarar com serenidade as recordações sobre as experiências vivenciadas, os sentimentos e as emoções que desencadeavam, as reavaliações que inevitavelmente seriam feitas. Isto não faltou em nenhum momento ao diretor e à sua equipe, que jamais deixaram de fazer, através das câmeras e de modo objetivo, os registros daquilo que presenciavam e ouviam.

Parece-nos que isso melhor define e enriquece um documentário como *Cabra marcado para morrer*. Que faz jus à popularizada ideia de um cinema verdade que relata os fatos históricos com acentuado respeito por aquilo que é dito pelos seus participantes (RAMOS, 2006), deixando para os seus espectadores um amplo espaço de reflexão sobre as questões apresentadas. É um trabalho que consagra o cinema como um importante veículo de mediação entre a realidade social e a história.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. A análise do filme como narrativa. In: _____. *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2009. p. 83-103.
- BRASIL, Unbelino. O filme documentário como “cinema verdade”. *Olho da História*: revista de história contemporânea, Salvador, n.1, p. 6, nov., 1995. Disponível em: <<http://www.oohodahistoria.ufba.br/oiofilme.html>>. Acesso em: 4 abr. 2012.
- CABRA marcado para morrer. Direção e Roteiro: Eduardo Coutinho. Produção: Zelito Viana. Intérpretes: Elizabeth Altino Teixeira; João Virgínio Silva; José Daniel do Nascimento; Cícero Anastácio da Silva e outros. Rio de Janeiro: Gaumont do Brasil, 1964. (119 min.), son., color., 35 mm.
- CÂMARA, Antonio S. Conflitos sociais e modo de vida no cinema documentário brasileiro: aproximações e distanciamentos. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 32., 2008, Caxumba. *Anais...* Caxumba, 2008.
- JULIÃO, F. *Que são as ligas camponesas?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.
- MENEZES, Paulo R. A. *A questão do herói-sujeito em Cabra marcado para morrer*, filme de Eduardo Coutinho. *Tempo Social - Revista de Sociologia da USP*, São Paulo. v. 6, n. 1-2 p. 107-226, 1995. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/sociologia/temposocial/pdf/volo6n12/Questao.pdf>>. Acesso em: 4 abr. 2012.
- OLIVEIRA, Francisco. *A economia brasileira: crítica à razão dualista*. São Paulo: Brasiliense, CEBRAP, n. 1, 1975. Disponível em: <http://www.cebrap.org.br/v1/upload/biblioteca_virtual/a_economia_brasileira.pdf> Acesso em 4 abr. 2012.
- RAMOS, Alcides F. A historicidade de Cabra marcado para Morrer (1964-84, Eduardo Coutinho). *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Paris, jan. 2006. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/1520>>. Acesso em: 4 abr. 2012.
- RIZZO, Sérgio. O extraordinário narrador de narrações. *CULT*, São Paulo, n. 147, p. 28-32, ago., 2010. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/06/o-extraordinario-narrador-de-narracoes/>>. Acesso: 4 abr. 2012.

9

Imagens da exclusão social

Antônio da Silva Câmara

Bruno Evangelista da Silva

INTRODUÇÃO

Os três documentários analisados neste texto têm em comum a atividade social dos sujeitos sociais neles representados. Os dois primeiros, *Estamira* e *Boca do Lixo*, apontam para uma atividade econômica marginalizada, exercida pelos indivíduos por falta de opções de exercício de outras atividades. Ambos nos dão pistas para compreendermos como ocorre a inserção do trabalho dessas pessoas no circuito da reprodução do capital através da venda do material reciclável e do que poderíamos designar como um elevado grau de alienação destes sujeitos, em termos do exercício de atividades que asseguram a reprodução social no limite da subsistência, sem direitos ou garantias formais para o trabalhador. No entanto, se este é o ponto de partida da nossa observação, seria simplificador limitar o estudo destes filmes apenas a esta faceta, pois ambos aprofundam-se no mosaico das relações travadas em aterros sanitários: *Estamira*, de modo mais focado em um personagem, com desdobramentos subjetivos; *Boca do Lixo*, reconstruindo, a partir de cinco depoentes-chaves, a trama da vida daqueles que vivem do lixo. Ambos têm em comum com o terceiro filme (*A Margem da Imagem*) a situação de exclusão a que estão submetidos indivíduos que não encontram lugar nas atividades normais da sociedade. Este último põe em questão a vida na rua, seus conflitos, e, sobretudo, o direito à imagem daqueles que são constantemente flagrados por câmeras e objetivas em função do fotojornalismo e do próprio cinema documentário, propondo, assim, o questionamento do seu próprio instrumento de captação do mundo.

A concepção teórica que embasa este estudo centra-se no entendimento de que o documentário é, ao mesmo tempo, apreensão de fragmentos da realidade social e recriação dessa realidade por parte de seus realizadores, oferecendo, assim, amplas possibilidades para as ciências sociais que encontram nele tanto um objeto de estudo em si (a forma fílmica) quanto um repositório de registros e interpretações da realidade social.

ESTAMIRA: A SINGULARIDADE NO LIXO

Este documentário tem como sujeito a singularidade de Estamira, marginalizada, com problemas mentais e salva por sua atividade de trabalho no Aterro Sanitário de Jardim Gramacho, no município de Duque de Caxias, na Baixada Fluminense, estado do Rio de Janeiro. Por ser um filme com forte carga subjetiva, na medida em que Estamira impregna o filme com sua própria existência, tem-se prestado a análises de diversas ordens, desde aquelas centradas na perspectiva psicanalítica (SOUZA, 2007) até as que encaram o seu discurso quase como fonte de ensinamento e contestação do desperdício e do consumismo do nosso tempo; bem como, e com certa dose de excesso teórico, como manifestação de um discurso pós-moderno. (PENKALA, 2009) Não pretendemos seguir nenhuma dessas trilhas, pois interessa-nos fundamentalmente entender como uma situação limite (a precariedade do aterro sanitário) é também um momento fundamental da sociabilidade humana. Em outros termos, busca-se entender como a partir dessa exclusão quase absoluta seres humanos retiram forças para viver. Isto implica também em verificar como o diretor representou o ambiente do lixão, o convívio do humano com aves de rapina, cachorros e porcos. Entender a relação entre a casa e o trabalho, este posto distante de todas as relações formais e/ou informais estudadas pela sociologia do trabalho, e recuperar os fragmentos dessa existência humana representada como elemento necessário para a reflexão sobre as relações sociais.

A abertura do filme indica a opção do diretor em revelar o momento presente da vida de Estamira, e a partir daí reconstruir sua trajetória.

Uma cena simbólica põe-nos, de imediato, em contato com a subjetividade dessa personagem: a câmera foca o espaço de um quintal de uma casa com a porta entreaberta, pouco a pouco visualizamos objetos que aparecem sucessivamente, tais como uma chaleira velha, uma faca sem cabo, uma garrafa vazia jogada no chão, um vasilhame com uma lagartixa, um cachorro. Em uma placa apagada, difícil de ser discernida, consta: Rua do Narciso, LON QD 39 – Prado Verde. A câmera aproxima-se e mostra-nos mais de perto a porta entreaberta e objetos, tais como uma toalha de mesa cobrindo uma peça (ainda fora da casa) e o próprio baraco que parece ser de madeira e zinco. A câmera adentra a casa e mostra-nos um boneco, um fogão, uma meia lua antropomorfizada (olhos, nariz, boca, sobrancelhas). Agora de dentro da casa entrevê-se o quintal: um tanquinho, bancos, tonel, tampa do tonel. Esta sequência singela do filme nos remete a um personagem que só aparecerá mais adiante, mas nos remete à solidão, à escassez e à própria poesia da vida de Estamira.

Na próxima sequência seguiremos Estamira pela rua, com andar difícil, com seus tiques, encaminhando-se para o Jardim Gramacho. O percurso (tomando ônibus) e, sobretudo, o longo caminho percorrido a pé entre o ponto de ônibus e a entrada do lixão, amplia ainda mais a desolação desse mundo, pois a personagem caminha, e na sua contramão descem os grandes caminhões de lixo.

Desolação que é acentuada pelo uso do preto e branco, que retornará várias vezes no filme, intercalado com imagens fortemente coloridas. Mas o diretor não se atém a essa visão sombria do mundo. Por isso, quando Estamira chega ao lixão, muda de roupa e começa a falar, faz a imagem tornar-se colorida e expressiva (como no cinema direto, não temos a voz de quem entrevista e não temos também a voz *off*), o mundo parece transcorrer por si mesmo. Por outro lado, o fundo musical ameniza o impacto da vida no lixão, que será sempre retomado, como já citado, pelas cenas em preto e branco.

Se privilegiássemos o discurso e a entrevista seria agora o momento de analisar os delírios de Estamira, os ângulos da tomada de câmera que insiste em apresentar a fisionomia de Estamira exaltada ou em paz, pois o filme será conduzido por seu discurso. O uso da entrevista aqui não é

limitado, porque o diretor dá uma liberdade extraordinária para Estamira, de modo que, aparentemente, ela conduz o documentário, através de seus delírios, de suas lembranças e mesmo de suas relações familiares. Ainda que não tenhamos a intenção de passar ao largo do conteúdo da entrevista, desviaremos nosso olhar para a questão que nos incomoda: as imagens da marginalização da existência, que para o diretor é provavelmente o pano de fundo de seu filme, e para nós é fundamental para entender como se vive nessa situação limite.

Assim, Estamira no lixão falando para a câmera, ou se tornando a própria voz *off* no momento em que as cenas são em preto e branco e dão conta dos caminhões chegando, despejando o lixo com as pessoas correndo atrás em busca de realizar a sua coleta, parece-nos significativo do indicativo de uma sociabilidade que não é objeto central do filme, mas que aparece cruamente nas diversas cenas de despejo do lixo e da coleta. Para além desse convívio humano mediado pelo lixo, temos a divisão do espaço ocupado por urubus, animais mortos e cães cuidados por catadores. E se de fato o discurso de Estamira pretende ser tratado pelos que desejam entender o seu distúrbio psíquico, é importante para nós recuperarmos nele a capacidade de crítica e de denúncia ao desperdício, pois ela sinalizará, em relação aos detritos:

Às vezes é só resto. Às vezes vem descuido. Quem revelou o homem como único condicional ensinou a proteger, lavar e guardar as coisas. Miséria não, e regras sim. Economizar as coisas é maravilhoso. Quem economiza tem. As pessoas têm que prestar atenção no que elas usam, no que elas têm, porque ficar sem é muito ruim [...].

A fala de Estamira aparece como se fosse a voz *off*, pois as imagens são do lixão, dos urubus, das intempéries (chuva e relâmpago). Ela aponta também para a dignidade dos que trabalham no lixo: “Tem vinte anos que trabalho aqui, eu adoro isso aqui, a coisa que mais adoro é trabalhar”.

Encerra-se este segundo momento do filme com um caminhão de lixo despejando um animal de grande porte (um touro ou uma vaca) nos escombros já existentes.

A partir do segundo capítulo do filme, passamos a conhecer a história de Estamira, que, para efeito desse texto, adquire importância apenas na medida em que aponta para o trabalho no lixo como momento de salvação das agruras vividas. Nascida em 1941, no estado de Goiás, perde o pai dois anos depois. A lembrança que tem do avô é a de um senhor que estuprou sua mãe, abusou sexualmente dela e a levou para um bordel em Goiás Velho. Resgatada por um cliente, passa a morar com ele, tem seu primeiro filho e muda-se para Brasília. Abandona-o, então, porque ele tinha muitas mulheres. Depois se casou com um italiano, com quem tem duas filhas, muda-se para o Rio de Janeiro e em seguida abandona-o pelo mesmo motivo. Após ficar só com os filhos, Estamira passa a trabalhar no lixo, criando, assim, os dois filhos mais velhos. A sua filha menor é tirada dela pelo filho mais velho, que a dá para ser criada por uma senhora que teria condições econômicas. Uma das filhas relata que Estamira teria saído do lixo para trabalhar no seu bairro (Campo Grande), mas foi estuprada por duas vezes. Segundo o relato, essas agressões levaram-na de novo ao Jardim Gramacho e à descrença completa em Deus. Nos seus delírios, Estamira constrói um mundo com outras entidades, mais relacionadas às forças anímicas: o vento, a energia dos raios, a natureza; e rejeita, violentamente, toda conversa com Deus, confundido, no seu discurso, com algo que busca seduzir, enfeitiçar e depois jogar os homens no abismo.

As lembranças do passado reconstituídas por Estamira ou por seus filhos, o conflito com o filho mais velho (religioso) e com seus netos, bem como sua complexa relação com a filha (às vezes não reconhecida pela mãe), marcam a vida familiar. Diríamos que aqui não há felicidade, apenas tolerância (das filhas) e intolerância (do filho). Essa Estamira da casa guarda tristeza e inconformidade com o mundo e com sua própria família.

O retorno ao Jardim Gramacho e o relacionamento precário com dois homens que ali vivem deixa entrever outras possibilidades da vida no lixo de pessoas que abandonaram o mundo externo, buscam o alimento, cuidam dos cães e dormem no próprio lixão.

As sequências seguintes intercalarão o lixo, os urubus e o trabalho de catadores com momentos de distensão, como, por exemplo, Estamira brincando com uma máscara encontrada nos detritos.

Fora do lixo será a vida familiar, a peregrinação aos médicos psiquiatras em postos médicos, os remédios fortes que precisa tomar. Há também destaque para sua herança genética familiar, pois sua mãe também sofria de esquizofrenia e foi internada por exigência do seu último ex-marido. O seu conturbado discurso tem uma lógica interna, e a agudeza de algumas de suas observações questiona a vida normal e o conforto dos produtores de lixo. Por outro lado, seu cotidiano é renovado pelo contato com o lixão. Nessa atividade, vive com seus delírios, escapando de ser enclausurada em algum asilo. Em uma de suas últimas frases, Estamira diz: “Eu nunca tive sorte, a única sorte que tive foi de conhecer o Senhor. Jardim Gramacho. O Sr. Cisco[...].”

O lixo não cura Estamira do seu sofrimento anterior e de seus distúrbios psíquicos, mas através deste trabalho ela consegue o mínimo de equilíbrio para viver dentre os vivos e não nos sanatórios.

BOCA DO LIXO COMO MODO DE VIDA

Já o filme *Boca do Lixo*, dirigido por Eduardo Coutinho, tem uma proposta que poderíamos situar como visivelmente social, pois o diretor busca apreender a sociabilidade em um lixão, no município de São Gonçalo, distante 40 km do Rio de Janeiro, no Vazadouro de Itaocan, como se encontra fixado no fim da película.

Não localizamos visualmente o caminho que leva ao aterro sanitário, pois o diretor inicia o filme com imagens imediatas do próprio lixão; imagens similares à do filme de Estamira: cães, porcos, urubus e muitos restos. Em seguida ouvimos alaridos de pessoas que acompanham um caminhão de lixo, escavam os detritos com pás e mãos. A música incisiva com sons metálicos substitui a voz humana e é acompanhada por imagens de homens, mulheres e crianças.

Essa será a tônica do documentário: alternar cenas com tomadas abertas (lixo, animais e catadores) com a identificação de certos atores

sociais que serão entrevistados ao longo da filmagem.¹ Algumas entrevistas são rápidas e indicam mais uma transição entre um personagem-chave e outro. Logo no início das tentativas de entrevistas observa-se a resistência das pessoas que temem por suas imagens vinculadas ao lixo. O diretor tenta aproximação dizendo que deseja filmar a vida real dos catadores, e diante da resistência, insiste: o trabalho de vocês é um trabalho como qualquer outro.

Nas primeiras tentativas de entrevista o diretor consegue apenas ouvir algumas pessoas. Uma mulher afirma que é melhor trabalhar no lixo do que em casa de família; outra lembra que criou todos os seus filhos com o lixo.

Essa primeira sequência encerra-se com imagens de catadores com grandes cestos na cabeça, plenos de lixo reciclável, e da disputa em torno de um caminhão que recebe esse material.

Coutinho, utilizando-se da técnica do cinema verdade, aparece como parte do documentário, e às vezes parte de sua equipe também aparece portando os equipamentos. No entanto, como já assinalou Bernadet (2008) acerca de outros documentários, encontra-se a obsessão pela entrevista na qual o diretor aparece como um sujeito e o entrevistado como objeto que responde àquilo que deseja o seu interlocutor. No caso de Coutinho, muitas das questões postas já trazem as respostas embutidas e sempre que as respostas não são as desejadas pelo diretor ele desvia a entrevista ou a encerra.

Esta opção de Coutinho, que o torna cada vez mais o personagem principal de seus próprios documentários, não invalida, no entanto, a força das suas tomadas, bem como o conteúdo da entrevista que nos permite entrever as relações estabelecidas pelas pessoas no lixão, o sentimento de resignação diante do destino que a vida lhes reservou, a amargura, os sonhos e a luta pela sobrevivência.

O diretor esquematizou o filme ancorando-o em cinco depoentes-chaves (Nirinha, Lúcia, Cícera, Enock e Jurema), que são identificados através

1 Para escolher seus personagens-chaves o autor fez fotografias que agora são utilizadas para estabelecer contato com os catadores e favorecer a aproximação.

de fotografias feitas pela equipe de filmagem, que agora são utilizadas para estabelecer contato com os catadores e favorecer a aproximação.

A primeira personagem-chave (identificada pelos catadores abordados inicialmente) será **Nirinha**, abordada quando escolhe o material a ser coletado, e seguida no momento em que carrega um imenso cesto com material reciclável. Segundo Coutinho, os demais catadores haviam informado que ela era a pessoa que mais trabalhava no lixão. Com perguntas simples e diretas, consegue que ela fale sobre a quantidade de material reciclável recolhido (quatro mil quilos por quinzena), a estratégia de venda (vende para fora, sem passar pelos intermediários, obtendo mais renda do que as demais pessoas que ali trabalham) e o tempo de permanência na atividade (mais de 15 anos). Nirinha informa que os demais catadores não conseguem vender para fora porque precisam de retorno imediato para comprar comida, por isso repassam toda a produção para os intermediários. Enquanto ela fala, vemos imagens de compradores pesando os cestos e pagando o material adquirido.

Na sequência, vemos barracos de plástico construídos para o descanso dentro do próprio lixão, com Coutinho entrevistando uma senhora que considera o abrigo importante para se proteger do sol. A uma pergunta simplista sobre se seria bom trabalhar no lixo, a senhora responde: “bom não é, mas a gente precisa”. Sobre onde trabalhava antes, responde que era “em casa de família, restaurante [...] e que era melhor do que aqui, pois lá é tudo limpo, a gente faz as refeições” e no lixão não comem, só jantam à noite quando retornam às suas casas. O cineasta não explora o contraste entre os que consideram o trabalho no lixo como melhor do que outras atividades externas e os que respondem exatamente o oposto. A senhora diz não saber como se chama o lugar, acha que é “Boca do Lixo”.

O próximo personagem será **Lúcia**. O diretor a encontra em um dos barracos jogando água nos braços. Coutinho pergunta sobre o barraco feito para o descanso, sobre filhos (duas filhas, uma com 10 e outra com 4 anos, e um filho de criação com nove anos) e sobre o tempo de moradia no município (nove meses, teria vindo do Rio). Lúcia tem o ar descontraído e brinca com o entrevistador. Já em um segundo momento,

quando é entrevistada em casa, parece uma jovem senhora séria que fala sobre a vida. Considera que no lixo todos são amigos, semelhante ao trabalho que ela tinha no corte de cana no Paraná, onde todos brincavam. Quando chegava o fim de semana, todos ficavam tristes, porque não tinham com quem brincar e bagunçar, sendo que a mesma coisa acontece no lixão. Talvez a expressão mais importante da fala de Lúcia é a que diz respeito a essa diferença entre a casa e o lixo:

Quando estou lá no lixo eu só uma pessoa completamente diferente da que sou em casa. Lá eu grito, eu falo [**o filme mostra cenas com ela falando no lixo em altos brados**], mexo com um, mexo com outro, eles me jogam coisas, eu jogo coisas neles. Aqui sou só eu e minhas filhas, meu marido está sempre trabalhando, chego em casa cansada também.

Lúcia, em sua casa, falando sobre as coletas, aproxima-se de Estamira ao dizer que tem roupas, calçados e muitas outras coisas boas no lixo. Às vezes elas não servem para o rico, mas servem para o pobre: “Tem muita coisa útil ali”. Sua fala será sempre intercalada com imagens imediatas do próprio lixo com as pessoas escolhendo objetos, víveres etc. Como faz em outros documentários, o diretor não explora as consequências de suas descobertas, preferindo passar para outras dimensões da vida familiar. Mas o seu filme nos deixou entrever que a alegria e a disposição ficaram no lixão. Em casa paira a tristeza, decorrente do silêncio, do cansaço, diríamos, até mesmo, do esgotamento físico provocado pela atividade. Mas o diretor foca a história familiar, que apresenta o marido, buscando reconstruir a história do namoro, do trabalho na roça, do amor de criança e da vida conjunta. Como pano de fundo, a casa de taipa e um cercado com uma porca.

Retornando ao lixo, o diretor flagra momentos de lazer, com as pessoas bebendo em um das barracas de plástico (certamente aqui temos um pequeno boteco não explorado pelo autor), crianças, uma senhora chupando geladinho, um senhor almoçando, crianças jogando baralho, jogando bola, pessoas lendo jornais e revistas envelhecidas. Uma tomada mostra garrafas, textos sobre controle de diabetes, um globo terres-

tre. Reproduz-se, assim, as diversas dimensões da vida. No intervalo do trabalho, as pessoas buscam o lazer e o divertimento.

Em seguida, volta-se ao trabalho, com grandes cestos carregados pelas pessoas, homens, mulheres e crianças dirigem-se para o caminhão de lixo que chega ao aterro. A sequência que se segue lembra-nos cenas de um capitalismo quase pretérito: as pessoas grudadas ao carro de lixo correm até o momento em que este despeja seus detritos e, rapidamente, mergulham com seus instrumentos, garimpam os resíduos em meio à poeira que encobre todos como se estivéssemos em minas de carvão. As últimas cenas antes da identificação do próximo depoente-chave mostram o lixo queimando e pessoas, que aparecem apenas como sombras, com seus instrumentos escavando os detritos. Ouve-se a voz que diz: “Eu não tenho vergonha, não!”.

O autor inicia assim a entrevista com **Cícera**. Pergunta a um menino que fuça o lixo com uma pá o que está fazendo ali. O menino responde: “estou pegando o meu pão de cada dia”. A senhora, Cícera, é mãe de criação do garoto, o marido é pescador: “tem dias que vai pescar e arranja, tem dias que não arranja”. Em seguida a senhora fala para a câmera que a outra que está escondida tem vergonha.

Eu nem ligo. Que sai em jornal, sai em televisão, não tô roubando. Cansa demais. De noite a gente não pode nem dormir de tanta dor nas cadeiras, dor nos rins. Já trabalhei muito em casa de madame, não gosto de ser mandada, eu gosto de eu mesma me mandar.

Em seguida a câmera acompanha a senhora à sua casa, que também parece situar-se em área suburbana (meio rural). Uma casa de taipa, onde, em pose para foto, dona Cícera aparece junto à filha e ao namorado. Já trabalhou antes no lixo, depois saiu para pegar mariscos, caranguejos, e agora voltou porque as coisas estão ruins. Segundo ela, não faz diferença entre pegar mariscos e trabalhar no lixo: “qualquer coisa para mim está bom.” Nas outras entrevistas também se registra esse conformismo com as desditas da vida. Os entrevistados não mostram a revolta de Estamira contra Deus e o mundo. O lixo no filme anterior não aplaca-

va a revolta, apenas impedia a loucura de manifestar-se na sua íntegra. Neste lixão, registrado por Coutinho, são pessoas de diversas idades, a maioria ainda jovem, que não têm perspectivas senão a de trabalhar no que aparecer, aceitando de bom grado a exploração e o sofrimento, mesmo quando têm vergonha da atividade.

Dona Cícera é de Pernambuco, faz dezoito anos que se mudou para o Rio com o pai da filha. Depois se separou e vive há nove anos com o atual companheiro. O diretor insiste para ela falar mais, ela apenas diz: “só quero que Deus liberte ela e dê uma chance mais tarde para ela seguir o que bem quer”. A menina quer ser cantora de música sertaneja, e o diretor a estimula bastante, lhe pedindo para cantar. As demais cenas da casa têm ao fundo a menina cantando. Por fim, encerra-se o momento da casa mostrando as fotografias tiradas no lixo.

Na sequência volta-se ao lixo, com Dona Cícera escavando e a caminhada dos deserdados atrás do caminhão do lixo. Uma nova personagem é encontrada: uma senhora que trabalha há mais de quatro anos no lixo. Ela fala da dificuldade de trabalhar no local, mas chama a atenção para o fato de ser esse trabalho que lhe permitiu criar todas as suas crianças. Ela afirma que o lixo está muito perigoso, pois têm agulhas infectadas, ela própria mostra o pé ferido por uma agulha (a câmera passeia por seringas que estão espalhadas no lixo). Afirma que encontra lixo hospitalar e até crianças recém-nascidas mortas no lixo.

Com nova seção de identificação de fotos, Coutinho localiza um senhor, Enock, o novo entrevistado-chave, há quatro anos trabalhando no lixão. Para o entrevistado o trabalho de catador é similar a qualquer outro: “o trabalho é o mesmo toda a vida”. Sabe que é perigoso para a saúde, mas já estabeleceu uma intensa relação de proximidade, de forma que todos os dias precisa ir ao lixão, mesmo que seja só para ver. Enock, tendo nascido na Bahia, tem longa experiência de vida (70 anos) e trabalho, pois já perambulou de Porto Alegre ao Acre, lidando com lixo, colheita e extrativismo. Como na maioria dos casos anteriores, a família é emigrante, pois também a mulher de Enock vem de fora, sendo natural da Paraíba. Na continuidade, a entrevista segue na casa de Enock, construída em adobe, com quintal amplo, no qual uma senhora

alimenta pintos e frangos. A senhora fala do marido, diz que ele é bom companheiro, mas que vive no lixo, precisa catar coisas para vender. No entanto, ela, apesar da necessidade, não vai ao lixo, e diante da insistência de Coutinho em saber o motivo, responde que tem vergonha deste tipo de trabalho.

Similar a Estamira e a Lucia, quando a palavra retorna ao entrevistado Enock, ele filosofa acerca do lixo, afirmando: “o final do serviço é o lixo. E é dele que tudo começa”. A prova disso talvez seja o relógio fixado na parede, encontrado no lixo e recuperado, funcionando plenamente.

Após seu Enock, o documentário continua no lixo registrando aspectos curiosos, como uma mulher bem vestida com um guarda-sol observando os trabalhadores, que rapidamente desaparece do ângulo da câmera, após dizer que vai raramente ao local. O diretor pergunta a uma mulher jovem com o rosto encoberto por um boné se ocorre muita briga no lixo, e ela responde: “não, só algumas vezes”. Um homem é entrevistado e diz trabalhar no lixo apenas há dois dias, e que a mulher trabalha há seis meses. Ele começou agora porque saiu do emprego, antes era mecânico. Destaca-se nesta rápida entrevista a informação sobre o material reciclável recolhido: lata, papelão plástico, além da recuperação de gêneros alimentícios (pacote de macarrão, verduras etc.). Esse momento é bastante significativo, pois as pessoas aparecem catando verduras diversas e até mesmo comendo algumas delas.

A mulher identificada anteriormente será a nova informante-chave, Jurema. Mulher negra, jovem, diz trabalhar ali há uns trinta anos, pois nasceu no próprio lixo. Afirma que o alimento que cata não é para comer, é para dar aos animais domésticos, criticando os que poriam isso nos jornais. Essa mulher tem sete filhos, e as próximas imagens serão feitas em sua casa com toda a família, que inclui, além dos filhos e do marido, a sogra. A conversa gira em torno da quantidade de filhos, e a resposta é resignada em relação ao aumento crescente da família. Tanto Jurema quanto o marido são do mesmo local, cresceram juntos e começaram o namoro no lixo. Sobre o lixo, ela conserta suas próprias declarações, afirmando que quando chega o carro das Sendas as pessoas aproveitam os produtos para comer.

As respostas de Jurema fecham um ciclo de entrevistados escolhidos por fotos. A maioria tem procedência de outros Estados, sendo que a última já nasceu nessa situação limite. Os entrevistados são originários de atividades no campo e migraram em busca de trabalho, alguns já não se referem à atividade anterior, parece que o presente é tão forte nas suas vidas que não permite recordação. A exceção mais interessante é Lucia, que lembra como era a atividade no interior do Paraná e conseguiu transferir para o lixão a energia e a amizade que tinha pelos colegas do campo.

Como já registramos, não há revolta, não há sonhos, apenas a filha de Dona Cícera pretende ser cantora. Não se ouve dos demais entrevistados frases contendo esperança de outra vida. O único sentimento forte que se preserva é o da dignidade do trabalho no lixo.

Os últimos minutos repassam os personagens que foram entrevistados, mostra o próprio filme sendo passado para os catadores. Os minutos finais retomam o lixo e um garoto negro recolhendo recicláveis em meio aos urubus. Após isso, apenas o letreiro final e um caminhão de lixo chegando carregado ao vazadouro.

À MARGEM DA IMAGEM: PROTAGONISMO IMAGÉTICO DOS SOCIALMENTE MARGINALIZADOS

A chamada “situação de rua” implica socialmente na sujeição dos desprovidos da condição burguesa de direito à propriedade às circunstâncias materiais determinadas pelo cotidiano de privações. Nesse sentido, a dimensão dos indivíduos moradores de rua nos remete ao paroxismo de uma situação degradante imposta pelos desígnios excludentes do capital, culminando num processo de invisibilidade das suas condições objetivas de existência. No filme *À margem da imagem*, de Evaldo Mocarzel, a lógica de marginalização – inclusive da imagem – dos indivíduos em situação de rua é problematizada, incorrendo numa narrativa através da qual o morador de rua passa a ser situado na condição de protagonista da imagem. A condução imagética dos temas levantados na instância fílmica é feita substancialmente por moradores de rua a

partir de histórias singulares do contexto que os levaram a permanecer e enfrentar as contingências do espaço e a esporádica exploração da sua imagem para fins políticos e comerciais. O filme, desta forma, tenta construir uma atmosfera em que reverbere as perspectivas de um sujeito histórico representado, evitando a exploração da miséria pela imagem. Com efeito, a imagem no cinema ganha autonomia ao inverter a lógica habitual de representação de temas sublimes (ADORNO, 2008), passando a dar visibilidade a processos sociais escamoteados ideologicamente. (LUKÁCS, 1966)

A praça de um grande centro urbano é o palco onde emerge as primeiras representações dos moradores de rua que interagem sob a motivação do som de um violão e do álcool. A presença da bebida alcoólica é uma constante durante toda a narrativa, de tal forma que é eventualmente abordada nos discursos e nos flagrantes das tomadas em recuo e na intensidade da câmera, tendo em vista as vicissitudes impostas pela situação de rua. O documentário também deixa em evidência, no primeiro arsenal de fotogramas, o compromisso em utilizar as imagens com a autorização prévia dos seus personagens, recolhendo, desta forma, as assinaturas, conforme ilustrava a contrapartida do recebimento dos seus respectivos direitos de imagem. Nesse ínterim, um tema emergia naturalmente na imagética fílmica: a leviandade da exploração pela imagem.

Da mesma forma que o filme em questão procura se isentar do atributo de vil explorador da imagem na medida em que oferece o retorno financeiro pela captação das tomadas, as primeiras entrevistas condenam o proveito tirado pela miséria de outrem praticado pela imagem. Um morador de rua e uma freira questionam a ação do fotógrafo Sebastião Salgado numa determinada situação em que a fotografia emblemática de um desprivilegiado torna-se objeto de barganha comercial e política. Imagens em que o interesse estético se sobrepõe à complexidade das condições objetivas dos sujeitos representados, servindo de aporte artístico cuja atenção transcende a problematização das condições precárias do morador de rua.

O outdoor de uma propaganda de vodka no campo de representação de pessoas que vivem nas ruas reafirma a problemática fílmica que apa-

rece comumente atrelada a um questionamento consumista da bebida alcoólica. O vício e o alcoolismo são elementos presentes sobre os quais as imagens não se privam de enfatizar, sobretudo quando os idealizadores do filme eventualmente atuam no sentido de negociar valores acerca do direito de imagem. A interação sujeito da câmera/objeto de representação se desdobra nas interações amistosas de indivíduos anestesiados pelo efeito do álcool no tocante à circunstância de exclusão material e social, ao passo que os idealizadores ainda procuram evidenciar que têm um objetivo alheio ao de exploração demasiada das imagens.

As entrevistas são conduzidas a partir de eixos temáticos que fazem parte, direta ou indiretamente, do cotidiano dos que vivem em situação de rua, a saber: trabalho, política, bebida, violência, casas de convivência, albergues e a imagem, de forma que todos em conjunto impeliram para um gradativo processo de marginalização. O filme, através dos depoimentos, visa questionar esses pontos na medida em que intervém na lógica das imagens cujo fim evidencia os moradores de rua como sujeitos históricos que definem a forma como devem ser representados. Retomando a imagética do documentário *Estamira*, no qual a situação de exclusão não anula o sujeito e seus questionamentos, e afastando-se do que vimos em *Boca do Lixo*, no qual os catadores parecem subsumidos pela resignação e conformismo, *À margem da imagem* mostra moradores que não se sentem, em grande parte, condenados e resignados a permanecerem na situação de rua.

Os depoimentos seguem com uma figura emblemática chamada Cascavel. A sua história de rua começa no momento em que ficou desempregado como carreteiro, contribuindo para que tomasse a atitude de construir uma casa debaixo de um viaduto. A sua condição diante dos outros é peculiar, uma vez que não precisou construir laços de sociabilidade para se estabelecer na rua, tendo em vista a construção de uma acomodação privada num espaço público. Diferentemente do subsequente catador de lixo, que pelas contingências sociais foi obrigado a deixar a profissão de vendedor de livros para viver na rua.

Os momentos socialmente caracterizados como íntimos, os quais envolvem uma condição institucionalizada de privacidade, ganham ou-

tra conotação quando a rua é o espaço real de convivência. O filme flagra o banho de um morador de rua sujeito a esta situação pela violência cometida pela ordem legal que o impediu de trabalhar na sua banca de tatuagem. Outro personagem é o catador de ferro que resiste a dar entrevista em virtude da habitual distorção da imagem. Ele introduz o tema política calcado num discurso cívico do voto correto, relacionando a degradante situação do morador de rua à corrupção do congresso. A desconfiança do interlocutor nessas tomadas produziu uma interação entre o sujeito da câmera e o catador de ferro quanto à vinculação e aos interesses que a imagem poderia gerar. A omissão do Estado e a marginalização pela imagem novamente aparecem como determinante (no primeiro) e condicionante (no segundo) de um estágio de invisibilidade no qual o personagem que busca o conflito pela contestação pode produzir uma espécie de representação que Ramos (2008) denomina de “imagem intensa”.

Nas casas de convivência enquanto espaços de sociabilidade, retoma-se o repertório de histórias de privações e do intenso conflito com as forças do Estado. Anderson (ex-procurador de banco) reaparece – o primeiro entrevistado que criticou a postura de Sebastião Salgado – e efetivamente se apresenta para contar o momento em que passou a viver na rua. Conquanto a razão da sua situação de rua esteja relacionada a um assalto sofrido, será a bebida que será o fator determinante de sua expulsão de casa. As imagens em sequência do processo permanente de exclusão parecem articular depoimentos numa imagética comum de uma violência de ordem simbólica e material até a vigilância das suas ações pelos aparelhos de Estado. Cascavel mostra como se defende das incursões diárias da polícia para derrubar as suas acomodações, ao passo que outro morador de rua evidencia elementos idiossincráticos de sobrevivência na rua. Num depoimento articulado, o catador de ferro expõe de forma agressiva a forma peculiar com que são tratados. A rua, portanto, além de um espaço de conflito, é ilustrada como um lugar de risco iminente. As casas de convivência, pelo contrário, buscam atenuar a tensão cotidiana propiciada pela situação de rua.

A freira desenvolve uma dinâmica nos espaços de sociabilidade, cujo objetivo é o das pessoas externalizarem o papel social que dispu-

nham antes de ingressarem na rua. Pessoas das mais diversas profissões participaram da atividade: marceneiros, carreteiros, artistas, procurador de banco, fiscal da prefeitura, desconstruindo a perspectiva de senso-comum que associa o morador de rua a uma eterna indolência. A freira, em seguida, explicita no depoimento a contradição entre o fato dela possuir uma casa e os outros estarem historicamente desprovidos.

A referência subsequente aos albergues não é fortuita. Embora a imagem dominante vincule cotidianamente a ideia de albergue a uma alternativa de acomodação aos moradores de rua, o filme em questão desvela a perspectiva das pessoas que vivem na rua acerca dos espaços chamados de albergues. De maneira que os entrevistados são unânimes em afirmar que são submetidos a um regime de opressão dentro dessas estruturas. Um usuário de albergue foi categórico ao ponderar a preferência de ficar nas ruas, espaço de liberdade, ao qual contrapôs o julgo de um sistema metodicamente controlado e repressivo mantido pelo Estado. Nesse sentido, a película ilustra que o albergue não só reproduz as mesmas tensões e conflitos desencadeados nas ruas, como os intensifica, na medida em que funciona como um aparelho de controle das ações e mobilizações das pessoas que vivem em situação de rua.

As casas de convivência exibidas são geridas por organizações religiosas. A freira mantém o seu espaço de socialização e pelo menos mais dois lugares de convivência são mostrados: o espírita e o metodista. A representação deste último foi permeada por uma emblemática imagética de sofrimento, sobretudo quando os depoentes associam a realidade de briga e violência deflagrada nos albergues e nas ruas. As tomadas seguintes são direcionadas para o ex-vendedor de livros que procura no lixo de uma praça papéis para continuar escrevendo histórias de violações cotidianas, ponderando que a complexidade de sua argumentação não é passível de entendimento pelo homem comum.

A freira, por sua vez, atenua o discurso das contradições sociais evidentes na realidade da rua para uma esperança espiritual de convivência pacífica e democrática entre classes, embora não acredite que haja sequer uma solução. A reconciliação com uma realidade que oprime os moradores de rua torna-se o discurso que reproduz a lógica dominante,

de modo a convergir com uma perspectiva religiosa de harmonia entre os fieis. Não obstante, um espaço autônomo emerge nas tomadas, qual seja: a associação dos moradores de rua.

A associação procura socializar os moradores de rua sem o viés assistencialista das casas de convivência religiosa. As tarefas são coletivizadas e o discurso parece não convergir para uma perspectiva fatalista de ausência de soluções pela práxis. O depoimento de uma mulher a respeito das dificuldades intrínsecas ao morador de rua, sobretudo quando se é do sexo feminino, evidencia outras possibilidades do conflito permanente nas ruas, tendo em vista que, neste caso, o caráter social carrega a questão de gênero. O fato de uma mulher viver em situação de rua implica necessariamente em cuidados inerentes ao processo de sociabilidade, pois o combate à repressão sistêmica está acompanhado da resistência à violência sexual.

A captação das imagens flagra, em determinado momento, a vigilância do corpo policial nos arredores da associação como um espaço que representa algum perigo factível. Em geral, o cinema documentário possui essa peculiaridade de captar a vida através do flagrante e investigar determinado fenômeno sob a observação do olho da câmera, produto de um rigor científico adaptado às lentes de uma câmera. No entanto, o material filmico é também passível de manipulação pelo processo de montagem e edição, concedendo um caráter artístico à película de representação social da realidade. Essa montagem pode estar a serviço de uma ideologia, o que pode evidentemente enviesar o material recolhido pela filmagem. Essas concepções sobre a característica do documentário são fundamentais para o entendimento do temor desenvolvido pelo filme acerca das motivações, interesses e manipulações às quais a imagem pode estar submetida.

Os moradores de rua passam a falar sobre os desdobramentos da captação da imagem. Anderson explicita o temor pujante da distorção da câmera; Cascavel, por seu turno, acredita na importância das imagens para o público perceber a condição de vida dos moradores de rua; outro morador gosta da possibilidade de ser filmado para as pessoas vislumbrarem a realidade; o ex-garimpeiro, vítima da supressão da pou-

pança no período Collor, enfoca o efeito perene e o grau de imortalidade que a imagem carrega; a freira, assim como Anderson, expõe o receio do abuso perpetrado pela imagem; e, por fim, o artista morador de rua deseja, em qualquer instância da imagem, ser o ator principal. Ou seja, as opiniões diversificadas acerca das perspectivas sobre a imagem confluem no sentido da dimensão potencial que o instrumento da câmera carrega em si. A imagem, neste sentido, ganha uma importância singular de tal forma que pode estar sujeita a interesses que promovam a deturpação do material fílmico, da mesma forma que pode sustentar as condições reais e objetivas dos moradores de rua, além de possuir um atributo atemporal inalienável.

A entrevista do artista simbolicamente reverbera na proposta fílmica de *À margem da imagem*. O fato dele constantemente procurar o papel principal pode ser inserido numa síntese na qual a invisibilidade do personagem morador de rua é uma forma habitual de representação pela imagem. O papel principal se constituiu num protagonismo da história da qual a imagem se priva, concentrando as tomadas no alheamento de sujeitos impedidos historicamente de se manifestar. A película em questão procura inverter as noções dominantes de tratamento com a imagem, dando o papel principal aos sujeitos em situação de rua, na medida em que assegura na narrativa as características próprias de refiguração da realidade (LUKÁCS, 1966) por meio de representações do mundo, objetivo que garante a atemporalidade do material artístico. Ou seja, as pretensões fílmicas condizem perfeitamente com as noções sobre a imagem ponderadas pelos entrevistados enquanto condicionantes de uma perspectiva que os coloca na condição de protagonistas da história. Evidenciar essa condição para os próprios moradores de rua se deu a partir da exibição das imagens captadas numa sala de cinema, cuja recepção é o momento final para o qual as intervenções dos moradores de rua poderiam redefinir alguns aspectos abordados pelo documentário.

Exibir o material fílmico ao próprio sujeito autorrepresentado não se trata de uma estratégia nova. O cinema verdade, no filme *O homem com uma câmera*, de Dziga Vertov, e o *cinema-verité*, em *Crônicas de um verão*, de Jean Rouch, já utilizaram o recurso da recepção para demons-

trar os efeitos provocados pela percepção da representação dos próprios indivíduos na tela de cinema. *À margem da imagem* não só fez isso, como deixou implícito o fato do material bruto das imagens ter sido modificado a partir das indicações dos moradores de rua. O outrora inexistente fundo musical foi introduzido no início da película e no final das tomadas de representação na rua por sugestão de um dos personagens. A indicação da ênfase na fome pode ter tido o mesmo tipo de apreciação pelos idealizadores através de alguns quadros intercalados com algumas entrevistas. Para se notar as supostas modificações é necessário que o filme seja revisto após as tomadas que representam as críticas feitas pelos personagens. Conquanto algumas das sugestões não tenham sido inseridas – a exemplo das tomadas em que se estabelece o conflito com pessoas que possuem casa –, a película imprime uma representação social da realidade com a participação efetiva dos sujeitos representados.

O filme *À margem da imagem* desvela um aspecto do mundo objetivo ignorado e marginalizado cotidianamente: a realidade de pessoas que vivem em situação de rua. A inflexão nos aspectos de invisibilidade provocados pela imagem é a abordagem principal do filme, evidenciando a perspectiva dos moradores de rua acerca das determinações de uma imagem que exclui, e na medida em que procura representar a situação desprivilegiada da vivência na rua, distorce e explora os efeitos concernentes à tomada. A película mostra que a mesma imagem que isola pode servir como um instrumento de elucidação das instâncias de privações, e oferecer um protagonismo habitualmente rejeitado por interesses comerciais ao aceitar, sobretudo, as intervenções diretas daqueles que se expuseram e o seu discurso enquanto objetos de representação, invertendo a lógica dominante das imagens.

CONCLUSÃO

Bernadet (2008), ao analisar este documentário pelo ângulo das entrevistas, reconhece que o diretor de *À margem da imagem*, mesmo não tendo conseguido mudar a relação sujeito-objeto que o filme documentário, na maioria das vezes, estabelece entre o diretor e os sujeitos que fazem

a trama de sua história, teria o mérito de abrir o flanco do diretor para os seus entrevistados a ponto de ter sua posição na filmagem posta em questão pelos próprios moradores de rua. Podemos dizer que isto é mérito do diretor, mas decorre também da resistência que esses moradores, em menor ou maior proporção, apresentam contra a invisibilidade em que se encontram por força de circunstâncias sociais, ou da suposta visibilidade momentânea promovida por cineastas, fotógrafos e jornalistas que a partir das estórias destes moradores constroem seu próprio percurso individual, enquanto esses são relegados ao esquecimento.

Esse cuidado com o sujeito da história que deixa de ser um apêndice do desejo do diretor para impor-se como personagem ocorre também em *Estamira*, neste caso devido à reverência do diretor em relação à entrevistada, sofrida, traumatizada e questionadora. Em entrevista posterior ao filme, ele fala da relação que mantém posteriormente com Estamira, pois ele sente um laço muito forte que o une à sua história.

Estamos, portanto, diante de dois casos, onde os marginalizados, mesmo representados pelo outro, não perdem suas características e influenciam no modo como são representados.

Já no caso de *Boca de Lixo*, não resta dúvida que a representação é a que o diretor impôs ao longo da filmagem; os marginalizados são convidados a entrar no filme e a se retirarem quando parecem se esgotar as suas possibilidades cênicas. No entanto, isso não esvazia o filme de uma força quase sociológica, pois temos o perfil social dos que catam o lixo, visualizamos o processo subterrâneo que faz com que essa atividade seja reinserida no circuito econômico através da reciclagem, bem como o modo como essa atividade fornece restos orgânicos para manter vivas as pessoas que ali trabalham. Temos até uma certa cartografia do lixo como espaço de trabalho, de descanso e de lazer. Essas são as qualidades do documentário, que certamente seria mais rico se tivesse optado por ampliar o espaço de voz e imagem dos sujeitos da história do lixo.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- À MARGEM da imagem. Direção: Evaldo Mocarzel. Produção: Ugo Giorgetti. Roteiro: Evaldo Mocarzel e Maria Cecília Loschiavo dos Santos. Intérpretes: Moradores de rua. São Paulo: SP Filmes de São Paulo, 2003. (72 min.) 35mm.
- BERNADET, Jean-Claude. A entrevista. In: ADES, Eduardo et al. (Org.). *O Som no cinema*. Caixa Cultural, 2008. p. 119-131.
- BOCA do lixo. Direção: Eduardo Coutinho. Intérpretes: Catadores de Lixo. [S.l.: s. n.], 1992. (48 min.)
- CÂMARA, Antônio da S.; LESSA, Rodrigo O. As representações sociais no cinema documentário. *O olho da história*, Salvador, n. 13, dez. 2009. Disponível em: <<http://oolhodahistoria.org/n13/artigos/rodriagolessa.pdf>>. Acesso em: 26 mar. 2012.
- ESTAMIRA. Direção: Marcos Prado. Produção: Marcos Prado e José Padilha. Intérprete: Estamira Gomes de Sousa. Jardim Gramacho, Rio de Janeiro: Riofilme/Zazen, 2006. (115 min.), son., color., 35mm.
- EVANGELISTA, Rafael. Estamira. *Com Ciência*: Revista eletrônica de jornalismo científico, 2008. (Resenha). Disponível em: <<http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=32&tipo=resenha>>. Acesso em: 26 mar. 2012.
- LUKÁCS, Georg. *Estética I: la peculiaridad de lo estético*. Barcelona: Grijalbo, 1966. v. 2.
- PENKALA, Ana Paula. Estamira e os urubus: crítica de uma razão (ao contrário) pós-moderna. *Revista Fronteira: estudos midiáticos*, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p. 137-147, maio/ago. 2009. Disponível em: <<http://www.frenteiras.unisinos.br/pdf/73.pdf>>. Acesso em: 26 mar. 2012.
- RAMOS, Fernão P. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: SENAC, 2008.
- SOUZA, Edson Luiz A. de. Função: Estamira. *Estudos de Psicanálise*, Salvador, n. 30, p. 51-56, ago. 2007. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/ep/n30/n30ao7.pdf>>. Acesso em: 26 mar. 2012.

10

Luta, exploração e morte: Migrantes, Chico Mendes e Expedito

Pérola Virgínia de Clemente Mathias

Lucas Silva Moreira

INTRODUÇÃO

O cinema, de um modo geral, como forma de expressão artística, constitui-se como uma representação social do real. Em primeiro lugar, é representação do real, pois aquilo que é apreendido pode alcançar elementos que fazem parte do mundo objetivo, da realidade social que se apresenta aos olhos do artista, como conflitos sociais, ações e intervenções de caráter político na sociedade e no espaço, expressões culturais etc. E, em segundo, é representação social, pois o que é apresentado pelo cinema, não sendo a realidade para a qual aponta o filme em si mesma, compreende uma forma de apreensão desta através de registros imagéticos por parte de quem decide fazer tal registro. Como sabemos, a representação, para chegar até nós como produto a ser conhecido, passa por um processo técnico e estético que envolve a manipulação humana dos instrumentos que tornam materialmente possível a representação fílmica. Deste modo, além da captação de traços da realidade objetiva, na imagem do filme acompanhamos o tratamento subjetivo da realidade por parte de quem produz o filme, e o que nos é apresentado é um modo de ver e se relacionar do cineasta com um determinado acontecimento. O qual, por sua vez, é desenvolvido a partir do acesso do artista a formas de pensamento, visões de mundo e concepções produzidas em meio à vida social.

A sociologia apropria-se do cinema e passa a percebê-lo como um objeto de estudo, propondo, a partir desta linguagem, compreender as representações sociais da realidade. O cinema documentário, gênero

específico que se pretende trabalhar aqui, passa por esse mesmo processo considerado, para o cinema em geral, como forma de produção artística. Porém, o documentário tem uma lógica própria de abordagem da realidade, que em certos pontos se difere do filme ficcional. Isto não significa dizer, necessariamente, que ele é o oposto do estilo citado, que não aporte, em si, elementos ficcionais ou dramáticos. De fato, o documentário transita entre a técnica de aproximação do real e a capacidade de recriação do diretor. Como diz Silvio Da-Rin (2004), ao contrário do depoimento mecânico e imediato dos acontecimentos, o documento é, em verdade, o produto de um processo de manipulação que envolve a cada passo um leque de alternativas metodológicas, técnicas e estéticas. No entanto, pode-se dizer que a sua representação da realidade, seja com personagens reais da História ou com registro de fragmentos da vida cotidiana, não é fruto apenas da imaginação e da criatividade do cineasta, mas é também o produto de uma busca de apontar para a realidade objetiva que se desdobra na vida cotidiana de atores sociais reais, ou seja, atores que existem efetivamente no mundo objetivo para além do próprio filme, no que Fernão Ramos (2005; 2008) denomina “circunstância de mundo histórica”.

Ao seguir esta linha de investigação, o presente estudo tem como principal objetivo analisar as representações sociais no cinema documentário brasileiro em três filmes documentários selecionados: *Chico Mendes – Eu quero viver*; *Expedito: em busca de outros nortes*; e *Migrantes*, usando como base as contribuições teóricas da sociologia da arte e metodologias de análise fílmica.

MIGRANTES: A EXPLORAÇÃO DE NORDESTINOS NOS CANAVIAIS PAULISTAS

O documentário *Migrantes* pode ser abordado a partir de três eixos centrais: a saída do nordestino de sua terra e os motivos que os obrigam a fazer parte desta realidade de exploração; a estadia desses em terras paulistas, as péssimas condições de trabalho, seu sentimento de deslocamento e isolamento; e, por fim, a volta ao contexto familiar.

A sequência inicial do filme fixa cenas de cidades do Nordeste. A câmera faz um breve registro de ruas que não aparentam desertificação e aridez, de partes mais movimentadas da cidade, e logo em seguida é introduzida a imagem interna de uma rádio. Por meio desta, o locutor aparece denunciando a falta de emprego – um dos fatores que impulsionam a migração –, oportunidade em que a narrativa começa a deixar visível a linha crítica que pretende seguir nas imagens.

A primeira entrevista apresentada no filme ocorre na casa do Sr. Luiz que, diante das câmeras, fala de sua situação social e vê-se no seguinte impasse: migrar, arriscando a sorte em terras paulistas, ou manter-se nas circunstâncias de vida na qual se encontra. A entrevista estende-se então a membros da família. Primeiramente a sogra do senhor Luiz, que não concorda com a proposta da migração devido ao perigo ou à saudade que tal separação provocaria, e em seguida o cunhado do mesmo senhor queixa-se devido ao fato de ter permanecido quatro meses em São Paulo sem conseguir ganhar o suficiente para sobreviver com sua família. A situação de exposição à morte, à exploração em uma terra desconhecida, a saudade da família e, enfim, a própria transumância, a partir do que a obra pode nos mostrar, é vista por esses nordestinos como um destino certo, uma peregrinação dolorosa, um caminho que os homens da região precisam percorrer, apesar de ser nítido, nos discursos destes, o desejo de terem permanecido nas localidades de origem.

A cena que inicia o segundo eixo do filme se dá em um interior de São Paulo, no mês de maio, início de uma safra de cana-de-açúcar. O silêncio da madrugada, horário em que os trabalhadores se arrumam para ir ao canavial, é interrompido por uma fala que explica como e quantos trabalhadores chegaram ali. A sequência traz planos pouco iluminados, causando uma sensação visual de que os sujeitos se encontram em espaço lúgubre. A partir deste momento, ouve-se ranger de panelas, vê-se a preparação das marmitas, um rádio que toca músicas populares da região e os trabalhadores seguindo em cortejo até o ponto de ônibus.

Os trabalhadores então chegam ao canavial com o dia já claro. Depois de uma sequência de repetição exaustiva do movimento do corte da cana, passamos a ser informados, através de entrevistas, como se darão

as relações de trabalho: uma quantidade mínima de cana a ser cortada pelos boias-frias será necessária para o recebimento da diária, que se não alcançada irá culminar no não recebimento de qualquer valor por parte do empregador.

O documentário é então construído passo a passo a partir de depoimentos e fontes que, nas entrelinhas, denunciam e explicitam fatores simbólicos ligados ao tema abordado. Uma das entrevistas é um exemplo significativo: em uma cena, duas mulheres sentadas em cadeiras seguram a foto do irmão de uma delas, morto no canavial por trabalho excessivo (corte de 600 metros de cana por dia). Na verdade, segundo a narrativa, as mortes e doenças são algo constante na região em consequência de exaustão ou pouca alimentação e os supervisores fazem vista grossa para tais problemas.

Por conseguinte, as perspectivas subjetivas passam a ser exploradas no documentário, e aqui surge o primeiro momento em que se explora a condição da mulher no processo social, não só pela dificuldade de inserção no mercado, como também o sofrimento causado pelo distanciamento e desmembramento do círculo familiar. Uma das entrevistadas acentua os problemas das mulheres quando se veem constringidas pelas circunstâncias ao acompanhar o marido – na viagem do Nordeste a São Paulo –, não encontrando uma atividade para exercerem e assim contribuir com a renda familiar. Afinal, os salários são irrisórios, não compensando a sua saída do ambiente doméstico. A explicitação dos sentimentos de tristeza e saudade é feita a partir dos relatos emocionados dessas mulheres que, deixando seus filhos para trás, torcem para que chegue o fim da safra.

Sucedido do diálogo de um dos trabalhadores sobre a expectativa da volta, introduz-se as primeiras cenas do retorno para o Nordeste, terceiro eixo do filme. “Mais alegre um pouco”: é com esse depoimento e as marcas do trabalho na mão do entrevistado que nos é mostrada toda a preparação de volta às terras nordestinas após o término da safra em dezembro, momento em que também uma música regional é tocada enquanto se mostra o ônibus a caminho do Piauí, consolidando o desejo de volta.

Concluído os três eixos centrais do documentário, este volta seu foco novamente para o próprio Nordeste, que pode ser situado num quarto eixo, qual seja: o de expor a concentração de terras como a principal causadora da migração. Como o documentário nos traz, a história brasileira é marcada pela questão da concentração fundiária, da grilagem de terras e da ausência de investimentos e políticas sociais. O Brasil foi construído a partir de uma relação em que um determinado segmento se apropriava das terras violentamente, e assim se deu a escravidão indígena e negra, além da subordinação de sítiantes de origem portuguesa, de quem descendem os nordestinos. Grande parte das terras se encontra ainda hoje nas mãos de latifundiários, como terras improdutivas, não observando o prescrito pela Constituição quanto à função social da terra. A precariedade de condições básicas para que o nordestino se fixe no campo alimenta a evasão, fechando o ciclo que impulsiona a migração e a criação de bairros periféricos. Parte dos ocupantes das periferias rurais é composta por posseiros – expulsos por grileiros – que utilizavam um espaço de terra para produzir, juntamente com a família, garantindo sua manutenção e comercializando seu excedente.

CHICO MENDES: A CONCENTRAÇÃO FUNDIÁRIA E A LUTA AMBIENTAL

Assim como os nordestinos, os chamados povos da floresta (Floresta Amazônica) são personagens de uma história que tem o mesmo pano de fundo relatado pelo filme *Migrantes*, porém, guardadas as diferenças específicas de cada região. Estes povos dos quais falamos, na Amazônia, são indígenas, seringueiros, castanheiros etc. Estes últimos, de certa forma, podem ser chamados de posseiros, pois são migrantes vindos de outras regiões do país e que ali se estabeleceram há muito tempo. De modo geral, no Brasil, alguns posseiros podem ser compreendidos como camponeses, em contraste com os grandes proprietários de terra. Podemos classificar o camponês como alguém que detém os meios de produção e apresenta relativa autossuficiência, ou seja, produz parte ou todos os valores-de-uso necessários para sua reprodução social. Porém, no mundo contemporâneo, não se pode desconsiderar que a continui-

dade da existência do camponês enquanto classe e a reprodução de suas relações de produção não-capitalista são apropriadas pelo capitalismo, o que subordina, portanto, os meios de produção no campo à reprodução da lógica deste sistema.

Para definir de modo mais preciso quem é esse camponês, Mauro W. Barbosa de Almeida (2004) analisa os camponeses da floresta amazônica. Segundo ele, na categoria “camponeses”, podemos incluir: caboclos destribalizados desde as guerras indígenas do século XIX aos eventuais sobreviventes dos migrantes trazidos pelos ciclos de coleta. Os quais, por sua vez, também se denominam seringueiros, caçadores, pescadores, barranqueiros-agricultores, pequenos artesãos, mestres-ferreiros, remeiros e pilotos fluviais.

A situação da região amazônica, entretanto, tem um importante agravante: existiram, nos anos precedentes, durante os governos militares, incentivos de vários tipos para que os movimentos de especulação e exploração fundiária por parte de agentes capitalistas acontecesse. Ele se encaixa nos objetivos que eram buscados pelo planejamento político do Brasil na época, legitimado pelo discurso ideológico de ocupar a Amazônia para promover a integração nacional, ou seja, essa ocupação seria necessária para o desenvolvimento do país. Esta política, por sua vez, representava uma grave ameaça aos seringueiros, de perda de território e autonomia. Era preciso que os seringueiros se organizassem para impedir que eles fossem prejudicados em tal conjuntura, e é justamente aí que se destacam figuras como Chico Mendes, líder da luta camponesa local, que, para evoluir e amadurecer, como disse José de Souza Martins (1989), precisava se aliar a grupos e partidos políticos e para-políticos, como as Igrejas, tanto no âmbito nacional, como no internacional.

Esta intervenção de âmbito internacional era bastante forte, pois, naquele momento, vivia-se a efervescência do debate ambientalista no mundo. Este debate teve início na década de 1970, em uma conferência da Organização das Nações Unidas (ONU) sobre o tema. Discutia-se os efeitos negativos da industrialização, que agora ocorria com mais força nos países em desenvolvimento. Duas observações merecem destaque: a primeira é sobre o interesse dos países mais desenvolvidos, membros

do G-7, grupo dos sete países mais ricos do mundo (China, Estados Unidos, Reino Unido, França, Canadá, Alemanha e Itália, além da Rússia), em refrear a produção e o crescimento dos países subdesenvolvidos; e a segunda é sobre o quanto a Amazônia passou a ser alvo de interesses econômicos e políticos destes países.

O documentário realizado por Adrian Cowell e Vicente Rios, *Chico Mendes – Eu quero viver*, faz então uma narrativa em retrospectiva sobre a história de Chico Mendes e conta em detalhes a trajetória do seringueiro na década de 1980, intitulada de Década da destruição da Amazônia.

A partir deste enquadramento da década de 1980, inicia-se o filme com imagens da floresta em chamas. Logo depois, uma homenagem *post mortem* prestada a Chico Mendes, em Washington, aonde é lida, pela representante da Fundação Nacional para a Vida Selvagem, uma carta escrita por Chico, em que ele prevê o próprio assassinato por um latifundiário de sua região. E Chico Mendes afirma: “eu quero viver”.

A terceira cena volta-se para a Amazônia, e uma legenda nos indica que o local mostrado corresponde ao território do estado de Rondônia, em janeiro de 1982. O narrador nos conta, na primeira pessoa do plural – indicando a experiência dos dois realizadores do filme –, sobre a primeira vez em que, acompanhados do ambientalista brasileiro José Lutzenberger, fizeram uma visita a um seringal. Para explicitar o modo de vida dos seringueiros, estes são comparados primeiramente com os índios – para mostrar que os seringueiros não são inimigos da floresta, mas são eminentemente defensores dela, pois é dela que tiram seu sustento – e, em segundo lugar, com os operários da cidade e com os colonos que logo chegariam à floresta, para evidenciar que os seringueiros não necessitavam se sujeitar ao trabalho assalariado. Afinal, tinham um ofício mais rentável, além do que, dirá Lutzenberger, viviam “uma vida muito mais feliz.”

Esse ciclo é fechado com a volta da imagem aérea da floresta em chamas, concluindo-se que os seringais foram destruídos indiretamente pelos colonos, gerando a favelização de centenas de famílias provenientes dos seringais. Afinal, ao ser privado de um modo de vida rural, o camponês se vê obrigado a ir para a grande cidade, onde não consegue

manter as condições mínimas para sua sobrevivência por ter aumentado seus gastos e por ser obrigado a sustentar sozinho sua família. Aqui se pode perceber que o problema retratado no documentário faz uma ponte com o mesmo fenômeno observado em *Migrantes*, em outra região do país, embora o trabalhador de *Migrantes* deixe sua família no local de origem e o seringueiro, na maioria das vezes, seja obrigado a levar a família inteira.

A narrativa expressa a ideia de que todo este processo de não preservação foi facilitado pelo prolongamento da BR-364, que vai de Rondônia até o Acre, obra que refletiria a necessidade de integração do território nacional com o fim de se alcançar um crescimento econômico e industrial. Segundo o filme, extrair-se-ia matéria-prima da Amazônia de forma racional (no sentido de se extrair sempre a demanda exigida pela indústria e necessária para se conseguir cada vez mais lucro) para permitir a chegada desta matéria-prima às indústrias localizadas no restante do país. Versão que, inclusive, também será explorada no filme *Expedito*, de modo similar.

O Acre corresponderia a um pedaço de floresta mais isolado, menos explorado e povoado por seringueiros que possuíam uma organização e atendiam a uma liderança: o ativista e militante Chico Mendes. O enredo nos conta que, em 1986, a principal fazenda da região de Chico pertencia ao frigorífico Bordon, sediado em São Paulo, o qual exportava milhões de dólares por ano em mercadorias. Para manter tal índice, era preciso manter também as mais de três mil cabeças de gado criadas em terras amazônicas, o que demandava um aumento de pastagem de no mínimo 200 alqueires por ano (cerca de 5.440 km²). A viagem narrativa se desenvolve através das imagens, que vão da Amazônia à sede da Bordon em São Paulo, voltam para o Acre, onde Chico diz qual é sua luta, acompanhado pelo irmão e uma criança em seu colo, e termina na fazenda do frigorífico, onde acontece uma entrevista com o diretor da propriedade. Nesta sequência de imagens a representação faz referência a três realidades bastante distintas: o ambiente interno da fábrica, onde se vê como pano de fundo da entrevista os operários enlatando a carne na linha de produção; a clareira da floresta na qual Chico aparece com

seu irmão, com árvores no fundo e as frescas casas de sapé e a presença da criança; e, por fim, o pasto da fazenda, com currais organizados e a figura do diretor da fazenda tocando o gado. Chico Mendes, nesta cena, ao falar de sua luta, diz o seguinte:

A intenção dos fazendeiros é realmente tomar todas estas terras, mas nós não temos nenhuma intenção de entregar estas terras para eles. A nossa luta é em defesa da seringueira, da castanheira, e nesta luta nós vamos até o fim, porque não vamos permitir que as nossas florestas sejam destruídas.

Percebe-se aqui que o discurso que foi cunhado pelo movimento ambientalista ao defender a preservação das florestas e ao tentar criar uma consciência sobre esta preservação, restando o desenvolvimento das indústrias, principalmente dos países subdesenvolvidos do Cone Sul, é equivalente ao discurso que Chico Mendes faz sobre sua luta. O qual, por sua vez, é o da luta pela sobrevivência de seu grupo e não exploração deste pelos possuidores de grande capital.

A partir deste momento, o movimento dos seringueiros com relação à luta pela terra começa a ficar mais evidente. A legenda indica: “Maio de 1986, os seringueiros fazem uma caminhada composta por homens, mulheres e crianças, que é uma forma de protesto desarmado.” São os chamados empates – uma tática ghandiana de ação direta com alta visibilidade. (ALMEIDA, 2004) A qual, no caso Bordon, chegou ao seu fim último, fazendo com que a empresa abandonasse a área.

Aqui começa um momento mais avançado da luta. Ao ter sua figura destacada como líder da comunidade, Chico Mendes inicia sua campanha política como candidato do PT e faz discursos maiores para plateias mais amplas sobre a importância de se defender a Amazônia, além de firmar com os índios a Aliança dos Povos da Floresta.

Concomitantemente à campanha política de Chico, começou também a construção da estrada já citada, financiada por um banco de Washington. Chico, em entrevista direta para o filme, diz que a estrada representa uma ameaça à comunidade, tanto que para sua construção não foi realizada nenhum tipo de consulta popular. Quando se vê cercado

pela forte movimentação da oposição, Chico é obrigado a pedir ajuda internacional. Ele vai à cidade de Miami e à Washington, nos Estados Unidos, em 1987, e conversa diretamente com banqueiros e políticos americanos. Por fim, termina cumprindo seu objetivo: consegue que o banco internacional suspenda o investimento na estrada que se estende até o estado do Acre enquanto as medidas para diminuir os danos ambientais não são tomadas. Isto é considerado um marco de possível mudança da situação, tanto que o narrador afirma que em 1988 todo o desmatamento tinha sido controlado. Entretanto, na narrativa a convergência de discursos entre os camponeses e o movimento ambientalista dos países desenvolvidos, principalmente os EUA, não implica na ideia de que há a equivalência de interesses de uma e outra parte.

Por outro lado, o número de crimes contra seringueiros no Acre começa então a aumentar muito, segundo a narrativa nos traz. Agora com a Bordon tendo abandonado o local, quem comprou o direito dos barões da borracha e expulsou seringueiros na região do município de Cachoeira foi o fazendeiro Darli Xavier, uma figura diabólica, segundo o narrador. Ele seria um dos principais mentores do assassinato de Chico Mendes, pois Chico estava tentando convencer a população seringueira a não ceder às suas chantagens, e já trazia em seu discurso a ideia de que era preciso que a região se tornasse uma reserva extrativista, para que tal população estivesse segura em seu território.¹

A partir deste ponto, em todos os momentos capturados da vida de Chico Mendes, em seu dia a dia e em seus discursos, a morte se torna um tema presente. Primeiramente, vemos tal elemento na conversa de Chico com os seringueiros em Cachoeira. Em seguida, é mostrada mais uma vitória da luta de Chico, quando o ministro da reforma agrária da época, Jader Barbalho, vai ao Acre, assina decretos relativos à criação de reservas, retirando vários mil hectares de propriedade de Darli Xavier. Após este momento, em outubro de 1988, é filmada uma missa repleta de sim-

1 As reservas extrativistas seriam áreas pertencentes à União, em que os trabalhadores da terra – seringueiros, castanheiros etc. – teriam direito perpétuo usufruto, tal como os índios e suas correspondentes reservas indígenas.

bolismo, momento no qual o espectador pode sentir o clima de tensão. O padre fala sobre o sangue dos companheiros seringueiros que foi derramado na região e afirma que, caso haja mais alguma morte na região, que esta aconteça para que possa haver mais vida. E a câmera se fecha na figura de Chico, flagrando o semblante preocupado dele ouvindo as palavras do padre, que conclui dizendo que a morte pode ser um meio de se alcançar a libertação, tal como foi a morte de Cristo, que morreu na cruz para que os homens tivessem mais vida e fossem redimidos do pecado.

Após a missa, em um momento de lazer da comunidade, o narrador anuncia que aquele foi o último registro de Chico junto à sua família. Começam a passar imagens de fotos em preto e branco de Chico, em silêncio absoluto e, em seguida, sua morte, a 22 de dezembro de 1989, é anunciada. Seu assassinato é então descrito em detalhes por sua mulher e em seguida é mostrada a caminhada que leva o caixão para o enterro. Aqui, outra imagem simbólica: à frente da caminhada, alguém carrega uma cruz de madeira com o retrato de Chico pregado na frente. Os homens, em coro, prometem não parar a luta e não descansar enquanto não prenderem os assassinos. A repercussão do crime é mundial, e os realizadores do filme acompanham toda a investigação do caso. Neste tempo, mostram a reconstituição do crime, filmam a confissão de um dos filhos de Darli Xavier, depoimentos reveladores de testemunhas que trabalhavam nas fazendas e da própria Polícia Federal, que revela que, além de Darli, outros fazendeiros estavam envolvidos no mandato de assassinato, inclusive a União Democrática Ruralista (UDR).

No ano de 1989, mais um processo eleitoral se inicia no Brasil – desta vez para a Presidência da República. Os candidatos eram Lula, do mesmo partido e amigo de Chico Mendes, e Fernando Collor. Por mais que a torcida dos que estavam lutando pela Amazônia fosse por Lula, quem ganha a eleição é Collor, e este, pressionado pelo movimento ambientalista, toma medidas favoráveis à preservação da floresta. Collor nomeia José Lutzenberger como Secretário do Meio Ambiente, consegue parar com as obras da BR-364, coloca a PF e as Forças Armadas do Brasil para fazer blitz contra as queimadas e desmatamentos e cria a reserva extrativista Chico Mendes – área com expressivos 800 mil hectares, permitin-

do ao menos preservar a sobrevivência dos seringueiros que nela vivem. Porém, há o consentimento de que ainda há muito a ser feito, mesmo com as estatísticas mostradas por Lutzenberger, que afirma a diminuição de pelo menos 60% das queimadas nos primeiros anos da década de 1990. Por fim, o narrador, para fechar o filme, afirma que: “Depois de dez anos da maior destruição de matéria viva que o homem já perpetrou, este parece o fim da Década da Destruição”.

Os elementos que levam à conclusão, por parte dos autores do filme, de que estaria chegando-se ao fim da Década da Destruição parecem ter sua aparência ultrapassada no próprio filme. O filme é realizado por um diretor estrangeiro em um momento em que há o fulgor de um acontecimento que chama a atenção das autoridades de todo o mundo, em especial dos países incluídos no grupo dos sete mais ricos do planeta, países estes em pleno debate sobre a questão da importância da preservação ambiental, tendo em vista os possíveis problemas que poderiam ser causados pelo aquecimento global. A Amazônia chamava muita atenção pela sua extensão e (ainda) pouca exploração, tanto é que ela constava como a maior reserva de floresta do planeta e já era considerada o pulmão do mundo. O presidente do Brasil, que começou a exercer seu mandato em 1990, logo após a morte de Chico Mendes, não tinha outra alternativa senão prestar socorro à Amazônia e ao seu povo, visto que não há como negar que se vivia um momento tenso, em que a luta dos seringueiros e ambientalistas estava muito aflorada.

A partir deste período, em que o país é governado por Fernando Collor, é evocada no filme a sensação de certeza de que os problemas da Amazônia foram solucionados, construindo ao redor da narrativa uma aura ideológica. Esta repousa principalmente sobre dois pilares: a libertação que a luta e a morte de Chico Mendes trouxeram e a crença na ação transformadora do governo.

EXPEDITO: EM BUSCA DE OUTROS NORTES

A história de Expedito é, em muitos pontos, bastante parecida com a de Chico Mendes. E, como a história da maioria dos camponeses bra-

sileiros, também se associa à saga narrada no filme *Migrantes*. A forma pela qual se conduz esta narrativa, porém, além de se basear mais no depoimento de familiares do personagem Expedito, também nos leva a um processo reflexivo um tanto quanto diferente do apresentado pelos outros dois filmes. Outro aspecto relevante para a análise fílmica e sociológica é que em nenhum momento as pessoas que fazem parte do filme utilizam o termo “camponês”, que foi abordado acima: eles se reconhecem apenas como trabalhadores rurais provenientes do campo.

Expedito era um filho de trabalhadores rurais, mineiro, leonino e poeta. Depois de muito viajar pelo Brasil e de muito trabalhar, Expedito ficou conhecido por ser o presidente do sindicato dos trabalhadores rurais de Rio Maria, no estado do Pará. Ou, pelos versos do próprio, em *Expedito* (2007):

Eu nasci pra ser poeta
Por dote da natureza.
Sou de uma família pobre
Nunca conheci riqueza.
Da minha infância até agora
Só sei contar minha história
Da minha grande pobreza.
Foi entre as montanhas de Minas,
a doce terra que nasci,
mas com apenas oito anos
fui obrigado a partir
[...]
Saí de mundo afora
Em busca de outros nortes [...]

Daí então foi para o Espírito Santo, Goiás, e, por fim, para o Pará. Esta trajetória é narrada pelos parentes e familiares de Expedito. O que é interessante é que podemos perceber as crenças tradicionais que permeiam estas histórias e que são reveladoras das condições da vida camponesa. Além disso, é interessante o contato com as situações típicas pelas quais passa o trabalhador rural, que já foi vastamente explorada pela literatura, e os termos típicos usados para descrever tais situações – que serão reproduzidas adiante.

Expedito mudou-se com parte de seus familiares do Espírito Santo pra Goiás em 1968, onde estes compraram um lugarzinho de terra, mas terminaram trabalhando em outra fazenda. Porém, segundo consta no filme, foram obrigados a fugir de Goiás depois que um fazendeiro para quem prestavam serviços agiu de má fé com Expedito e sua família, e seguiram de lá para o Pará. É curioso, neste momento, como o rio Araguaia ganha um espaço notório na narrativa do filme, sendo contemplado por belíssimas imagens e pela apresentação de uma música feita por um amigo de Expedito, também poeta.

O Pará, nesta oportunidade, sediava uma ação de reforma agrária aplicada em terras amazônicas, as quais estavam sendo distribuídas para a população humilde de todo o Brasil. O contexto histórico apresentado no filme procura explicitar: vivia-se a época do governo de Emílio G. Médici (1973), e a proposta apresentada por esse governo era a de desenvolvimento e integração nacional. Embora saibamos que, em verdade, tratava-se da execução do plano de colonização inaugurado a partir da aprovação do Estatuto da Terra (1964), destinado fundamentalmente a suprimir os diversos focos de conflitos de terra concedendo propriedades em lugares ermos e sem boas condições para a agricultura familiar. Segundo o discurso presidencial, gravado por uma propaganda da Agência Nacional, reproduzido no filme:

O coração da Amazônia é o cenário para que se diga ao povo que a Revolução e este governo são essencialmente nacionalistas, entendido o nacionalismo como a afirmação do interesse nacional sobre quaisquer interesses e a prevalência das soluções brasileiras para qualquer problema do Brasil. Dois destes problemas [...]: o homem sem terras do Nordeste e a terra sem homens da Amazônia.

O auge da integração e do desenvolvimento, segundo os militares, se daria pela construção da estrada Transamazônica, que seria uma forma de transformar o primitivismo selvagem daquela região e ampliaria as fronteiras econômicas do país. A representação imagética desta ideia, na propaganda do governo, se dava pela aparição de tratores ba-

tendo a estrada e derrubando a floresta, abrindo o campo e os horizontes do desenvolvimento. Além disso, a propaganda veiculada pelo governo ia ainda mais longe na promessa que fazia ao trabalhador rural: dizia (e mostrava em sua campanha propagandística) que ao chegar na Amazônia o colono teria toda assistência necessária para sobrevivência: terra, casa, saúde, educação, para que não se sentisse alienado da civilização. Exatamente como foi descrito na análise de *Chico Mendes*.

Porém, um detalhe importante é lembrado por Luzia Canuto: que o governo, ao oferecer as terras da Amazônia, atraiu não só os trabalhadores rurais e os pequenos proprietários, mas também os grandes fazendeiros e empresários de companhias, como os bancos Bradesco e Bamerindus, além da montadora Volkswagen. As terras eram disputadas na base da violência e, obviamente, quem detinha maior poder de fogo neste conflito tinha maiores condições de contar com a posse das terras. Outro aspecto lembrado por um dos depoentes é que, no seu resultado, essas propriedades não estavam sendo divididas para beneficiar os trabalhadores rurais que migraram para lá desprovidos de meios e recursos para sobrevivência, afinal o projeto contava com a estranha iniciativa de distribuir terras em lotes de 900 alqueires, algo muito superior ao necessário para a sobrevivência de uma família de agricultores.

A disputa de terras era intensa e bem parecida com a disputa registrada pelo filme que relata a vida de Chico Mendes. Os fazendeiros disputavam estas terras através de cercamento e grilagem, e estas ações fugiam completamente ao suposto controle que deveria ser aplicado pelo governo. O que diferencia, entretanto, é o fato dos seringueiros apresentados no filme de Chico Mendes serem, em sua maioria, nativos e serem expulsos de suas próprias terras. Tanto que o filme chama a atenção para caracterização deles como povos da floresta, fazendo uma analogia com os povos indígenas. Já os trabalhadores rurais que lá apareceram a partir da década de 1960-70 foram com a ilusão de estarem chegando ao paraíso na terra: um local que se tem terra à vontade pra plantar e sustentar a família, dispo de toda assistência do Estado e ainda ajudando o país a se desenvolver.

Expedito e sua família chegaram a Rio Maria, no Pará, no auge desse movimento, em 1973. Segundo um dos poemas de Expedito, quando eles

lá chegaram, a região era apenas uma mata sombria, que recebia pessoas de todos os cantos do país. Eles trabalhavam nas terras de grandes e médios proprietários e, segundo a narrativa, Expedito gostava muito de ajudar as demais pessoas que tinham situação pior ou igual a sua. Ajudava e trabalhava sem cobrar nada, ao mesmo tempo em que sua família chegava, em alguns momentos, até a passar fome. Gostava também de andar e conversar com as pessoas, atributo que ajudou a torná-lo presidente do sindicato dos trabalhadores do local e se candidatar a prefeito pelo Partido Comunista Brasileiro – PCB, já na década de 1980. Aqui, mais uma vez, a história de Expedito lembra a de Chico Mendes: ambos faziam a campanha a pé ou de bicicleta, no contato corpo a corpo devido aos poucos recursos de que dispunham. Tais fatos e peculiaridades são lembrados em detalhes nos depoimentos dados ao diretor do documentário.

Nesta época da eleição, o contexto da política brasileira atravessava um momento tenso em que o presidente Sarney anunciara o Plano Nacional de Reforma Agrária, um projeto que prometia assentar 1,4 milhões de famílias. Em contrapartida, neste mesmo ano, fazendeiros organizados criaram a União Democrática Ruralista com o fim de defender o direito de propriedade privada. Em meio à narrativa, os depoimentos do filme nos trazem que até 1985, quando ainda vigorava o governo militar, os fazendeiros tinham o apoio estatal, sabiam que podiam contar com a polícia – e às vezes até com o exército – e a violência era desorganizada, ou seja, matava-se aleatoriamente uma ou outra liderança. Mas depois que acabou a ditadura, a violência se tornou organizada e seletiva: os fazendeiros sabiam quem eles tinham que mandar matar. Expedito e muitos outros companheiros sabiam que iam morrer, pois de fato eles incomodavam os fazendeiros interessados em obter grandes propriedades de terra. Mas Expedito não iria parar seus trabalhos, sua luta e nem ir embora de um lugar que carecia tanto de justiça social. Ele dizia que poderiam morrer, mas que sua história terminaria permanecendo viva.

Tanto Expedito como Chico Mendes, e os muitos outros militantes citados nos dois filmes, tiveram que morrer para dar voz à luta camponesa por terras, não tendo sido suficiente o fato de suas ações terem cha-

mado atenção do Brasil e do mundo. Chico se tornou ícone desta luta e da luta pelo ambientalismo, rodando o mundo para expor os problemas fundiários brasileiros. Já Expedito ficou conhecido em diversas regiões do Brasil, participou do Encontro da Central Única dos Trabalhadores (CUT) de 1990, em São Paulo, e lá pediu ajuda não só pra si, pois ele sabia que poderia morrer a qualquer momento por já estar sendo muito procurado, mas para sua família e os seus companheiros de luta.

Diferentemente da configuração da montagem do documentário *Chico Mendes*, as únicas imagens que se tem de Expedito vivo foram feitas nesse Encontro. Sua história é reconstituída pelas lembranças de familiares e pessoas próximas e pelas imagens dos lugares que faziam parte de seu cotidiano. Por fim, sua viúva descreve em detalhes como transcorreu o dia em que Expedito foi assassinado. Já era noite quando ele decidiu ir ao sindicato. Quando voltava, foi apanhado pelos pistoleiros que já o procuravam.

O filme se encerra mostrando como a trajetória de Expedito e seus poemas percorreram todo o Brasil, sendo ainda fonte de inspiração para seus descendentes, espalhados pelos estados em que ele já havia morado. A justiça tão clamada por Expedito e pelos seus parceiros de militância pode ainda não ter se concretizado, mas o filme pretende transparecer que o seu objetivo de espalhar as sementes de ação política e de luta social com certeza gerou frutos, contando também com a inspiração e a beleza guardada nos versos que compôs. Um de seus sobrinhos lê um poema que fez inspirado pelo momento de dor que passava quando soube da morte do tio, em *Expedito* (2007):

Dia sem fim

Naquele 3 de fevereiro
O que eu menos esperava
Era um bilhete chegar
Mas o inesperado ocorreu
Quando o bilhete li
Uma forte dor me ocorreu
Era a notícia de que tio Expedito morreu
Naquele momento

Uma forte dor no peito senti
A felicidade acabou
A tristeza chegou
E muita lágrima rolou
A notícia então espalhou
Não houve amigo que não chorou
Pela perda do poeta lavrador.
Alguns diziam
Que o poeta morreu
Como nosso senhor
Apenas porque
Defendia o povo sofredor.
Joaquim (Ribeirão das Neves, sobrinho de Expedito)

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelo que pudemos expor através desta análise comparativa, é visível o modo pelo qual os filmes guardam como temas comuns a concentração fundiária, a desigualdade social e as agruras vividas pelos trabalhadores rurais e camponeses no Brasil. No caso de *Migrantes*, as migrações internas certificam um processo político complexo de concentração de propriedade e expropriação de terras, muito presente no contexto de exploração aguda da força de trabalho que marca o progresso do capitalismo no Brasil. Principais agentes do processo de expropriação, os grandes proprietários de terras e os agentes do capital são os impulsionadores diretos das ações de violência contra os trabalhadores, motivados pelo receio de que estes se organizem politicamente e interrompam empreitadas econômicas de grande porte no campo.

Neste sentido, a grande propriedade ganha uma nova configuração: os antigos latifundiários são substituídos pelas grandes empresas capitalistas, com interesses agropecuários incentivados pelo Estado através de assistência técnica ou taxas de juros mais baixas que o normal. E esse movimento populacional propiciado pelos problemas agrários enfrentados pela população rural nordestina transforma-se, por fim, com o fluxo migratório, na investida frustrada de alcançar melhores condições de vida e ofertas de empregos em terras paulistas.

Em *Migrantes*, não se encontra um clima romântico de desfecho da obra e o tom de denúncia de alguns problemas sociais é bastante forte. O que se observa é que, diferentemente da incerteza com que os nordestinos saíam em décadas passadas para arriscar a sorte em São Paulo, agora, nos interiores da região Nordeste, o emprego é colocado para os trabalhadores por parte das empreiteiras como algo garantido. De certa forma, isto se confirma. Porém, não lhes é esclarecido em que circunstâncias exercerão sua atividade de trabalho. O que favorece diversas formas de usurpação, como por exemplo o fato de o boia-fria, ao chegar ao corte, ser obrigado a trabalhar por certo tempo para arcar com a passagem de ônibus que o levou até os canaviais, informação que não lhes é transmitida antes da empreitada por parte dos empregadores. Ademais, trabalhador passa também por condições subumanas e humilhantes de trabalho, devendo sempre corresponder ao que é imposto pelo patrão, correndo o risco de ser substituído por outro trabalhador.

O deslocamento desses trabalhadores, por conseguinte, é intimamente ligado a um problema político, e as raízes da mudança na configuração demográfica da ocupação do campo e da cidade decorrente da migração, com o superpovoamento das localidades urbanas, encontra-se contextualizada numa perspectiva sociohistórica. É notório como a relação de apego aos familiares e o sentimento de pertencimento à sua localidade são postos em segundo plano junto à situação econômica vigente.

O anseio, a necessidade, esperança e sofrimento dos nordestinos fazem parte de um fluxo que transcende a ideia comum da migração sazonal enquanto simplesmente relacionada à ida e vinda de trabalhadores. O documentário realizado por uma equipe interuniversitária consegue, de modo mais pleno, refigurar as vicissitudes da vida do homem rural nordestino, retomando a temática do deslocamento geográfico, situando-o no tempo atual, no qual se mantém a incerteza da vida na região rural nordestina e a incerteza da própria atividade exercida no sudeste, face à mecanização crescente do corte da cana-de-açúcar.

Assim também acontece na Amazônia. Mas o que nos chama a atenção é que este processo, na região amazônica, desencadeou um movimento diferente do observado no Nordeste. Quando houve movimento

de ocupação de terras da Amazônia por grandes empresas, seja para cultivo das terras, criação de gado, exploração de madeira ou ganhos provenientes da renda fundiária, os camponeses da floresta surgem como sujeitos da luta de terra brasileira – processo que se inicia em meados dos anos 1980 –, de forma a evitar que seu grupo tenha que se deslocar para as grandes cidades e lá viver de forma marginalizada. Por outro lado, os grupos de trabalhadores rurais que migram para essa região e aspiram por pequenos pedaços de terra para viver e subsistir, apesar de não pertencerem àquele local, também podem ser considerados sujeitos desta luta.

O modo pelo qual os filmes representam elementos da realidade social no campo e apontam para o modo como os atores sociais nela presentes a vivenciam, portanto, não deixa de conter um teor crítico, criativo e interpretativo muito recorrente ao longo das três narrativas documentais. Algo que, por sua vez, podemos relacionar com um pensamento importante que está presente na *Teoria Estética* de Theodor Adorno (2008), oportunidade em que o autor tece diversas considerações sobre a arte. Adorno (2008) considera que a arte deve, dentro de suas motivações centrais, tatear sua verdade no fugidio, no frágil. E Adorno (2008) ainda vai mais além ao dizer que o ser-em-si para o qual apontam as obras de arte não é exatamente a imitação de algo real, mas sim a antecipação de um em-si. O qual, entretanto, ainda não existe objetivamente, e por sua vez se define através do sujeito. Assim, na verdade, as obras de arte indicam algo que existe em-si, e não vêm com isso predizer nada a seu respeito.

As artes devem ir além de uma pura imitação da realidade que a inspira para que sejam dignas de atenção e que provoquem qualquer tipo de sensação, porém sem perder seu senso de racionalidade. Elas correm o risco de trair seus caracteres artísticos quando têm como fim a previsão, que entram no domínio do incerto, perdendo os elementos que as prendem, mesmo que minimamente, ao espectro do real.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. 14. ed. Lisboa: Edições 70, 2008.

ALMEIDA, Mauro W. B. de. Direitos à floresta e ambientalismo: seringueiros e suas lutas. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 19, n. 55, jun., 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v19n55/ao3v1955.pdf>>. Acesso em: 4 abr. 2012.

BENTES, Rosineide. A intervenção do ambientalismo internacional na Amazônia. *Estud. Avançados*, São Paulo, v. 19, n. 54, maio./ago., 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142005000200013&script=sci_arttext>. Acesso em: 4 abr. 2012.

BRASIL. Lei n. 4.504, de 30 de novembro de 1964. Dispõe sobre o Estatuto da Terra, e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L4504.htm> . Acesso em: 4 abr. 2012.

CHICO Mendes – eu quero viver. Direção: Adrian Cowell. Fotografia: Vicente Rios.[S. l.]: Produção: ATV, 1989. (40 min.), son., color.

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

EXPEDITO: em busca de outros nortes. Direção: Beto Novaes e Ainda Marques. Produção: Beto Novaes; Ainda Marques; Adonia Prado; Rosilene Alvim e Ricardo Rezende. Roteiro: Beto Novaes e Ainda Marques. Rio de Janeiro; M2Produções, 2007. (75 min.);

LESSA, Rodrigo O. *As Representações da luta social do MST nos filmes documentários Terra para Rose e o Sonho de Rose*. 2009. 116f. Monografia (Graduação em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

MARTINS, José de Souza. Impasses políticos dos movimentos sociais na Amazônia. *Tempo Social - Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 131-148, jan./jul., 1989. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/sociologia/temposocial/site/images/stories/edicoes/vo11/impasses.pdf>>. Acesso em: 4 abr. 2012.

MIGRANTES. Direção: Beto Neves; Francisco Alves e Clession Vidal. Produção: UFSCar; UFRJ; UFMA e UFPI. 2007 (45 min.).

RAMOS, Fernão P. *Mas afinal... o que é mesmo o documentário?* São Paulo: SENAC, 2008.

_____. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: SENAC, 2005.

À margem do corpo: interdição, loucura e morte

Rosa dos Ventos Lopes Heimer

Lucas Silva Moreira

INTRODUÇÃO

Os dois documentários analisados abaixo suscitam discussão sobre o corpo sexuado na sociedade contemporânea e os limites que lhe são impostos pela ordem social. Parte-se do entendimento de que o corpo é simultaneamente biológico e social, pois as sociedades moldam os corpos de acordo com suas necessidades. Desenvolvem também interdições às práticas sexuais que não estão conforme a reprodução biológica e social do grupo. Isto implica em sanções para os que transgridem as normas dominantes, no seu cerceamento, compreendendo desde a violência simbólica a interdições da liberdade ou mesmo ao suplício físico. Por outro lado, indivíduos e grupos sociais desafiam as formas de representação e práticas que conformam o corpo, buscando vivenciá-lo de forma alternativa. O cinema documentário tem se caracterizado por buscar representar a diversidade de situações da vivência humana. No documentário *À margem do corpo* vê-se a interdição, a censura e a punição com desfecho dramático para a personagem central da história. No caso de *As Bombadeiras*, estamos diante da transgressão consciente de jovens que praticam mudanças em seus próprios corpos buscando moldá-los de acordo com seus desejos, contrapondo-se, assim, aos padrões sociais formais.

O filme-documentário *À margem do corpo* se apresentará como ponto de partida para uma investigação sociológica – e se tratando de uma película etnográfica – sobre o controle político e institucional da ordem corporal, seja no que tangencia o seu caráter concreto, material, seja na

sua constituição simbólica. Com direção e etnografia de Débora Diniz, a película reconstrói a vida de Deuseli, que no interior de Goiás, aos 19 anos, após ser estuprada e engravidar, vê o seu corpo tornar-se objeto de um jogo político de interesses.

O filme etnográfico, apesar de pouco explorado, tanto no que diz respeito à produção quanto no que tange a análise de tais produções, apresenta-se como uma forma materializada de símbolos de representação do real. Assim, para efeito de análise, o filme será dividido em três partes nas quais são nítidas as mudanças tanto dos personagens como na estrutura dos discursos. O documentário começa com cenas da cidade de Alexânia, Goiás. A primeira parte do filme se apresenta como uma possibilidade de construção da imagem da jovem, que não pode aparecer por outros meios – fotos ou vídeos. A diretora utiliza um artifício importantíssimo para a compreensão do processo ali narrado, que é a construção de uma imagem (aqui utilizada no sentido de memória) da jovem a partir das narrativas verídicas ou não das pessoas que a conheceram.

As sequências cênicas desenham como a aparência física de Deuseli se apresenta no imaginário das pessoas que entraram em contato com ela durante a sua trajetória. Em seguida descrevem-se os supostos valores morais da jovem. Inaugura-se, assim, uma Deuseli para além da aparência. Aqui, torna-se evidente como Diniz contrapõe os discursos descritivos em todos os momentos, mas não o faz com uma lógica qualquer. A cineasta encontra nesses contrapontos uma maneira de explicitar a ambiguidade da percepção social sobre a vida de Deuseli. Por isso, após um depoimento no qual a jovem aparece como trabalhadora exímia, expõe-se outro no qual ela aparece como mulher de vida fácil.

O documentário segue expondo a história da personagem desde o momento da saída de casa, onde aparentemente sofria por descuido da família, até a violência sexual que a vitimou, e, sobretudo, o desdobramento deste fato, foco central do filme. Em uma tarde, Deuseli é encontrada amarrada e afirma ter sido estuprada por Nego Vila, homem conhecido da região. É nas linhas dessas narrativas, nas quais mais uma vez a cineasta enfatiza o caráter incoerente da vida ali investigada, que ora aparece como farsante de seu estupro, ora como vítima.

O segundo momento do filme inicia-se com a volta das narrativas que começam a ser contadas a partir do estupro. Deuseli é impossibilitada de fazer o exame de corpo de delito por displicência da médica legista que a manda voltar para casa e tomar banho, sem submetê-la a nenhum exame ginecológico, apagando dessa forma as possíveis marcas da agressão sexual. Apresenta-se aqui o primeiro momento de impossibilidade de decisão sobre o corpo, ao lhe ser negado o direito de comprovar perante a lei que sofreu violência. Segue-se, então, a odisseia com uma gravidez resultante desse estupro.

Uma análise pode ser feita a partir desse momento do filme. A de que o corpo de Deuseli é controlado pelo seu estuprador enquanto objeto de satisfação do seu desejo, um corpo passível de abuso, vulnerabilizado por uma sociedade nitidamente patriarcal. A gravidez indesejada aparece logo depois como resultado de um fator biológico, mas o desejo da vítima em interromper esse ciclo é negado. E essa negação apresenta-se unicamente como resultado de uma naturalização construída do corpo feminino enquanto máquina procriativa. É necessário perceber como a manutenção do filho indesejado é também uma forma de controle impulsionado pela moral cristã, uma construção cultural que tem como resposta a manipulação da corporeidade. Fala-se de uma moral cristã, mas é importante mencionar o quão submerso nesse mundo normativo encontra-se a justiça, nesse caso específico de uma cidade do interior, que impede que uma decisão individual seja tomada, que o direito sobre o corpo seja legitimado. Tal análise aparece como uma alternativa contrária à do mito de que o corpo é unicamente moldável pelas ações individuais.

Ao contrário, as decisões a serem tomadas por Deuseli dependerão de ações e discursos de aparelhos institucionais, nesse caso a Igreja, a Medicina e a Justiça, que, guardada as devidas proporções, equivalem-se – no que diz respeito a coercitividade – e legitimam-se enquanto aparelhos ideológicos. No documentário a ideia de um exercício livre da corporeidade, das ações corporais individuais, é substituída por um controle institucional do corpo sem poder. É a existência de uma estrutura normativa superior à vontade unicamente pessoal, que rege as decisões

a serem tomadas. Não se exclui a possibilidade de manipulação sobre a ordem corporal, mas fala-se aqui do indivíduo ao qual são subtraídas as condições materiais capazes de garantir a intervenção corporal. Deuseli acreditava que a justiça regularia as relações sociais e que a reconheceria enquanto vítima de violência, garantindo-lhe assim o direito de abortar. Em busca dessa justiça, a promotora de Alexânia, que a todo o momento pretende solucionar o caso, acompanha pessoalmente a vítima até uma cidade maior onde aparentemente seria mais fácil adiantar o processo. Então partem para Anápolis, ainda em Goiás, mudando assim o cenário do documentário. Em Anápolis o confronto entre o domínio de Deuseli sobre seu corpo e o que é prescrito pela lei brasileira aparece ainda de forma mais contundente.

Além disso, a irracionalidade religiosa incrustada no imaginário dos médicos locais trona-se patente. Após o compadecimento de um dos médicos, Deuseli é internada, e durante vários dias ingere remédios que não a fazem abortar. O documentário mostra como as instituições locais pressionam a jovem para que esta não concretize o aborto.

Inaugura-se o terceiro momento do filme, com a saída de Deuseli do hospital, sem que ninguém seja informado, e o seu desaparecimento. A próxima notícia sobre ela aparece no noticiário de um jornal que informava o assassinato de uma criança de 11 meses em uma banheira, nesse caso o filho da jovem, que foi impedida de fazer o aborto. Introduzem-se novos personagens nessa história. Nesse momento a diretora recorre a instrumentos narrativos do começo do documentário: a construção de uma nova Deuseli, agora ressignificada pelo imaginário dos novos conhecidos. Como sequência ainda desse terceiro momento o documentário encaminha-se para o julgamento social do crime supostamente cometido por Deuseli, o afogamento do seu filho. No momento em que a jovem é encontrada amarrada e seu filho afogado, ela parece reconstruir a cena do primeiro crime – o estupro. Um dos depoentes, a primeira pessoa a entrar na casa, enfatiza o momento em que a delegada chega à casa e obriga, ameaçando dar choques com fios de ventilador, Deuseli a confessar o crime. E esta confessa, tendo como resultado final a sua prisão.

Será na prisão que ela começa a ter os primeiros surtos psicóticos tidos por exorcistas como possessão demoníaca e por psiquiatras como transtorno neurológico. O sentimento de solidão, na prisão, é amenizado por um romance, e junto com ele as tonteiras e enjoos indicavam a gravidez de um novo filho. Ela é retirada do presídio e aguarda julgamento na Casa da Gestante, instituição ligada ao grupo antiaborto Pró-vida, organizado pela igreja. Novamente novos personagens são introduzidos no documentário: representantes das instituições que decidiram o destino da jovem; membros da igreja, que alegam ser ela dominada por um espírito diabólico; e as ONGs que a usavam enquanto bandeira da causa pró-vida.

Deuseli tornou-se um símbolo tão forte, mesmo sem vontade própria, que não havia quem não acreditasse que ela estava possuída por forças sobrenaturais, inclusive a Polícia, sua advogada e a médica legista. Essa versão leva até mesmo o promotor a creditar o crime a um espírito que se apossava do corpo da jovem. A fala da representante dos direitos humanos confirma a influência de tais instituições sobre os quadros psicóticos de Deuseli, assim como um controle mais geral sobre sua vida. Tais instituições tomavam a autonomia de Deuseli. Essas instituições de norma e controle criaram uma Deuseli mãe que nunca existiu – pelo menos em relação ao filho fruto do estupro. Obrigaram-na a aceitar essa condição. A jovem tem esse segundo filho e é acolhida pela Casa da Gestante, mas não demora muito tempo e vai viver com um companheiro. Deuseli engravida mais uma vez e ao fazer cinco meses tem uma crise convulsiva que a leva à morte. Desde o primeiro estupro, estruturas de dominação regem o corpo e as decisões de Deuseli, até o momento de sua morte. A interdição do corpo aparece aqui como um bloqueio das ações socialmente aceitas, levando Deuseli a um processo de destruição condicionada.

A BOMBADEIRA: A DOR E A DELÍCIA DE SER COMO SE QUER

O filme *Bombadeira* é um documentário dirigido por Luis Carlos de Alencar, lançado em 2007, ambientado em Salvador, e que mostra um pouco

da história de algumas travestis de baixa renda e a relação delas com a prática de bombar o corpo (entendida aqui como a aplicação clandestina de silicone industrial no corpo de uma travesti por uma bombadeira, que na maioria das vezes é também uma travesti).

O filme traz depoimentos de sete travestis, Samara, Silvana Shangri, Andrezza, Mara Chicotada (que se identifica também como Pai Neném), Leila Crystel, Michelle e Celine. E traz ainda depoimentos dos companheiros de Andrezza e Michelle, Jorge e Emanuel.

Podemos identificar alguns eixos através dos quais o documentário buscou abordar a realidade das travestis: sua história de transformação, focando no conflito entre a família e a sexualidade, e o desejo de transformação desses sujeitos, buscando assim evidenciar o drama familiar de cada um; a vida cotidiana das travestis, suas atividades usuais, pessoas com as quais mantêm algum tipo de relação (como mãe e namorado) e o lugar onde vivem; o processo de marginalização e discriminação sofrido pelas travestis, que as situa nas margens do mercado de trabalho formal e torna o trabalho sexual como uma das únicas alternativas de fonte de renda; a prática comum entre travestis de aplicar silicone industrial no corpo como forma de adequar-se ao padrão de feminilidade e também como forma de se tornar mais atrativa no mercado de trabalho sexual; a prática da bombação como algo doloroso e muitas vezes perigoso, que aparece como alternativa a travestis de baixa renda, uma vez que o sistema público de saúde não realiza essa prática, que é considerada como um procedimento estético. O documentário começa com uma imagem emblemática de uma mão derramando um líquido viscoso em uma garrafa, líquido este que nos remete ao silicone industrial utilizado pelas bombadeiras nos corpos de travestis. A imagem aparece ao mesmo tempo em que o título do filme *Bombadeira* é escrito na tela. O filme tenta trazer diversos discursos construídos em torno da prática de bombar, dando voz a travestis que se bombabaram, a travestis que são bombadeiras e também a travestis que nunca se bombaram, mas que estão familiarizadas com esta prática. Além de discursos que trazem diferentes motivações para a realização dessa transformação corporal, são apresentados depoimentos que tentam definir a dor que se sente no

momento, a satisfação sentida posteriormente e as consequências de uma aplicação mal sucedida.

Na primeira cena do filme, nos deparamos com Samara em seu quarto, vestida com uma farda de colégio, maquiando seus olhos com uma maquiagem forte e pintando sua boca com um batom vermelho, que é passado diversas vezes. A câmera ora se aproxima de seus olhos, ora de sua boca, numa tentativa de ressaltar algo a respeito de seu ato de maquiarse. De repente, a cena muda para o interior do quarto de Silvana, onde ela mostra seu ritual de preparação para ir para a pista. Ela mostra suas maquiagens e perfumes, frisando sempre a marca dos produtos, e dizendo que se trata de uma preparação simples para um dia normal de trabalho, ressaltando que ela precisa estar bem para o cliente, com a pele das mãos macias e perfumada para ele não reclamar.

Podemos perceber nessas duas cenas iniciais um paralelo feito entre Samara e Silvana, o ritual de preparação muito parecido das duas, ainda que seja para ir a locais bem diferentes, enquanto uma se prepara para ir à escola, a outra, uma profissional do sexo, prepara-se para sair em busca de algum programa. No entanto, mesmo tratando-se de ambientes bem distintos, as duas compartilham de uma preocupação com a aparência e cuidados estéticos muito parecidos. Essa vaidade parece estar muito presente no universo das travestis, uma vez que é por meio de certos aspectos referentes também à subgestualidade, como o uso de roupas femininas, maquiagem, cabelos compridos, brincos, pele macia e unhas grandes, que elas se aproximam do ideal de feminilidade desejado, afirmando, através destes atributos, sua própria sexualidade e gênero. Vemos, assim, que as travestis estão em um processo constante de autoconstrução e “[...] articulam essa construção a partir de referências heteronormativas, sujeitas que estão a padrões estéticos e a princípios morais afinados com o que o senso comum considera normal, belo e desejável.” (PELÚCIO, 2005, p. 107)

Samara fala sobre a dor da beleza da travesti, que é a dor de se bombear, que é uma “dor que sai rasgando”, que “sente entrar queimando”, mas que elas aguentam porque sabem que é para ficar bonita. Samara fala em terceira pessoa, pois nunca se bombou, e diz ter tirado esta ideia

da cabeça. Por outro lado, diz que se tiver oportunidade de se bombar, bombaria o peito, mas caso não venha a acontecer, seguirá se sentindo travesti do mesmo jeito, pois diz não se sentir um homem, e sim um travesti, como uma mulher normal. Vemos aí, além da afirmação da identidade de travesti confundindo-se com o ideal de normalidade encarnado no ser uma mulher, uma afirmação que reivindica uma identidade de travesti que se contrapõe à ideia, difundida muitas vezes entre as próprias travestis, que associa esta identidade necessariamente a uma série de práticas que incluem modificações corporais, tais como o uso de hormônios e aplicações de silicone, como nos conta a antropóloga Larissa Pelúcio (2005, p. 98):

Mas o que é ser travesti? As travestis são pessoas que se entendem como homens que gostam de se relacionar sexual e afetivamente com outros homens. Para tanto procuram inserir em seus corpos símbolos do que é socialmente tido como próprio do feminino. Porém, não desejam extirpar sua genitália, com a qual geralmente convivem sem grandes conflitos. Mas não basta se vestir de mulher para ser travesti. Para Claudinha Delavatti, travesti já falecida, 'travesti que não toma hormônio não é travesti, pensa que é carnaval e sai fantasiado de mulher' (apud Lopes 1995:225). Hélio Silva, em sua etnografia sobre as travestis da Lapa (Rio de Janeiro), cita uma delas que diz que, além dos hormônios, é preciso que se façam aplicações de silicone a fim de dar forma ao corpo (Silva 1993: 117). Além dessas intervenções no corpo e da apreensão de uma série de técnicas corporais que as distanciam dos padrões masculinos, as travestis buscam se conduzir segundo prescrições de comportamentos socialmente sancionados como femininos.

Em uma de suas cenas, o filme mostra uma sessão de aplicação de silicone na coxa de uma travesti. O processo é mostrado do início ao fim, e é bastante interessante perceber a forma com que a filmagem é feita. A câmera em nenhum momento mostra o rosto da travesti ou da bombadeira, permanece quase todo tempo filmando de perto a coxa da travesti onde são aplicadas quatro seringas com silicone industrial.

Pouco a pouco a bombadeira vai injetando, com bastante força, o silicone, que entra com dificuldade e aos poucos vão se formando grandes bolas onde foi aplicado o silicone. A filmagem é feita de tal forma que podemos ver cada detalhe das modificações que vão ocorrendo na área da pele em que foi injetado o silicone, quase sentimos a dor junto com a travesti, que está deitada na cama gemendo. Ao terminar de injetar o silicone de todas as seringas, vemos escorrer silicone e sangue da coxa da travesti, e rapidamente a bombadeira pressiona e massageia a área, ao mesmo tempo em que a travesti grita de dor.

Samara enfatiza em sua fala como a prática de colocar silicone no corpo pode ser compreendida também como uma disputa entre as travestis, situação na qual se busca colocar cada vez mais litros de silicone no corpo, para mostrar na pista que tem mais do que as outras e para ficar bonita e agradar o cliente. Percebemos, assim, através do discurso de Samara, a elaboração de uma justificativa para o uso de silicone feito por travestis, justificativa que está pautada no desejo do outro, do cliente, numa busca por agradá-lo, de ter um atrativo a mais que as valorizem no momento da disputa no mercado do trabalho sexual, que aparenta ser muito concorrido. Tal ideia também parece ser compartilhada pela travesti bombadeira Leila, que apresenta a concorrência no mercado de trabalho sexual como a maior motivação de para ter se bombado, apesar do medo que sentia da dor. Em seu depoimento ela diz que em sua época só ganhava dinheiro na prostituição quem tinha peitos e bundas grandes, e por isso ela resolveu aplicar silicone em seu corpo.

É interessante notar que a certa altura na fala de Silvana sobre a necessidade de ter uma boa aparência para conseguir mais clientes no mercado sexual, ela deixa transparecer sua opinião a respeito da utilização de silicone industrial no corpo. Ao associar a importância de estar com a cara sadia com o fato de não ter silicone nenhum, remete o uso de silicone à ideia de enfermidade.

Andrezza mostra as três aplicações de silicone que já fez no corpo: nas coxas, nos quadris e nos peitos. Ela diz que não se aceitava como era, pois queria ter um corpo feminino, e que hoje, ainda que continue não se aceitando, se considera uma mulher por conta da modificação decor-

rente das três aplicações de silicone que fez, pois sem isso seu corpo seria como o de um homem normal. Percebemos que Andrezza evidencia outro tipo de motivação que a leva a modificar o corpo, que é seu desejo de adequá-lo à sua sexualidade e gênero, tentando estabelecer uma coerência própria de gêneros inteligíveis (BUTLER, 2008), entendidos aqui como aqueles gêneros que estão em conformidade com o sistema heteronormativo. Assim, ao dizer que se sente como mulher, ressalta que ser mulher na sociedade em que vivemos é também uma questão que incide sobre a materialidade corporal. Podemos concluir assim que as modificações corporais realizadas por Andrezza fazem parte de uma tentativa não apenas de sentir-se mulher em sua individualidade, mas de se passar por mulher, valor que parece ser caro as travestis:

A meta das travestis é a 'perfeição', categoria associada a um outro valor caro a elas: 'passar por mulher'. Ambos os valores envolvem a capacidade de operarem essa transsubstantiação da qual nos fala Butler. O que as enreda numa 'transformação sem fim', e, assim, numa férrea disciplina corporal e subjetiva, à qual se submetem em busca de seu objetivo de feminilização absoluta. Não seria exagero afirmar que tal objetivo inatingível marca definitivamente suas vidas e assujeita-as aos valores a que, a olhos menos atentos, parecem aderir de forma subversiva e voluntarista. (MISKOLCI; PELÚCIO, 2007, p. 263)

Leila e Michelle falam em seus depoimentos das dificuldades do mercado de trabalho para as travestis, pois elas apenas conseguiriam trabalho se fossem capazes de realizar alguma atividade e conhecessem o empregador de antemão, de modo que para muitas a única opção é a prostituição. Esta fala retrata uma realidade de marginalização vivida pelas travestis brasileiras. Suas histórias de vida quase sempre trazem a lembrança de algum período de vida no qual trabalharam como prostitutas. Podemos ver isto também através das narrativas de outras travestis do filme. Além de Silvana, que é trabalhadora sexual, Leila, Samara e Mara dizem já haver passado um período de suas vidas exercendo também trabalho sexual. As outras travestis não fazem comentário sobre suas atividades.

É interessante notar a origem dos nomes das travestis. Percebemos através do filme que há uma prática comum de ser batizada por outras travestis mais experientes e normalmente também há alguma relação com o trabalho sexual, pois é na chamada “pista” que surge a necessidade de um nome feminino mais adequado a este ambiente, como ressalta Silvana ao dizer que escolheu um nome de puta, enquanto Mara Chicotada diz ter sido batizada por Michelle e Keyla na época em que estava na batalha, pois precisava de um nome feminino. Sobre a escolha dos nomes das travestis, Miskolci e Pelúcio nos contam ainda que:

Quando Liza Lawer, Samantha Sheldon, Fernanda Galisteo escolhem seus nomes e sobrenomes, não o fazem de maneira casuística, mas a partir de um referencial no qual raça, classe, gênero se encontram e se combinam. Mulheres glamourosas, sexualizadas, ricas, brancas e loiras orientam essa escolha sintetizada nos nomes.

Tal relação pode ser percebida através dos nomes de algumas travestis do filme. Leila, por exemplo, escolheu esse nome pois era o nome de uma atriz famosa chamada Leila Diniz, e seu segundo nome (Crystel) vem de uma atriz pornô. Podemos ainda chamar a atenção para o nome de Andrezza, com dois “z”, e Michelle, com dois “l”, nomes que dessa forma pareceriam menos brasileiros.

Um último aspecto a ser levado em conta é a tentativa de humanização dos personagens, a exemplo da história de Pai Neném ou Mara, que aparece inicialmente com uma roupa branca, brincos nas orelhas e enrolando um pano na cabeça. Ele(a) conta que em sua comunidade (terreiro) as pessoas o conheceram como Neném, e por isso não se acostumaram, depois que descobriu sua homossexualidade, a lhe chamar de Mara, embora muitos saibam que seu nome é Mara. Vestido de Pai Neném, diz não ter problema algum em aparecer tanto como Pai Neném ou quanto Mara no documentário. Vemos aí uma pessoa que vive com duas identidades de gêneros diferentes, e que parece lidar muito bem com isso, nos revelando como a identidade não é algo fixo e que não mantém uma unidade

concreta, sendo, na verdade, uma construção fluída e com limites incertos.

Pai Neném ou Mara vive hoje bem com suas duas identidades, mantém uma boa relação com sua mãe, frequenta o terreiro e exerce a profissão de nutricionista. No entanto, nos conta que passou por um grande drama em sua vida. Sua sexualidade não era aceita por sua família, apanhou muito de todos os familiares, passou um tempo prostituindo-se, construiu sua imagem, colocou silicone e deixou os cabelos crescerem. No entanto, quando seu pai descobriu, a fez tirar todo o silicone, processo que seria ainda mais doloroso do que o de colocar.

Outras histórias de vida dramáticas aparecem no documentário, como a de Andrezza, que conta de suas idas e vindas entre São Paulo e Salvador; sua experiência na igreja protestante, de onde foi expulsa por não querer se libertar do demônio; fala de trabalhos pelos quais passou, do preconceito sofrido por parte de sua avó, e a doença, que parece ter sido encomendada por sua avó, que a acometeu em São Paulo, deixando-a entre a vida e a morte. Leila também fala da relação com sua família, que não aceitava sua homossexualidade, e depois de se operar e realizar sua transformação física, perdeu a amizade de seus irmãos (que deixaram de falar com ela), mas teve o reconhecimento de sua mãe, mesmo com dificuldades para compreender como seu filho Zé Carlos virou Samara. Ela diz em certo momento do filme que sua mãe era sua maior força, mas que, no entanto, já faleceu.

As narrativas autobiográficas revelam histórias de dramas familiares, de enfrentamentos aos preconceitos e à violência, famílias que se afastaram, enfim, histórias de travestis que por se transformarem acabaram tendo pouco ou nenhum contato com seus familiares.

Podemos concluir a análise ressaltando a abordagem distinta que o documentário buscou dar à realidade das travestis, através de um deslocamento da habitual abordagem que ressalta apenas seus hábitos noturnos, sendo que todas as cenas foram feitas à luz do dia, com exceção de uma, a cena em que Samara vai para sua escola, cujas aulas são à noite. O filme busca então priorizar cenas em outros espaços, utilizando depoimentos de histórias de vida, visibilizando, assim, as relações

sociais das travestis entrevistadas, sua vida cotidiana e mostrando de modo franco a dor, o perigo e o desejo de se bombar.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

MISKOLCI, Richard; PELÚCIO, Larissa. Fora do sujeito e fora do lugar: reflexões sobre performatividade a partir de uma etnografia entre travestis. *Revista Gênero*, Niterói, v. 7, n. 2, p. 255-267, 1. sem. 2007. Disponível em: <<http://www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/artigos/02112009-124220miskolcipelucio.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2012.

PELÚCIO, Larissa. “Toda quebrada na plástica” – corporalidade e construção de gênero entre travestis paulistas. *Revista de Antropologia Social*, Campos, v. 6, n. 1-2, p. 97-112, 2005. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/campos/article/view/4509/3527>>. Acesso em: 10 abr. 2012.

Zumbi Somos Nós e a Frente 3 de Fevereiro

Leandro Lacerda Teixeira

Girlane de Souza Nunes

Antônio da Silva Câmara

INTRODUÇÃO

Esse ensaio tem por objeto analisar a representação social no documentário *Zumbi somos nós*. Para tanto, buscamos fixar alguns consensos teóricos sobre a questão do cinema documentário e as representações sociais, de modo a podermos desenvolver nossa pesquisa, bem como definir procedimentos metodológicos que permitam realizar a *decoupage* e a reconstrução do filme.

O nosso ponto de partida é a compreensão de que a arte, e em particular o cinema, é uma forma de apreensão do mundo distinta daquela procedida pela ciência, pois o objeto artístico, seguindo a formulação de Hegel (1996), apresenta na imediaticidade a aparência e a essência reconciliadas no mundo concreto. A capacidade de apreender o mundo através de representações é comum tanto à ciência quanto à arte, no entanto, esta última forma de conhecer o mundo defronta-se com a pretensão de construção de outra realidade, paralela e autônoma em relação à existência concreta. A arte advoga essa autonomia em função de uma característica que lhe é intrínseca, qual seja: a de ser fruto da criação e da imaginação dos sujeitos que a produzem. No entanto, diversos são os autores que chamam a atenção para o fato de que tal criação e imaginação são compartilhadas com a sociedade, de forma que não decorrem da genialidade individual do artista.

Desde a sua origem o cinema ancorou-se em fatos sociais imediatos, tendo por isso origem no que hoje consideramos como cinema do-

documentário. Esta forma de cinema produzida até os nossos dias (independente das correntes estéticas) é obrigada a recorrer ao conflito, às continuidades e descontinuidades que envolvem as relações sociais para construir sua trama histórica. A imaginação no cinema documentário, assim, obedece à realidade que é figurada, mantém-se a possibilidade de escolhas, de óticas distintas de produção fílmica, obrigando a trabalhar com dados do mundo real de forma a organizá-los e a permitir ao seu espectador uma interpretação que não necessariamente é a sua, isso porque a imagem em movimento conta mais do que as diversas formas de exposição oral do filme.

O filme aqui escolhido guarda essa característica, qual seja: a de constituir-se enquanto representação da luta social, e talvez vá ainda mais longe ao pretender ser ele próprio um articulador dessa luta. No filme em análise, o objeto é a Frente 3 de Fevereiro, que aparece com formas criativas de luta, utilizando-se da música, do grafite e de imensas faixas que implicam em performances políticas, problematizando a questão racial. Nesse sentido, o filme é de modo participativo, pois também foi criado pelo grupo Frente 3 de Fevereiro, além de contar com entrevistas que constituem momentos de contato direto entre o cineasta e os participantes, assumindo um posicionamento reflexivo que os engendram.

Não se pretende aqui realizar uma análise exaustiva do filme *Zumbi somos nós*, e sim investigar, à luz da estrutura fílmica e da captação por parte dos criadores do documentário, a perspectiva inovadora do movimento social. Por outro lado, cabe também observar que o próprio filme é parte integrante da própria intervenção do movimento, pois nele aparecem articuladas ações que são filmadas com o objetivo de divulgação da luta antirracista e de denunciar ações abusivas por parte do Estado em instituições como a Polícia.

Inicialmente é necessário registrar que se trata de um filme militante que na sua estrutura apresenta uma questão social, que apoia-se na autoridade de intelectuais e de militantes do movimento, buscando com isto construir uma refiguração da luta social, nele não encontrando (como em uma série de documentários contemporâneos) os espaços de ambiguidade e até de deslegitimação do próprio sujeito entrevistado.

Nesse sentido, em nenhum momento o espectador será surpreendido por discursos ou imagens aparentemente neutras.

Neste ínterim, há uma predominância da voz intelectual, na tentativa de não reproduzir um documentário panfletário, como se o discurso científico pudesse legitimar os posicionamentos assumidos na película. Este fato, para elucidar a questão, nos leva a indagar sobre uma problemática da filosofia da ciência de que apenas os cientistas são capazes de compreender a realidade.

O filme apresenta uma estrutura circular, pois em torno de um show de protesto com músicas de rap e cânticos afros, intercalados por imagens que exemplificam o racismo ou registram debates acadêmicos e ações concretas do Frente 3 de fevereiro, organiza-se a mensagem antirracista do grupo. Poder-se-ia afirmar que as canções e cânticos com forte teor de afirmação dos negros e de denúncia do racismo exerce a função propositiva de luta. Assim, em forma de turbilhão, vemos o palco com o show que nos remete imediatamente (tanto pela música quanto pela imagem) à realidade do racismo e à necessidade de combatê-lo.

Em uma sequência não linear, o filme inicia-se com o som do berimbau, com a preparação de uma intervenção da Frente: dois militantes fazem um retângulo de madeira que será preenchido por massa de areia, barro e concreto. Nela uma frase será posta lembrando o local do assassinato de Flavio Santana no dia 3 de fevereiro de 2004.

Um senhor negro, policial militar aposentado, que circula pelo local é identificado como o pai do jovem, trabalhador, com formação universitária, assassinado pela Polícia por ter sido confundido com um marginal. A voz intelectual da socióloga Vera Malagutti emerge para recusar peremptoriamente uma condição criminosa atribuída ao corpo legal. Segundo ela, os indivíduos que ingressam nesta instituição pertencem ao mesmo grupo, mesma classe, mesma etnia daqueles que são reprimidos, sendo oprimidos também pela mesma instituição.

Aparece, então, a apresentação audiovisual em São Paulo em 2006, no Céu Casablanca. Ela guiará todo o percurso das intervenções da Frente. Estaremos daqui pra frente diante do canto forte e antirracista, transpassado por imagens da rua, por depoimentos de sociólogos, historia-

dores e antropólogos sobre o racismo, e culminando com performances de protesto. Do palco (e no palco com a imagem refletida) retorna-se à rua, e nela temos o protesto com jovens e o círculo em torno da morte simbólica de Flavio. “Aqui foi morto Flavio Santana”.

Um senhor negro toca o berimbau e canta “[...] é tempo de lutar, já é hora de lutar.” Intelectuais dão depoimentos sobre a origem da Polícia com a função de conter os desiguais, situação que no Brasil se apresenta desde a colônia. A Polícia e a sua lógica de abater o inimigo, aqui é aplicada para enfrentar jovens e negros. Retorna-se ao palco (do qual o filme nunca se afastou), uma cantora entoia “Quem policia a polícia?[...]”. Em sequência, temos a intervenção com cartazes sendo afixados: “Racismo policial: quem policia a polícia?”.

Sucedem-se depoimentos de um jovem negro protestante que sofreu violência policial e de uma mulher negra que diz que todos os que não têm perfil de menino branco italiano são vítimas da violência policial. O depoimento é seguido por uma música em que a letra diz que no primeiro presídio brasileiro 95% dos presos eram negros. Imagens da periferia: o grafite nos muros e postes. Militantes entrevistam policiais que não se reconhecem como negros e chamam a atenção para a necessidade de intervenção policial rigorosa na periferia, pois lá, segundo eles, é um ambiente hostil, terra de ninguém, onde se encontram os traficantes. Sociólogos e outros especialistas referem-se ao racismo. Aqui seria interessante reter a frase de Julieta Lemgruber: “Os policiais no Rio de Janeiro dizem: ‘Policial não tem cor, tem uniforme’. Na hora em que veste aquele uniforme ele é policial, e vai funcionar como integrante de uma instituição racista.” Assim, o racismo institucional da Polícia está em seu fracasso, enquanto organização, em prover um serviço apropriado, uma vez que tem suas práticas excludentes desencadeadas a partir de uma noção de elemento suspeito que tem cor: o negro.

O filme relata um episódio de racismo que servirá como motivo para nova intervenção pública: o racismo cometido pelo jogador argentino Dessabato em jogo contra o São Paulo, quando o jogador Grafite foi ofendido sendo chamado de “negro sujo”. Em função da ofensa, o jogador brasileiro revidou fisicamente e foi expulso da partida. Após o jogo diri-

giu-se à delegacia e conseguiu que o argentino fosse preso por ofensa racial. A repercussão na imprensa ocorrerá em três momentos recortados pelo filme: em um primeiro, de modo unânime os canais de televisão (abertos e fechados) tomaram posição contra o racismo e consideraram correta (bem feito) a prisão do argentino. Em um segundo momento, alguns apresentadores amenizam a ofensa racial, destacando somente a violência física. Alguns acham exagerada a repercussão e outros põem em dúvida a força das ofensas proferidas. O debate na televisão passa a questionar se há tipificação de crime na ação de Dessabato. Por fim, o ex-técnico da seleção brasileira Felipão, em debate no programa *Roda Viva*, considera que não passa de bobagem, tentando esvaziar de sentido a conduta discriminatória do jogador. Segundo ele, estaríamos vivendo em uma situação na qual a democracia estaria sendo cerceada, porque chamar alguém de preto, negro poderia dar processo.

A mídia transforma a notícia em mercadoria na qual a moeda de troca seria a audiência. Assim as notícias são vendidas como polêmica ou chacota de acordo com o perfil de cada programa. As grandes empresas de telecomunicações não se preocupam em fazer um debate sério e qualificado para que a sociedade possa refletir e apontar soluções para o problema. No exemplo do documentário, o episódio de racismo no futebol é transformado em espetáculo, o que resulta num debate reducionista e infrutífero. A exemplo disso, podemos lembrar os casos mais recentes.

Após o episódio do jogador Grafite, o documentário mostra novas entrevistas com intelectuais. Lilia Schwarcz, antropóloga, em seu depoimento pondera que a primeira pergunta em entrevista para sua pesquisa é “Você tem preconceito racial?”, para a qual 96% das respostas foram “não”; já para a segunda pergunta: “Você sofre preconceito racial?”, 99% das respostas foram “sim”. Assim, ela diz que o resultado informal era que todo brasileiro se percebe como uma ilha cercada por racistas, pois o racismo está sempre no outro, e não em si mesmo, o que remete ao que Florestan Fernandes chamou de “preconceito de ter preconceito”. Retorna-se ao show e ao estádio, com nova manifestação da Frente 3 de Fevereiro. Em uma partida de futebol, pós-episódio de racismo, em uma faixa, lê-se: “Brasil Negro Salve”.

Novo episódio será introduzido com a denúncia de um Brasil ainda escravocrata, posto em canção na qual se questiona os quartos de empregada, remetendo a uma planta de um apartamento com 190m², cujo espaço de 1,3m² destina-se ao quarto de empregada. No Brasil tem-se uma senzala dentro do apartamento. Assim, a democracia racial é posta à prova. Pois, diz a canção: “quem acredita na democracia racial?”. O estádio de futebol reafirmará os negros contra a sua invisibilidade. Em uma nova faixa, no estádio lotado, lê-se a pergunta “ONDE ESTÃO OS NEGROS?”.

Posteriormente, como já anunciado na crítica à moradia dos empregados domésticos, a ação a ser realizada será a de ocupação do Edifício Prestes Maia, no centro de São Paulo, por sem-tetos. Nele uma faixa será fixada: ZUMBI SOMOS NÓS. Na sequência do filme seguem imagens de informações dadas pela imprensa, da exigência de reintegração de posse emitida por um juiz e, por fim, da violência da Polícia de choque armada para pôr para fora os sem-teto. Agora os negros não aparecem sozinhos, a música que se entoa no palco considera que o quilombo moderno é a periferia na qual se encontram negros e nordestinos. “Não tenha medo em dizer que tu és preto. Não seja omissos se tu és branco, antigamente quilombo, hoje periferia, negros, nordestinos [...]”. O episódio da ocupação termina com a faixa “Zumbi somos nós”. Sendo assim, fica claro que a abolição da escravatura garantiu a igualdade jurídica, mas a desigualdade continua na realidade.

O último episódio ocorrerá na Alemanha, em 2006, quando jovens brasileiros em encontro internacional decidem desafiar as áreas proibidas pelos neonazistas para os migrantes. Áreas da cidade em que a própria Polícia alerta os migrantes sobre o risco de assassinato. Juntando a frase *No go area* (área proibida) com a expressão “conhecimento”, a frase que dará origem a cartazes e a uma imensa faixa que será estendida na transmissão por telão na abertura da Copa da Alemanha em 2006 será *Know go area* (conhecimento fora da área). Esta expressão, “conhecimento fora de área”, implica em um constrangimento aos neonazistas destas áreas, na medida em que suscita o questionamento se não seriam elas, em lugar de áreas proibidas, áreas desconhecidas. Sendo assim, o protesto não consiste numa contra-discriminação, e sim

numa interpelação a discutirem sobre a questão, dando visibilidade ao racismo existente.

Assim, o filme reconstruiu situações de racismo e, a partir da ação da Frente 3 de Fevereiro, apresentou um potente instrumento de luta. As mensagens que aparecem contra o racismo e a violência policial são impactantes e dirigem-se às grandes massas, tanto aos presentes nos eventos quanto àqueles que são atingidos pela sua divulgação por meios midiáticos. Por exemplo, o episódio do racismo contra o jogador de futebol ensejará a exibição de três mensagens contra o racismo e sobre a invisibilidade dos negros. O próprio show, definido como uma intervenção político-cultural ao relatar os fatos, participa deles, recria-os, solda-os, unindo imagem e canto, protesto e esperança de alterar o quadro de desigualdade, exploração e racismo. O documentário *Zumbi somos nós* registra e faz um movimento que pode ser entendido como um “novo movimento social”, dada a forma criativa de denunciar a arbitrariedade, aproximando-se, assim, da vaga de movimentos que na América Latina enfrentam o *establishment*, denunciando as distintas faces da opressão sobre os trabalhadores, e uma destas sem dúvida é o racismo. Desse modo, é importante destacar que esses métodos utilizados pela Frente 3 de Fevereiro poderiam ser usados para denunciar qualquer forma de opressão social, seja o racismo (como foi o caso do documentário), mas também a homofobia, o sexismo, o machismo, entre outras.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. *Teoria Estética*. Edições 70: Lisboa, 2008.

BENJAMÍN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: _____; ROUANET, Sergio P. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1978, v. I.

HEGEL, Georg W. F. *Curso de estética: o belo na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LUKACS, Georges. *Estética I: instrumentos*. Grijalbo: Barcelona, 1982. v. 4.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.

_____. *La Representación de la realidad*. Barcelona: Paidós, 1993.

RAMOS, Fernão P. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional*. São Paulo: SENAC, 2005.

_____. *Mas afinal... O que é mesmo cinema documentário?* São Paulo: SENAC, 2008.

ZUMBI Somos Nós. Produção: Gullane Filmes e Frente 3 de Fevereiro, 2007. (52 min.)

Movimentos sociais e ocupação de espaço público: análise do filme *Ocupação da Conder*

Bruno Vilas Boas Bispo

INTRODUÇÃO

O presente artigo busca compreender as representações sociais no documentário *Ocupação da Conder*, dirigido por Carlos Pronzato, analisando um momento de acirramento dos conflitos entre movimentos sociais e o Estado, mais especificamente a ação articulada entre vários movimentos sociais rurais e urbanos para ocupar, em 2006, o prédio da Companhia de Desenvolvimento Urbano do Estado da Bahia (Conder), empresa pública do Estado da Bahia, no intento de pressionar o governo a atender suas pautas reivindicatórias. Tendo como base analítica os elementos estéticos presentes no referido documentário, busca-se, a partir da decupagem do filme, discutir os elementos da realidade captados pelo documentário, analisando as tensões e fatores determinantes do conflito relatado pelo filme.

O filme documentário é uma expressão artística que representa a realidade de uma forma bastante característica. Nesta, é peculiar o modo pelo qual a realidade objetiva ou uma circunstância de mundo histórica serve como referência para uma reflexão de caráter estético – o que o distingue da ficção, onde esta circunstância é em si predominantemente imaginária, repleta de personagens, ações e desdobramentos criados pelo diretor especialmente para a construção do filme, constituindo uma dimensão distinta da que abarca a realidade objetiva. (CARROL, 1996; RAMOS, 2008) Portanto, a partir desta possibilidade imediata, o filme documentário constitui objeto de análise sociológica

na medida em que esta forma cinematográfica específica de representação da realidade mostra-se capaz de produzir registros da vida social e do comportamento dos agentes reais, que existem nesta dimensão objetiva da realidade para além da realização do próprio documentário. Os quais, deste modo, são representados a partir de sua manifestação real e objetiva no mundo histórico. Assim, se a imagem em movimento no cinema já representa o ser humano sob um ponto de vista desantropomorfizado, onde os objetos e as circunstâncias que envolvem os atores sociais aparecem ordinariamente com igual valor ao da sua figura na imagem (LUKÁCS, 1982), o documentário apresenta estes atores enfrentando as circunstâncias objetivas na sua manifestação original, ou seja, a dialética da ação humana na vida cotidiana. A característica desantropomorfizada da imagem do filme torna a visualidade da relação dialética do indivíduo com a vida material o elemento fundamental de produção de significado e conteúdo dentro do filme, e, por esta via, a dinâmica social termina ocupando um enorme destaque na representação fílmica dos processos de construção e reprodução da sociabilidade humana.

Se podemos dizer, por um lado, que a assertividade dessa representação já não carece de um mundo imaginário, por outro, ela também não se baseia apenas em sistemas lógicos e abstratos para produzir significados, como ocorre na forma de conhecimento científico. Sua aproximação com a realidade objetiva, além de lógica, realiza-se através de uma gama de instrumentos técnicos e recursos estéticos que buscam retratar, sobretudo, o envolvimento do ator social na vida cotidiana sob o modo como ele se apresenta ao realizador; a expressividade da vivência efetiva do ator social nesta cotidianidade não deixa de ter, em nenhum momento, a marca da criatividade e subjetividade artísticas. Entretanto, isto não exclui o fato de que, nessa dimensão da sociabilidade que é representada, figuram tanto a indexação de sentido e significado por parte destes agentes – o que faz parte da reprodução ampla da cultura socialmente compartilhada – como também a vivência e a experimentação emocional das situações e circunstâncias que perpassam sua

vida social, dando ao registro fílmico uma inclinação muito forte para a expressão de formas de organização social da vida humana.

Por conseguinte, pode-se observar três características relevantes do documentário analisado: a) valorização autoral de padrões interpessoais de evidência e argumentação que determinam seu compromisso com a objetividade no documentário, que aponta para uma circunstância de mundo histórica; b) captação da tomada cinematográfica que recorta e registra a circunstância de mundo no seu transcorrer; e c) construção de uma representação que expressa o conflito social sob a perspectiva política dos movimentos sociais.

Entende-se por último que, apesar de a obra artística ser autônoma, e ter forma independente dos fatos que lhe são externos, construindo, assim, sua própria realidade, ela apresenta, em seu interior, o que Theodor Adorno (2004) chama de “conteúdo de verdade”, expressando através do seu conteúdo estético elementos da essência e da aparência da realidade concreta. (HEGEL, 1999) Toma-se como ponto de partida para esse exercício analítico a compreensão de que o cinema documentário, apesar de criar uma versão estetizada da realidade, possui uma inclinação para uma revelação mais direta de questões pertinentes à realidade objetiva. (LESSA, 2008)

O documentário *Ocupação da Conder* representa a ocupação conjunta do prédio da Conder por parte de diversos movimentos sociais, com o intuito de pressionar o governo do Estado a atender as pautas dos respectivos movimentos, pautas estas que podem ser sintetizadas em acesso à terra e à moradia. Participaram do ato político, chamado pelos organizadores de Articulação de Movimentos Sociais Rurais e Urbanos, os seguintes movimentos: Movimento Estadual de Trabalhadores Acampados e Assentados (CETA), Fundo de Pasto, Movimento de Pequenos Agricultores (MPA), Movimento Sem-Teto de Salvador (MSTS), Pastoral Rural de Paulo Afonso/Central de Articulação dos Acampados e Assentados do Semi-Árido (CARAS), Pastoral Rural de Alagoinhas, Movimento de Trabalhadores Desempregados (MTD), Movimento de Pescadores e Pescadoras (MPP), Quilombolas-Lapa, Pastoral da Juventude Rural (PJR). A interven-

ção foi executada ao mesmo tempo em que ocorriam outros eventos no Estado, como, por exemplo, o bloqueio de importantes estradas.

A mobilização feita pelos movimentos levou pessoas de várias regiões do Estado da Bahia para a capital, onde a ocupação da sede da empresa estatal se tornaria o principal meio de contestação e afirmação dos direitos requisitados pelos manifestantes. A escolha da empresa se deu pelo caráter estratégico que ela tem em relação à resolução prática dos conflitos existentes entre os movimentos sociais e o Estado. A empresa é responsável pelo desenvolvimento urbano do Estado. Além disso, era entendida pelos militantes como o símbolo do carlismo na Bahia, como se depreende a partir do depoimento das militantes durante as entrevistas. (PRONZATO, 2009)

Pronzato, ao produzir o filme documentário, lançou sobre o conflito um olhar específico, formulado a partir de padrões interpessoais de evidência e argumentação que permitem observar seu compromisso com a objetividade no documentário. (LESSA, 2008) Pode-se então afirmar que a forma de captação da realidade e esse compromisso com a objetividade, fato determinante para a compreensão do cinema documentário como não ficcional, feita por ele a partir da referida produção nos permite conhecer elementos do conflito real vivido no momento da ocupação. As imagens tomadas durante o transcorrer do próprio acontecimento podem ser entendidas como elementos concretos que representam a dinâmica histórica da realidade estudada. Além disso, o cineasta postou-se no interior da mobilização e procurou registrar os acontecimentos buscando o ponto de vista dos insurretos, o que dá ao espectador, senão a sensação de estar dentro da própria manifestação, ao menos a possibilidade de analisar o fato a partir da perspectiva de lideranças e militantes dos movimentos sociais. A escolha dessas técnicas – ou dessas opções estéticas – se dá, também, pelo fato de Pronzato ser ao mesmo tempo cineasta e militante, cuja obra pretende impulsionar as lutas sociais. O que nos permite abranger parte dessa análise a quase toda sua produção.

A partir do documentário é possível ver claramente o acirramento das tensões entre os movimentos sociais e o Estado,¹ tanto no que tange à negociação da pauta proposta pelos movimentos, quanto em relação à ação policial e à forma como o Estado, a partir de seus representantes² no processo, percebiam a própria manifestação. Além disso, pode-se identificar no ato político a existência de diversos grupos políticos que trazem ao seio do movimento certa heterogeneidade. Ao mesmo tempo torna-se claro o quanto as vozes no movimento, apesar de sofrerem variações em relação ao conteúdo do discurso, principalmente em relação ao nível de radicalização da ação, carregavam um elemento de unidade em torno da pauta central. É possível também analisar a existência de diversos elementos lúdicos no interior dos movimentos sociais que participaram da ocupação. Essa ludicidade é formada por elementos culturais mesclados à própria dinâmica das lutas de contestação, elementos que se destacam tanto no samba de roda cantado pelos manifestantes como na forma de as pessoas declararem sua insatisfação ou indignação através do reggae ou das suas vestimentas.

Há que se ressaltar que não há na narrativa um desfecho do conflito durante o filme, posto que o documentário se encerra com a solução de um problema prático que tangencia o conflito – a dissolução da ocupação, proposta pelo Estado, *versus* um lugar para os manifestantes passarem a noite, exigência colocada pelos movimentos, resolvida a partir de uma conciliação proposta por um político ligado ao sindicato dos bancários – mas não ao cerne do conflito. Porém essa não dissolução do conflito no filme favorece que se traga à baila diversas possibilidades de análise, a serem vistas no decorrer desse artigo.

-
- 1 A definição que usamos para Estado tem como característica o fato de que o mesmo é uma instituição social moderna que serve a determinados interesses conforme a sua múltipla formação política, que envolve a disputa de determinados setores sociais, sendo reflexo das contradições existentes na sociedade. Ele é hegemonicamente controlado por setores da burguesia desde a sua formação histórica, como conhecemos atualmente.
 - 2 Importante também ressaltar que, durante a ocupação, o governo baiano (o Executivo) era formado pela coligação liderada pelo DEM, partido liderado por Antônio Carlos Magalhães, e representante de setores conservadores do Estado da Bahia. E na esfera nacional, o mandato era formado pela coligação liderada pelo PT e que conglomerava dentro de si partidos de diversas tendências políticas, mais ou menos conservadoras.

A TENSÃO ENTRE OS MOVIMENTOS SOCIAIS E O ESTADO, BREVE ANÁLISE

O Estado, enquanto instituição que reflete os interesses das classes dominantes, tem como prática comum responder às demandas dos movimentos sociais basicamente de duas formas, quais sejam: através da repressão direta, o uso de violência e a negação das pautas dos movimentos; e através da tentativa de assimilação e cooptação dos movimentos para sua burocracia, com pouca efetividade na resolução dos problemas concretos reclamados pelos movimentos. Dessa forma, o Estado acaba concedendo poucos avanços concretos aos movimentos sociais. Tal prática gera, portanto, uma constante tensão entre Estado e Movimentos, mais ou menos evidenciada de acordo com a capacidade de mobilização e intervenção dos movimentos e pelo grau de cooptação dos movimentos pela burocracia do Estado, ou mesmo pelas tendências políticas que formam o governo em determinado momento histórico.

Esse tensionamento pode ser visto no documentário em vários momentos. Primeiro, fica claro que a própria ação coletiva, por si, já é evidência de tal acirramento na relação com o Estado. A articulação para unir forças e os muitos focos de intervenção política dos movimentos representam claramente os sujeitos sociais que se apresentam de forma contraposta entre si (as pessoas organizadas contra o aparato do Estado), na medida em que, em última instância, como compreende o materialismo, essa é uma expressão da luta de classes, sem que esteja expresso claramente a relação entre capital e trabalho, por ser relacionado a uma outra esfera, a da luta pelo controle dos meios de produção e reprodução, a partir do Estado. A forma como essa relação se dá é evidenciada pelo fato de que o primeiro representante do Estado a negociar com os movimentos sociais é um tenente de polícia conhecido por ter liderado um massacre aos movimentos sociais em Porto Seguro, (ALENCAR, 2004) na festa de 500 anos do Brasil, o tenente Muller, e não uma outra pessoa, como um secretário de governo, por exemplo. Além disso, o tenente tenta intimidar os movimentos a todo momento, sugerindo possibilidades de atuação violenta da Polícia. Veja-se o exemplo de

quando ele diz que “[...]se tivesse pressa, já teria resolvido, que ninguém daria testa a cavalos e cães”. Outro aspecto que merece ser salientado é que, durante o processo de negociação, o tenente diz reiteradas vezes que a reunião só pode ser garantida se a desocupação fosse concluída. Ao fim, sob muita negociação, não houve o uso da força repressiva com a efetivação da violência física.

Os próximos representantes políticos que aparecem no filme são o deputado federal petista Luiz Alberto, e o deputado estadual, também petista, Walmir Assunção, que tentam mediar as negociações entre a Polícia e os movimentos, porém estes agentes apresentam pouca capacidade decisória sobre a atuação do tenente. Além deles, há um representante da Conder nas negociações, que se apresenta com pouca disponibilidade para a construção conjunta de um diálogo resolutivo, às vezes chegando mesmo a se posicionar com agressividade nas falas, isso enquanto os movimentos mostravam as muitas pautas não atendidas de antigas reuniões assinadas pela empresa comprometendo-se a tomar providências e atender as necessidades dos movimentos.

As imagens do filme sugerem que, no decorrer do dia, a pauta inicial, que a priori exigia uma reunião com a Conder e o governo, transforma-se, durante negociação com a Polícia, em uma discussão restrita à permanência ou não naquele espaço. Note-se que, sob o argumento do direito de ir e vir dos funcionários, a Polícia inicia uma ação mais ativa em relação aos manifestantes. É quando o clima da ocupação se acirra, registrado no filme com o entoar de palavras de ordem, tais como: “Polícia é pra ladrão, queremos solução!”, além de pessoas cantando a música *Camelô*, de Edson Gomes. As imagens do batalhão de choque da Polícia Militar munido de armamento pesado, inclusive metralhadoras (PRONZATO, 2009), e, particularmente, uma cena na qual o tenente da Polícia Militar aparece falando com algum superior demonstrando sua disposição em executar a retirada à força dos movimentos sociais, e o seu desdém pela organização popular – demonstrada por sua fala irônica ao seu interlocutor: “você sabe como é que é [...]” –, são significativas da espécie de negociação que se efetivava. Ao mesmo tempo, o aumento da tensão entre Polícia e movimento é demonstrado pela fala mais

enérgica do militante que diz que eles [principalmente a Polícia]³ devem pegar a Constituição e ler o artigo 6º, que afirma o direito de todos à moradia, emprego, lazer, trabalho etc.⁴

HETEROGENEIDADE CULTURAL E POLÍTICA DENTRO DOS MOVIMENTOS SOCIAIS

Depois dessa tomada, o filme apresenta o discurso de uma das pessoas⁵ que compõem o comando de greve, quando a direção tenta explicar que “ninguém está tentando passar por cima da decisão da assembleia de que os carros não devem sair [...]”, e que o comando de greve deve ter alguma autonomia de atuação. (PRONZATO, 2009) A fala sugere, portanto, a existência de um conflito que, devido ao conteúdo fílmico, não pode-se saber se é pontual ou não, entre os manifestantes e o comando de greve. No entanto, esse trecho é breve e o filme volta-se para o conflito com a Polícia, ainda mediado pelos políticos Walmir Assunção e Luiz Alberto.

E essa é uma outra representação que se pode observar no documentário: a heterogeneidade das organizações e lideranças dos movimentos sociais, provavelmente decorrentes da formação cultural – pois se está diante de movimentos rurais e de movimentos urbanos –, e mesmo, no primeiro caso, de grupos sociais oriundos de distintas regiões da Bahia. Como também a heterogeneidade das pautas políticas efetivas, dos vários movimentos que se articularam em torno dessa intervenção política, diversidade demonstrada pelo diretor quando exhibe os muitos elementos lúdicos presentes no movimento, as rodas de música – sambas de roda, reggaes e outras músicas, com conteúdos críticos da

3 Nesse caso, o “Eles” representa o diferente de mim ou meu opositor, ou seja, serve para representar todos os inimigos políticos: a Polícia, as pessoas que administram a Conder ou até mesmo a burguesia que controla o Estado.

4 Art. 6º: São direitos sociais a educação, a saúde, a alimentação, o trabalho, a moradia, o lazer, a segurança, a previdência social, a proteção à maternidade e à infância, a assistência aos desamparados, na forma desta Constituição. (BRASIL, 1988)

5 O militante é Pedro Cardoso dos Santos, coordenador do MSTB, ligado à APS, tendência que compõe o PSOL. Coloco esse dado em nota de rodapé por ele não ter sido explicitado no próprio documentário.

realidade social ou de contestação, ou mesmo apenas com conteúdos lúdicos, como a capoeira.

Importante ressaltar que a presença do lúdico na ocupação se expressa das mais diversas formas, constituindo-se em algo que aproxima as pessoas, possibilita levar a diálogos sobre as questões dos movimentos e suas condições de vida, além de fazer transparecer elementos culturais comuns às pessoas que viveram aquele evento, trazendo a possibilidade de interação e entrosamento entre os ocupantes. Um exemplo desta sociabilidade é o depoimento de um dos ocupantes ao afirmar que a Articulação de Movimentos Sociais Rurais e Urbanos era uma festa da solidariedade, uma comunhão, devido à capacidade de mobilização e interação gerada pela articulação das muitas organizações.

Outro ponto de análise dessa heterogeneidade é a explicitação de posicionamentos políticos contrários no interior da ação. O documentário é iniciado pelo discurso de um militante, durante a ocupação do prédio da Conder:

[...]o governo não deu nada a eles, então os movimentos sociais não devem dar nada ao governo, ou tão somente uma [...] [gesticulando com as mãos uma comunicação não verbal de repúdio e hostilidade ao mesmo, gesto conhecido como 'banana'].

Isso mostra seu posicionamento sobre o conflito, e a não conciliação com o governo e com o Estado. Essa imagem é logo contrastada pela imagem tomada feita de dentro de um ônibus do movimento que segue a ocupação, onde outro militante informa a chegada dos seus companheiros ao prédio, mas falando de como se deve ter clareza nas ações, ao mesmo tempo em que se posiciona de forma menos radical em relação ao governo, citando possíveis avanços reais em suas negociações com o governo e com a Conder.

Dessa forma, o documentário consegue mostrar um dos elementos da complexidade da situação que estava colocada no seio da ação política, ou seja, a existência de muitas posturas no seio dos movimentos sociais.

Essa heterogeneidade é percebida inclusive pelo tenente Muller, responsável pelas negociações, quando ao ser interpelado pelo deputado tenta capitalizar essa heterogeneidade em seu benefício, afirmando que o movimento tem muitas coordenações, e que estas não se entendem, argumento refutado tão logo pelos presentes que se apresentam como sendo o comando da ocupação. (PRONZATO, 2009)

A NÃO RESOLUÇÃO DO CONFLITO NA NARRATIVA FÍLMICA

O documentário se encerra com a conclusão da reunião, na qual firma-se um acordo político de manutenção das negociações e de disponibilização do ginásio do sindicato dos bancários para que as pessoas passem a noite. Ainda sob pressão policial, os movimentos decidem desocupar o prédio e continuar a negociação no dia seguinte. (PRONZATO, 2009) Foram providenciados ônibus comuns (de linha) para levar os manifestantes até o ginásio, escoltados pela Polícia. Há uma tomada do ginásio na qual as pessoas se preparam para dormir. Após essa cena, o filme se encerra com o discurso, gravado em um corredor, de Walmir Assunção, falando da importância das ocupações enquanto tática política de pressionar os governos e a sociedade civil para que estes atendam suas reivindicações.

Essas cenas finais indicam, pois, que não houve a resolução do conflito central do filme, que seria a efetiva ação do Estado para resolver as necessidades de seus componentes. Logo a tática da ocupação aparece como um conflito secundário, solucionado com a proposta de disponibilização do ginásio pelo sindicato. Esse desfecho do filme permite-nos fazer diversas análises: tanto no que concerne às dificuldades concretas de execução do filme quanto em relação aos efeitos estéticos, conscientes ou não por parte de seus produtores. Quanto ao primeiro aspecto, só se poderia especular abstratamente, e acabar-se-ia por fugir do objetivo deste trabalho, então nos debruçaremos sobre o segundo, sem deixar de lado o fato de que as condições materiais de produção de uma obra artística têm a ver diretamente com seu conteúdo estético.

Assim sendo, podemos analisar a não resolução do conflito no filme de duas formas: a) como uma opção de mostrar um dia na dinâmica dos movimentos sociais, o que traria como desfecho do argumento do filme o próprio fim do dia de manifestações; ou b) a partir de uma análise metafórica, na qual a não resolução do conflito na representação fílmica implicaria na análise de que a sua resolução – independentemente de quem saia vitorioso na batalha –, na realidade concreta, não existiu, ou seja, os movimentos sociais seguem sua dinâmica de organização e contestação, para além de um possível desfecho de uma resolução fílmica. Em outras palavras, a não existência de uma resolução fílmica do cerne do conflito representa a própria realidade dos conflitos vividos diariamente pelos movimentos sociais, que não encontraram no presente tempo histórico, talvez ainda, um desfecho resolutivo, um fim. Em outras palavras, os problemas não foram resolvidos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise do filme *Ocupação da Conder* e a refiguração que este faz da realidade, permitiu-nos observar alguns dos elementos existentes na relação entre os movimentos sociais e o Estado, evidenciando, a partir de um conflito real, a tensão criada pelo poder de repressão que o Estado possui, e sua contraposição a partir da mobilização e da ação política coletiva organizada pelos movimentos sociais. Além disso, foi possível também analisar alguns dos elementos de heterogeneidade inerentes aos movimentos sociais que participavam da ocupação, e como essa diversidade se expressava na intervenção política executada. Saliente-se que isso só foi possível devido à relação de compromisso que o cinema documentário tende a ter com a realidade objetiva. Diferentemente do que ocorre com a maior parte das comunicações sobre manifestações políticas, a construção da narrativa fílmica produzida por Pronzato permite-nos refletir sobre os conflitos sociais existentes a partir da ótica dos militantes de movimentos sociais – o próprio cineasta é um militante. O que possibilita, a partir da análise fílmica, a construção de

conhecimento sobre traços da realidade vivida e dos conflitos sociais como um todo.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Rívia R. B. Os rituais dos 500 anos: três versões de um mesmo mito. *Comunidade virtual de antropologia*, n. 19, 2004. Disponível em: <<http://www.antropologia.com.br/divu/colab/d19-rbandeira.pdf>>. Acesso em: 26 mar. 2012.

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética: Obra completa*. Madrid: Akal, 2004.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constitui%C3%A7ao.htm>. Acesso em: 14 maio 2012.

CARROL, Noël. *Theorizing the moving image*. New York: Cambridge, 1996.

HEGEL, Georg W. F. *Cursos de estética I*. São Paulo: Edusp, 1999. 303 p.

LESSA, R. O. As representações sociais da luta por moradia urbana no documentário *Sonho Real*. In: SEMINÁRIO ARTE E CIDADE, 2., 2008, Salvador. *Cadernos de resumos*. Salvador: EDUFBA, 2008. v. I. p. 1-94.

LUKACS, Georg. El film. In: _____. *Estética I: la peculiaridad de lo estetico*. Barcelona: Grijalbo, 1982. p. 173-207.

OCUPAÇÃO da Conder. Direção: Carlos Pronzato. *La Mestiza* Produções Audiovisuais. 2006. (20 min.).

RAMOS, Fernão P. *Mas afinal...o que é mesmo o documentário?* São Paulo: Senac, 2008.

O Cotidiano em tempo de luta: *Terra para Rose*

Rodrigo Oliveira Lessa

INTRODUÇÃO

No texto *A Entrevista*, presente na obra *Cineastas e imagens do povo*, Jean-Claude Bernadet (2003) realiza uma reflexão importante a respeito das transformações que se seguem a este momento da tradição documental brasileira, momento que se encontra marcado, sobretudo, pela descoberta do som sincrônico e pelas possibilidades inerentes às câmeras portáteis que dominam gradativamente o interesse de cineastas e produtores de filmes no país. Embora seu foco seja mais propriamente a ascensão do recurso da entrevista, como sugere o título, o aparecimento do som sincrônico, que acompanha a descoberta da portabilidade da câmera – cada vez menos pesada e de mais fácil manuseio –, e a possibilidade de captação de comportamentos espontâneos dos indivíduos, como também analisa Fernão Ramos (2008), nos dá uma noção importante sobre as transformações no âmbito da captação audiovisual do documentário de que pretendemos tratar. Para ele, o abandono de um modo tradicional de uso do som dá lugar a categorias de falas que tendem a registrar a espontaneidade de depoimentos e expressividades até então ignoradas pelo universo do cinema, como a fala de camponeses e pessoas humildes comuns às grandes cidades brasileiras, ou, por outro lado, a um formato de entrevista interativo, no qual gradualmente o próprio cineasta assume a condição de figura central dos filmes documentários.

Até os anos de 1950 os documentaristas só dispunham de aparatos técnicos direcionados à captação de som em estúdio, além da voz do

locutor e do áudio de fundo possíveis de serem acoplados às imagens na edição. Entretanto, houve uma verdadeira transformação na linguagem do cinema documentário quando surgiram os primeiros equipamentos de captação de som em sincronia com a captação da imagem, processo que tem início no fim da década de 1950. A partir de então a locução de um narrador de estúdio passaria a ser gradativamente apenas mais um recurso a ser utilizado ou não na produção documental, e os ruídos e falas ambientes tomariam o universo do som nos filmes do gênero. O que tornaria possível também a emergência de estilos novos, como o Cinema Direto e o Cinema Verdade, nos quais a banda sonora já deixa de ser um apêndice da imagem para se tornar um recurso quase tão importante quanto ela.

Deste modo, teríamos com a presente descoberta fenômenos estéticos de aplicação do som que podem ser classificados em duas categorias de falas: as que o documentarista simplesmente captaria no ambiente de filmagem e as que ele e sua equipe criariam ou provocariam de algum modo. No primeiro modo, podemos situar desde o registro dos chamados discursos oficiais, aquela fala programada para um evento público que independe do filme, mas que é nele exposto, até as espontâneas conversas de rua travadas na vida cotidiana e registradas nos documentários. É o caso, por exemplo, dos filmes de Frederick Wiseman, autor de títulos onde são encontradas cenas comuns de delegacias de polícias, hospitais, escolas, etc. No segundo modo, por sua vez, situamos as entrevistas, depoimentos e também diálogos de ordem diversa travados entre várias pessoas. *Crônica de um verão*, filme emblemático para o Cinema Verdade e de autoria Jean Rouch e Edgar Morin, é uma das obras que podem ser exemplificadas entre as que trabalham largamente com este recurso pelo modo como reúne pessoas em diálogos interativos com os cineastas que estão produzindo e dirigindo as filmagens.

O primeiro modo enunciativo citado por Bernadet, entretanto, ainda não havia, até a década de 1980, no Brasil, frutificado em grandes longas-metragens documentais. Pela própria natureza restrita das manifestações políticas no período da Ditadura Militar, sobretudo entre a publicação do AI-5 até a virada para os anos 1980, não frutificaram

atividades de cobertura da organização trabalhadora que repercutissem em longas-metragens documentais sobre temas relacionados às contradições socioeconômicas do campo, sobre a ação dos movimentos sociais ou sobre a vida cotidiana de pessoas ligadas às manifestações de trabalhadores organizados no meio rural. Tentativas, mesmo que no campo de um cinema mais expositivo ou poético, não deixaram de existir, como é o caso de *O país de São Saruê*, concluído em 1979, mas como neste exemplo a distribuição dos filmes mantinha-se vetada pelo governo militar, de modo que a combinação entre a organização popular dos trabalhadores do campo e a cobertura de sua ação militante pelo documentário foi praticamente inexistente durante este período. Portanto, a ideia de acompanhar circunstâncias consideradas cruciais para a classe trabalhadora, que enfrentava um período de redemocratização do país e saía de uma fase de censura para a organização dos trabalhadores, esteve suspensa e aguardou sua concretização por um longo tempo no Brasil. Sobretudo se temos em vista a eclosão do Cinema Direto norte-americano, que já completava quase vinte anos, estilo que emblematizou o registro de situações da vida cotidiana em seu transcorrer, com *Primárias* (1960) e *Crise* (1963), de Robert Drew.

O primeiro filme documentário a beneficiar-se da amenização gradual da repressão e a burlar os impedimentos sociais para registrar publicamente a ação de trabalhadores foi *ABC da greve*, de Leon Hirsman, que em 1979 acompanhou a maior aglomeração reivindicativa organizada de operários desde o início da Ditadura Militar, a Greve de 1979, no ABC paulista. Com um clima de tensão impresso no ar e nas negociações entre patronato e liderança sindical, àquela época já ocupada pela figura do então sindicalista Luis Inácio “Lula” da Silva, *ABC da greve* é um documento das assembleias, passeatas, debates e manifestações de metalúrgicos que ocorreram nesta oportunidade, registrando sua verbalização, interação social, combatividade política e reação aos meandros da luta sindical no exato momento em que elas se desdobravam durante a Greve de 1979.

É exatamente neste contexto que nos encontramos com *Terra para Rose*. Nesta década, as Ligas Camponesas, ativas em 1950-60, já não ti-

nham praticamente mais nenhum papel na organização dos trabalhadores do campo em razão da repressão violenta posterior ao golpe de 1964, assumida neste intervalo por sindicatos rurais como o Movimento dos Agricultores Sem Terra (MASTER). Mas o Movimento dos Sem Terra (MST), que de certa forma deriva das ações do MASTER e de outros movimentos também atuantes no sul do país durante as décadas de 1970 e 1980, irá emergir como a principal expressão da luta social dos trabalhadores rurais, alcançando ainda, anos mais tarde, um grau de radicalização e agregação de frações da classe trabalhadora em franca decadência nos sindicatos e associações urbanas. A fundação pública do movimento no ano de 1984 e a realização da primeira ocupação a latifúndio improdutivo em 1985 será, deste modo, um fato fundamental na história da organização popular no Brasil no período pós-golpe. E Tetê Moraes, que àquela época vinha executando um projeto de cobertura jornalística de fatos ligados à participação da mulher na organização de trabalhadores rurais pelo interior do país, tomará o caminho do sul do Brasil para acompanhar um fato que, como ela mesmo declara, demonstrava um singularidade peculiar para os objetivos de seu projeto.

Como nos conta em entrevista que acompanha a seção de extras, presente no DVD que lançou *O sonho de Rose: o retrato de um Brasil que dá certo* (2000), Tetê Moraes estava, nos idos de 1984 e 1985, realizando trabalhos no interior do país para a rede British Broadcasting Corporation – BBC, de Londres. Nesta oportunidade, a rede internacional fechou com ela um contrato para a produção de reportagens e vídeos-documentários sobre a questão da terra a serem realizados no Brasil, momento em que a diretora decidiu elaborar uma proposta de cobertura do papel da mulher na organização do cotidiano e da sobrevivência da população do campo. Ainda durante os trabalhos deste projeto, circularam nacionalmente notícias sobre uma ocupação de terra promovida pelo MST por meio de um grupo de aproximadamente 1.500 famílias de sem-terra a 400 km de Porto Alegre (Rio Grande do Sul), numa propriedade chamada Fazenda Annoni. Ao crer na relevância daquele evento para o projeto que buscava executar e sem poder esperar mais, Tetê Moraes improvisa rapidamente uma equipe e um aparato técnico para filmar uma imensa

caminhada que, em meio à gestão do projeto, tinha acabado de sair da fazenda rumo a Porto Alegre, denominada pelos acampados de Romaria Conquistadora da Terra Prometida. A caminhada, na oportunidade em que a equipe chega na região, já estava nas imediações do município de São Leopoldo, a alguns quilômetros da capital do Rio Grande do Sul. Assim, a equipe dá início aos registros da última parada dos autodenominados romeiros, que tinham saído em passeata do acampamento para levar suas reivindicações às instituições e órgãos do Estado brasileiro com o intuito de acelerar o processo de desapropriação da recém-ocupada Fazenda Annoni.

O filme *Terra para Rose* é todo dividido em pequenos capítulos sequenciais, os quais agregam cenas visivelmente realizadas em momentos não necessariamente coincidentes, mas que se inserem em frações dramáticas específicas da narrativa. Assim, além da entrada, temos as partes *A Promessa*, onde se narra o pano de fundo social e histórico em que se situa o MST no Brasil por meio de imagens de arquivo e de dados narrados em voz off; *A Pressão*, quando é reconstruída a trajetória de luta da Annoni a partir de depoimentos dos sem-terra e encenações protagonizadas por eles a pedido da diretora; *A Espera*, quando depoimentos debruçam-se sobre as versões dos sem-terra sobre a experiência e o sofrimento vivido pelas famílias à espera da desapropriação; *O Confronto*, quando imagens mostram o acampamento sendo sitiado pela Brigada Militar do Rio Grande do Sul e a polícia agindo contra manifestantes; *O Sonho*, quando encenações retratam o diálogo entre recém-assentados sem-terra ainda à espera das medidas judiciais e o fim da batalha política de desapropriação; e por fim *A trégua*, onde o filme informa em voz off que alguns acampados serão assentados em propriedades próximas à Fazenda Annoni que acabaram de ser desapropriadas.

As primeiras imagens feitas por Tetê Moraes são também as que dão origem aos planos responsáveis por compor a abertura do filme. Ao passarem por uma ponte rumo à principal Igreja da cidade de São Leopoldo, os sem-terra entoam cânticos religiosos que fazem a trilha sonora da marcha que saiu da Fazenda Annoni há quase um mês, tempo que aproximadamente foi gasto para a conclusão da passeata. Logo após a

abertura, a voz *off* narra dados sobre a industrialização do país e sua posição enquanto potência capitalista no mundo moderno, os quais são imediatamente contrastados com o alto grau de concentração fundiária da estrutura agrária brasileira, considerada na narrativa como sendo arcaica. Como o filme nos mostra, até a década de 1980, dos 4,5 milhões de proprietários rurais existentes no país, apenas 170 mil eram donos de quase metade da área agrícola do Brasil, contribuindo com apenas 16% da produção agropecuária de todo território nacional. Até ali, existiam pelos menos 12 milhões de famílias de trabalhadores rurais sem-terra, e mais de mil camponeses foram assassinados desde 1960 até o momento. Ademais, entre as décadas de 1970 e 1980, 24 milhões de brasileiros já haviam migrado do campo para as cidades. Tudo isso num país que era também o quinto exportador de armas e a oitava economia do mundo capitalista. (MORAES, 1987)

A luta dos camponeses da Annoni, deste modo, é contextualizada com dados e imagens de arquivo responsáveis por indicar uma conjuntura política, histórica e contemporânea ao movimento que emperra a demanda dos acampados da Annoni e, por consequência, impede o desenvolvimento social e humano do país. Aqui já se tem em vista que a industrialização do país se concretizou parcialmente, o que foi feito sem depender da distribuição equitativa da terra e da realização de uma reforma agrária que minimizasse a condição de sofrimento e miséria da população do campo. Não se tem aqui – como já ocorrera em outros filmes da época ou anteriores, como *ABC da Greve* – a ideia de que a industrialização provoca, como consequência da nova dinâmica social que impõe, a miséria do homem do campo, seja pela mecanização ou pela manutenção de grandes áreas de latifúndio improdutivo que procuram especular o valor de troca da terra. Entretanto, já se nota claramente que a modernização da sociedade não implica na melhoria gradual das condições de vida da população mais humilde, que precisa lutar através de reivindicações e da organização de movimentos sociais por condições mínimas de sobrevivência.

Há, neste sentido, algo importante a ser notado, tendo em vista que a relação desenvolvida pela cinematografia brasileira com os temas li-

gados à modernidade, até a década de 1980, ainda permanecia bastante contraditória. Em *Terra para Rose*, a industrialização já é vista com certa desconfiança ou crítica quanto aos benefícios supostamente imediatos que lhe são conferidos pela ideologia dominante na época, ainda permeada pelo que se intitulou de Milagre Brasileiro, vivido durante a Ditadura Militar, e a ideia do nacional-desenvolvimentismo. Aqui, a industrialização pode conviver com o sofrimento dos trabalhadores e alcançar altos níveis de operação monetária, como os que tornaram o Brasil na oitava economia capitalista e no quinto exportador de armas, sem, no entanto, promover o desenvolvimento das instituições democráticas da República, no sentido de beneficiar a população brasileira teoricamente mais necessitada. Os níveis de complexificação da estrutura financeira do país são vistos com certa desconfiança, deixando em suspenso as associações ainda em voga entre o progresso econômico e o bem estar social no Brasil.

Entretanto, é importante ressaltar também que, ainda neste início, fica subsumida a ideia de que a reforma agrária permanece como um projeto não realizado em razão de uma discordância de congressistas e agentes do poder executivo quanto à sua formatação. Os representantes da população, em verdade, estariam dispostos a realizar a reforma agrária, mas como teoricamente cada um desejaria implantar um tipo de plano específico, ela não se confirmaria. Assim explicita a narração, na voz da atriz Lucélia Santos, que é acompanhada por imagens de congressistas atuando no parlamento brasileiro: “Esse quadro é de tal forma absurdo, que hoje em dia praticamente ninguém se diz contra a reforma agrária. Mas cada um quer a sua, e ela não acontece. (MORAES, 1987)

Esta posição, como veremos, tomará novos contornos mais à frente na narrativa, quando os conflitos com a Brigada Militar do Rio Grande do Sul e o caráter reacionário da Constituição de 1988, em processo de discussão durante a realização do filme, deixarão implícitas a transição da ideia de inobservância do Estado para com os interesses dos camponeses sem-terra em direção à natureza reacionária do próprio Estado para com as demandas dos camponeses, estes já insurgidos nas lutas travadas a partir das ocupações de terra. A cobertura presente na parte A

Promessa, então, é concluída com a retratação da corrida lenta e ininterrupta da pauta da reforma agrária pelos trâmites burocráticos sem que uma solução plausível para a miséria e o sofrimento da população de trabalhadores rurais fosse contemplada com alguma ajuda substancial.

Como numa resposta desta população humilde, o filme passa à parte *A Pressão* e às medidas da estratégia política definida pelo MST quanto à inoperância do Estado brasileiro. Após um depoimento do então ministro da reforma agrária, Dante de Oliveira, sobre a existência de quase dois mil focos de luta pela terra no campo durante o mandato de José Sarney, em voz *off*, a narração apresenta o contexto da ocupação.

Um dos dois mil conflitos de terra no Brasil é a Fazenda Annoni. O processo de desapropriação começou em 1972, quando foi classificada como latifúndio improdutivo. O governo, àquela época, prometeu assentar aí famílias de agricultores sem-terra. Passaram-se quatorze anos, nada foi resolvido. Os acampados apelavam na justiça, e pressionavam. Papéis, promessas, negociações. Cansaço, desespero, indignação. Em outubro de 1985, 1.500 famílias de pequenos agricultores sem-terra ocuparam a Fazenda Annoni. (MORAES, 1987)

A contextualização dá então lugar à retratação do cotidiano dos sem-terra, já no acampamento da Annoni. Um embate provocado pela montagem entre os depoimentos do então proprietário da fazenda, o Sr. Bolívar Annoni, e Rose, sem-terra que protagoniza o filme, procura abrir este momento do filme enfatizando a força dos sem-terra, que têm na figura desta camponesa a convicção de que a ocupação era uma consequência inevitável da luta. Enquanto Bolívar Annoni, por sua vez, aparece em declarações mal articuladas e ideias mal conectadas, com evidentes falhas e dificuldades para embasar uma discordância quanto à ação do movimento em uma tentativa de afirmar a sua ilegalidade.

O cotidiano dos sem-terra mostrado no filme envolve-se com a humildade destas pessoas e a busca de uma simplicidade inerente ao seu modo de vida. Crianças que brincam com triciclos improvisados, mulheres lavando roupa, homens cuidando de crianças e aulas de uma

pequena escola supõem a existência de harmonia na convivência e na divisão social do trabalho entre aqueles que permaneceram no acampamento após a saída da caminhada. Também os militantes que foram para a cidade são retratados nestes momentos, os quais declaram não se acostumar com a vida agitada e barulhenta da cidade, preferindo declaradamente a calma encontrada no campo.

É interessante notar este aspecto nas imagens, pois elas contrastam claramente com os depoimentos dos acampados que alegam haver muita miséria e sofrimento entre aqueles que estão na Annoni, revelando um perfil ideológico sobre o modo de vida camponês. A contar pelas fitas pretas colocadas numa pesada cruz que foi levada na caminhada, que segundo o filme simbolizam aqueles que já morreram no acampamento, é possível concluir que há ali, naquele ambiente, pessoas com fome, subnutridas, com enfermidades ligadas à falta de asseio e à escassez de remédios, dentre outros problemas que levam a óbito aqueles sem muitas condições de resistir à espera pelas desapropriações. Entretanto, os barracos são registrados quase sempre de longe, e nas poucas vezes que surgem com mais destaque são o pano de fundo de planos americanos onde mulheres cozinham ou desempenham com sucesso outras atividades corriqueiras, como alimentar passarinhos em gaiolas. A ideia de um modo de vida tradicional originalmente pacífico, harmônico na relação homem e natureza e na sociabilidade dentro do acampamento, é uma característica que a narrativa constrói aqui e que se repete ao longo do filme. A pobreza no acampamento é referenciada nas menções dos depoentes entrevistados, mas às imagens plásticas das situações, em um bom número encenadas, e à música regional de fundo é reservada a responsabilidade de dar uma ideia de organização, divisão social do trabalho equânime entre os acampados, cooperação, etc., fortalecendo ainda mais a tese de que a demanda dos sem-terra é justa e deve ser contemplada pelas autoridades institucionais do Estado brasileiro.

Este momento é concluído com uma das cenas mais importantes de *Terra para Rose*. Até aqui, e também na sequência que se seguirá, Tetê Moraes faz claramente um retrospecto de todo o passado recente daquela ação, o que, como vimos, incluiu também uma contextualização social e histó-

rica da questão agrária do Brasil. Depois de realizar esta referência de caráter mais geral e em seguida apresentar um pouco do cotidiano do acampamento, a narrativa irá mostrar como teria se dado a saída da caminhada intitulada Romaria Conquistadora da Terra Prometida. Como também acontece em algumas imagens da retratação do cotidiano, esta sequência foi quase toda ela encenada a pedido da diretora pelos sem-terra que permaneceram na Annoni. A informação, entretanto, não é anunciada na narrativa, sendo perceptível apenas por alguns detalhes, como o número incomum de crianças no acampamento que estariam teoricamente saindo em marcha – as quais provavelmente só estavam ali porque, na verdade, foram poupadas da longa caminhada – e alguns erros na conjugação temporal das falas, quando o sem-terra Enio dos Santos convoca a partida da passeata perguntando à multidão: “Fizemos essa caminhada ou não fizemos?”. (MORAES, 1987) A cena, entretanto, não é referenciada como uma encenação, mas como a saída da caminhada efetivamente.

Em primeiro lugar, devemos dizer que este tipo de estratégia é bastante comum ao gênero documentário, fazendo parte do que autores como Fernão Ramos (2008) e Bill Nichols (2005) costumam chamar de “cinema expositivo” ou “cinema educativo”. Além da presença de características como a imagem, utilizada como ilustração ou contraponto, o uso recorrente do som não sincrônico – apesar deste também ser utilizado amplamente no filme – e a função dominante da retórica autoral, *Terra para Rose* traz um uso insistente de encenações, um recurso bem característico deste tipo de documentário e que de certa forma se confunde com a própria gestação do gênero. De um lado, temos por certo que na década de 1980 a utilização deste recurso vinha sendo amplamente questionada, sobretudo pela repercussão das questões lançadas pelos estilos do Cinema Direto e do Cinema Verdade. Entretanto, trata-se já de um dado importante o fato de Tetê Moras ter recorrido a este recurso para realizar a retratação da ação do MST na ocupação da Annoni. Como observamos pela própria concepção do filme, se torna mais relevante pra ela reconstruir imagetivamente as situações que dão conta de expressar todos os fatos relativos à ocupação, ainda que para isso ela abra mão do princípio de acompanhar os fatos por meio dos recursos cinematográficos. Esta

concepção, por sua vez, também pode ser percebida na utilização de outros recursos, como imagens de arquivo e tomadas cedidas por jornais televisivos. No primeiro caso, observamos a utilização do filme *Jango* (1984), de Silvio Tendler, que em trechos reproduzidos em citações no interior de *Terra para Rose* remete-se ao apoio dado pelos camponeses ao ex-presidente deposto pelo golpe de 1964, que o acompanhavam em suas viagens pelo interior do país. No segundo, vemos também tomadas feitas por cinegrafistas amadores, como ocorre na cobertura dos momentos da ação da Brigada Militar, ocorrida antes que a equipe pudesse registrá-la. Percebemos, portanto, que o uso recorrente da encenação se insere na tentativa de reproduzir imagetivamente a manifestação dos acontecimentos tal como eles teriam ocorrido, numa proposta abertamente realista quanto aos seus desdobramentos no curso da vida cotidiana.

Por outro lado, um ponto fundamental das cenas que se seguem está no modo pelo qual a encenação alcançada com a direção de Tetê Moraes realiza uma documentação de elementos, como a mística que gira em torno do discurso religioso para os sem-terra, também presente em circunstâncias não encenadas. A concepção de *Terra para Rose*, como adiantamos, assentou-se sobre a ideia de registrar um fenômeno que estava ocorrendo no sul do país, e que para a diretora merecia uma cobertura cinematográfica documental. Ela inclusive é muito enfática quando relembra esta experiência, ainda na seção de extras: “A história estava se fazendo. Ela estava passando por debaixo de nossos narizes. E nós tínhamos que seguir aquela história e ir planejando, e filmando, e montando, e roteirizando ao longo de fazer e de viver aquele processo.” (MORAES, 1987) Ao mesmo tempo em que a espontaneidade das outras situações acompanhadas apresenta documentos importantes sobre o curso dos eventos, esta cena guarda também uma série de elementos da religiosidade popular dos sem-terra que perpassam o filme, e que mesmo na encenação podem servir à compreensão deste fenômeno dentro do movimento.

Após as palavras de Enio dos Santos, que convoca a versão encenada da saída da caminhada, os sem-terra protagonizam um ritual que mistura traços religiosos e políticos de uma forma quase homogênea, denunciando o modo pelo qual a leitura que estes fazem de seus interesses a

respeito do direito à posse da terra está ligada a uma crença na divindade. Se o nome da passeata, Romaria Conquistadora da Terra Prometida, já sugere o tipo de referência evocada por eles para reivindicar seus direitos, a saída da caminhada conta com cantigas católicas, orações e uma cruz pesada que é erguida em reverência à figura sobrenatural que lhes garantirá uma trajetória de vitória rumo à conquista de seus objetivos – o símbolo da cruz, inclusive, reaparece numa réplica de tamanho bem parecido em outros momentos da caminhada que realmente se realizou até Porto Alegre. Por fim, as reverências a Deus e a Jesus acompanham os gritos que pedem a reforma agrária e anunciam a disposição para o enfrentamento de uma guerra contra o latifúndio, que segundo eles é quem caminha primeiro para o conflito.

Isolada, a cena e as manifestações religiosas certamente poderiam ser colocadas em questão, e isso pelo próprio espectador atento, possivelmente capaz de questionar-se pela não recorrência de uma forma de interpretação do mundo e pelo contexto que se mostra tão presente no imaginário camponês no restante do filme. Esta religiosidade, entretanto, é muito recorrente. Na cena que sucede as imagens desta encenação, a narrativa nos traz a cobertura da missa que ocorreu em São Leopoldo, numa das igrejas da cidade. Já numa circunstância que fez parte da agenda do movimento que seguia rumo a Porto Alegre, onde vemos inclusive um maior número de homens e mulheres de meia idade, uma missa é rezada em meio a muita música, cânticos e pães que serão consumidos após a celebração e exaltação ao filho de Rose, primeira criança a nascer no acampamento. A sequência que dá fechamento à cena, ademais, traz a fala de um dos padres, de nome não divulgado, que manifesta uma posição de apoio à posse da terra pelo camponês – posição esta que, como vimos há pouco, foi recorrente entre integrantes da Igreja Católica neste período. “– (Padre) Abençoaí, senhor, estes pães fruto da terra e do trabalho do homem. Dai a todos terra, para continuarem no campo.” (MORAES, 1987)

Nos momentos em que vivem ou que enfrentam efetivamente adversidades na luta pela terra, como no caso da acampada Roseli, no evento do embate com a Brigada Militar de Porto Alegre, os sem-terra

também voltam a interpretar sua própria vida e o contexto a partir das passagens e sugestões bíblicas. Algumas interpretações, inclusive, bem articuladas com este imaginário, como é o caso de uma senhora acampada na cidade, às portas de um prédio do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA), em Porto Alegre.

– (Camponesa sem-terra) O senhor sabe que a gente tá numa vida assim como a vida do Cristo [...], carregando uma cruz [...] uma cruz pesada. Mas com coragem e fé em Deus que nós ‘vencemo’. A Bíblia diz que a terra Deus deu para todos. A terra Deus não deu só pra ‘uns’ ‘tubarão’, para aqueles que pode ter; pra criar inseto, pra criar fera, pra criar capim. A terra é a coisa mais abençoada, é de onde nos ‘tiremo’ o pão, pra sustentar outras cidades com o suor do nosso rosto. (MORAES, 1987)

O elemento da religiosidade é, portanto, algo que está presente no imaginário e nas práticas cotidianas de luta, e que por sua vez foi registrado pelas lentes da câmera documental no contexto de conflito social que representa a ocupação em *Terra para Rose*. A presença de um discurso elaborado a partir de passagens da bíblia e as referências ao divino, em grande parte fruto da integração da Comissão Pastoral da Terra (CPT) e das Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) no processo de formação do MST, traz uma forma de reinterpretar o mundo e as possibilidades materiais de verem contemplados os próprios interesses no cotidiano da luta, algo muito comum não só no Brasil, onde temos experiências como a insurreição de Canudos no fim do séc. XIX e a Guerra do Contestado, já no início do séc. XX, mas também nas experiências de luta camponesa já analisadas a partir do materialismo dialético. Em *As guerras camponesas na Alemanha*, por exemplo, Friedrich Engels (1977) nos traz um estudo detalhado sobre a origem das guerras de 1476 e 1517 entre os grandes proprietários de terra do país e os camponeses insurretos de Tomás Münzer, examinando a natureza das posições tomadas pelos partidos políticos que dela participaram e analisando as teorias políticas e religiosas que serviram como base para o processo de formação da consciência de classe dos trabalhadores. Para Engels (1977, p. 38), mesmo o

pretexto religioso das revoltas não escondia a sua dimensão política efetiva. “O fato dessas lutas de classe se travarem com pretexto religioso e dos interesses, reivindicações e necessidades das diversas classes se ocultarem sob o manto da religião, em nada muda os seus fundamentos e se explica facilmente pelas circunstâncias da época.” Fundamentos que, como o mesmo descreve no livro, se punham sobre o contexto da luta de classes: “Entre o grande proprietário de terra ou o grande agricultor e o trabalhador agrícola há as mesmas relações que entre o capitalista industrial e o trabalhador industrial.” (ENGELS, 1977, p. 14)

É fundamental compreender, nesta medida, como a consciência de classe volta a se manifestar no discurso dos trabalhadores rurais sem-terra do MST e ocupa o documentário de Tetê Moraes. Agora, numa oportunidade em que o cotidiano de um movimento social em contexto de embate político com a ordem institucional do Estado brasileiro é acompanhado em seu transcorrer, o discurso que se manifesta a partir da religiosidade popular não tem o seu conteúdo voltado apenas para elucidar a alienação do trabalhador no que diz respeito aos seus interesses e ao contexto da luta de classes que se trava entre os sem-terra e os grandes proprietários dos latifúndios improdutivos a serem objeto de disputa. Como até então só filmes ficcionais da qualidade de um *Deus e o Diabo na terra do Sol* tinham encontrado mais sucesso para mostrar esta realidade, o discurso religioso que se manifesta nas formas de pensamento do homem do campo no Brasil, além da alienação, pode compor uma mística responsável por mobilizar a radicalização das ações dos movimentos sociais rumo ao enfrentamento da luta de classes e à concretização dos seus interesses materiais no mundo reinterpretado à luz da leitura ascética. Um evento singular para a história do documentário brasileiro, já que a representação mais conhecida sobre este tipo de fenômeno em meio à religiosidade popular até então havia sido *Viramundo* (1965). Neste filme, Geraldo Sarno analisa como a condição de pobreza e crise existencial em que se encontram os migrantes nordestinos, mais precisamente quando estes desembarcam em São Paulo em busca de trabalho, os torna mais inclinados às religiões populares locais, que desprezam a natureza socioeconômica dos problemas so-

ciais a que estes camponeses estão submetidos e os leva a permanecer estagnados em seu quadro de miséria.

A cobertura da caminhada recomeça após o fim da missa com a chegada dos sem-terra em passeata à cidade de Porto Alegre. Ao tempo em que as imagens seguem mostrando a recepção que a cidade dá aos manifestantes, momentos de intimidade durante refeições realizadas ainda nas ruas e grandes reuniões na praça central, a voz *off* contextualiza os acontecimentos e utiliza esta oportunidade para se aproximar das opiniões e dos pontos de vista dos camponeses, seja através de depoimentos colhidos em entrevistas, de imagens que mostram a convivência no grupo ou de registros de reuniões travadas entre parlamentares e representantes, as quais são realizadas após as lideranças da Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul os convidarem para que nela se instalem enquanto aguardam as medidas do governo federal quanto às desapropriações de terra.

Neste momento, encerra-se mais uma parte do filme e tem início o que surge como *A Espera*. Ilustrada pela decisão de aguardar as medidas jurídicas que levariam os camponeses à titularidade oficializada das terras, demanda que certamente ainda levaria muito tempo para ser contemplada, o filme traz toda uma sequência dedicada a retratar a presença da mulher na luta que se trava para a desapropriação da Annoni. As camponesas sem-terra já haviam surgido em outros momentos do filme como personagens centrais, sobretudo pela figura de Rose, personagem principal que é recorrente no filme pela natureza otimista e confiante de suas declarações. Entretanto, no momento da espera é ainda mais constante a presença feminina, na medida em que a narrativa pretende mostrar como a insistência dos manifestantes e a resistência ao duro cotidiano de longas passeatas, carência de alimentos, moradia em barracos improvisados na cidade, administração do lar são fundamentais para o bom andamento das negociações com o governo federal. Ainda na assembleia, uma sem-terra, enquanto amamenta seu filho ainda nos primeiros meses de vida, explica como ela e Rose organizaram as mulheres e os homens na divisão do trabalho montado no acampamento da Assembleia Legislativa do Rio Grande do sul. Com entrevistas realiza-

das ainda na Annoni, retornamos ainda nesta sequência à organização das mulheres que permaneceram no acampamento, onde foi fundada inclusive uma escola para manter os filhos dos agricultores sem-terra envolvidos com atividades educativas, ainda que fora do circuito dos colégios públicos oferecidos pelo Estado. Por fim, Tetê Moraes aborda o cotidiano dos barracos construídos em frente à sede do INCRA, em Porto Alegre, para registrar as experiências de Luci, Cerli e Zé, esposo de Cerli. Além de levar à narrativa as palavras de Cerli, que fala das dificuldades do barraco e do desejo de conquistar a terra, nos deparamos com a experiência singular de Luci.

Jovem e aparentando ter tido um bom acesso à educação básica, Luci é apresentada como uma das lideranças na negociação junto ao governo federal para obter a desapropriação das terras. Sua postura é também ilustrada numa encenação, em que ela vai a uma feira informal na cidade em busca de uma pasta para guardar documentos e outros materiais a serem possivelmente utilizados nas atividades de negociação. Neste momento, um plano também a evidencia caminhando pela cidade e observando os letreiros e pôsteres de filmes exibidos nos cinemas locais. Sua imagem, portanto, é associada a de uma mulher moderna, mais próxima a hábitos da cidade que divergiriam da de uma agricultora. Em meio a estas imagens, Luci é indagada sobre suas diferenças frente às outras sem-terra, fato que ela acredita ser normal, em razão de cada mulher ou indivíduo de um modo geral ter seu papel definido na divisão do trabalho entre os acampados. Alega ainda, quando questionada, de que não estaria por isso deixando ou ignorando as suas raízes, e afirma categoricamente seu interesse por tornar-se – ou voltar a ser – uma agricultora.

A presença de Luci no filme e a sua singularidade não recebem muito claramente nenhuma interpretação específica por parte da diretora, mesmo tendo em vista o perfil expositivo do documentário. No que diz respeito às diferenças que ela mantém para com as outras mulheres, não se levanta nenhuma desconfiança, e, por outro lado, a sua figura também não é endossada como a de alguém que tivesse alcançado um patamar de maior realização pessoal a partir da apropriação de costumes e hábitos marcadamente urbanos. Luci chega a ser sondada sobre

a possibilidade de abandonar suas raízes – termo que a militante utiliza em sua resposta – no campo em nome de outra atividade na cidade, questão sobre a qual ela afirma não estar disposta a ter outro futuro que não o de ser uma pequena agricultora. Tetê Moraes chega mesmo a voltar a este assunto em *O sonho de Rose*, quando retorna aos assentamentos oriundos da ocupação da Annoni e descobre que Luci virou professora e passou a morar na cidade, deixando a propriedade que conquistou junto ao MST para um parente cultivar. Mas, ainda aqui, Tetê contrasta esta ação com o fato dela manter-se ligada ao movimento enquanto apoia por outras vias as lutas que ainda se mantiveram na região, o que ameniza a contradição da ex-sem-terra sem aprofundar possíveis questões que podem surgir a partir desta constatação.

Na verdade, a singularidade e o papel de Luci na ação do movimento caem na conta da importância que a convivência e divisão do trabalho entre os integrantes do MST são quase totalmente consensuais, e deste modo termina deixando em suspenso restrições ao comportamento da sem-terra – não vemos, inclusive, depoimentos sobre desentendimentos ou discordâncias a respeito da divisão de tarefas, nem outras referências da narrativa que nos possibilitem dimensionar a sua existência, o que seria muito comum num universo de 1.500 famílias de sem-terras. Não obstante o documentário deixe de se aprofundar no assunto, é visível como Luci e a sua experiência entram em choque com o restante dos exemplos sobre o papel da mulher na luta, mais relacionada ao provimento das necessidades da casa, dos filhos, e ao apoio moral assentado no otimismo para com a demanda da terra, como é o caso de Rose e das outras sem-terra. Deste modo, mesmo através de uma retratação ambígua que no seu resultado exaltar a divisão do trabalho no movimento, a narrativa deixa transparecer algumas restrições à figura de Luci, sobretudo no que diz respeito ao papel que ela exerce frente às outras mulheres, indicando que ela pode abandonar a vida no campo pelas novas características de sua personalidade, agora mais próxima dos valores da cidade.

O Confronto é a antepenúltima parte do filme, mas é também a que encerra a cobertura sobre a história da ocupação da Fazenda Annoni. O confronto é, mais especificamente, uma circunstância que ocorreu no

acampamento da Annoni após Tetê Moraes dar por encerradas as filmagens que dariam origem mais tarde ao filme *Terra para Rose*. Como a mesma explicita, a equipe estava já envolvida com os trabalhos de edição quando foi informada por pessoas próximas aos sem-terra que a Brigada Militar do Rio Grande do Sul havia sitiado o acampamento, não permitindo que ninguém dele entrasse ou saísse, e ainda impossibilitando todas as tentativas dos sem-terra de plantar sementes nas áreas cultiváveis da fazenda. (MORAES, 1987) Ao retomar a estratégia que percorre todo o registro do filme, os sem-terra que permaneceram na Annoni passam organizar passeatas e missas, além de entoar palavras de ordem bem em frente à posição do grupo de soldados da Brigada. Entretanto, em meio à multidão, o confronto entre os soldados e os sem-terras é deflagrado, e muitos destes saem machucados por baionetas, empurrões agressões corporais, inclusive crianças.

Novamente permeada pela proposta de acompanhar a manifestação visual dos acontecimentos, o contexto que envolve a ação da Brigada Militar é trazida para as imagens do documentário, que retratam as armas utilizadas na investida policial, os momentos em que os militares avançam para manter os sem-terra dentro da propriedade e o cotidiano dos soldados, estes alojados num acampamento improvisado numa área próxima à fazenda. Algumas imagens de cinegrafistas de um jornal televisivo local, feitas antes da chegada da equipe e que mostram a correria generalizada e alguns sem-terra agredidos, inclusive vertendo sangue, foram cedidas à equipe de Tetê Moraes e também são utilizadas para dar ênfase às agressões que realmente teriam se passado na localidade. (MORAES, 1987) Um dos sem-terra que aparece nas imagens cedidas à diretora, por sua vez, surge em seguida num depoimento onde narra o acontecido e expressa sua revolta.

- (Sem-terra) Olha, eu acho que cada vez a gente fica mais forte, né? Com essa 'reagida' agora que eu vou lutar com mais força ainda, né? Porque eu não fiz nada 'pra' eles e eles me bateram. Agora eu vou lutar com todas as forças que eu tiver, eu vou lutar, né? Não importa se eu vou morrer ou eu não, eu vou em frente.

A parte do filme onde se registra este confronto tem retratados diversos elementos relativos ao contexto da ocupação e do conflito que se instaurou entre o Estado, na figura dos soldados, e os camponeses. Além das imagens de trabalhadores sem-terra sendo agredidos, de pessoas feridas e da desproporcionalidade entre o poder de resistência dos camponeses – que apresentaram foices e enxadas de lavoura como as únicas “armas” que poderiam possuir frente aos fuzis e baionetas da Brigada –, estão depoimentos e imagens das pessoas que foram agredidas, planos que apresentam pessoas públicas, artistas e personalidades nacionalmente conhecidas que estão acompanhando a ocupação e apoiando o movimento, referências à Deus e à providência divina por parte de religiosos que também apoiavam o movimento, ostentação da bandeira nacional por parte dos sem-terra, etc. Uma parte da negociação, inclusive, é também registrada pela equipe de Tetê Moraes, momento em que se consegue captar a crítica de uma sem-terra aos próprios soldados, os quais, para ela, deveriam refletir sobre a coincidência entre seus interesses políticos e os dos sem-terra, pois ao final de contas seriam eles também trabalhadores a serem beneficiados pela produção agrícola dos camponeses. Um traço que diz respeito ao próprio discurso presente na origem do MST, movimento que reconhece a convergência entre os interesses das diversas categorias de trabalhadores do país em detrimento da aparente fragmentação que, naquele momento, punha pessoas humildes contra os trabalhadores na condição de soldados. (FERNANDES, 2000)

A antepenúltima parte tem, assim, em detrimento do modo inusitado como veio a fazer parte da história, uma característica de continuidade importante no que diz respeito ao todo do filme, embora em certo aspecto também ultrapasse parte do caráter ideológico a respeito da não implantação da reforma agrária pelas vias institucionais. Em *O Confronto*, não só a proposta de acompanhar por meio de imagens todos os fatos relevantes da ocupação é retomada, mas a relação contraditória do Estado com os trabalhadores rurais é novamente acionada, e agora com menos incertezas por se tratar de uma instância abertamente repressora e que ainda se mantinha na memória da vida social brasileira recém-saída de uma ditadura militar. O papel de dificultar a vida da população

mais humilde e reagir através da força à sua mobilização política fica pungente no embate real que se emblemata no contexto de conflito social entre os trabalhadores rurais e a classe dos proprietários de terra, ainda que não esteja associada, através de textos ou da voz *off*, à forma com que este Estado, na verdade, representa e defende os interesses da burguesia nacional, aqui prefigurada nestes grandes proprietários.

Como vimos no início do filme, este quadro político de contradições é lembrado na contextualização de abertura, mas com um grau de desconfiança que crê na ideia de que é preciso vencer os empecilhos de ordem burocrática e política dentro das vias institucionais para implantar a reforma agrária. Aqui, entretanto, na cobertura de uma ação da força policial institucionalizada, resta mais claro o modo pelo qual a Brigada Militar age em nome do Estado, no sentido de tentar fragilizar a luta social por meio da violência, expondo criticamente que o Estado, como vimos no início da narrativa, dirige um país altamente inserido no mundo capitalista, e que não está progredindo também socialmente no sentido de contemplar as demandas das frações mais humildes da população. Por um lado, é um fato que no início esta visão ideológica se apresenta pelo texto narrado em voz *off*, enquanto no confronto com a Brigada são as imagens que sugerem esta crítica mais contundente ao Estado. Entretanto, como elemento fundamental de um filme e como entrada para a representação desantropomorfizada do sujeito na vida cotidiana, a documentação imagética cinematográfica deste alicerce do Estado brasileiro não deixa de se impor pelo registro do comportamento que a Brigada assume perante a ação militante dos sem-terra. O resultado, mesmo para a própria narrativa, que tem estes dois momentos um tanto distintos no seu princípio e nos desdobramentos da cobertura da ocupação, é que tanto ao Estado quanto à Brigada, que está intimamente ligada a ele e que abertamente age em seu nome, não resta mais nenhuma credibilidade.

No próprio depoimento de uma liderança da Brigada, não se sabe ao certo sob que patente oficial se assenta, a narrativa mantém presente a relação entre a força policial e o Estado. Aparentemente, quando indagado sobre a natureza da ação e o cerceamento do direito de ir e vir

dos camponeses, o líder aponta: recebeu uma missão superior para agir nos arredores da fazenda – a qual, sob o ponto de vista legal, só pode advir do governo do Estado, na pessoa do secretário de segurança do Rio Grande do Sul ou do próprio governador. “– (Soldado) Nós não queremos machucar ninguém, pisar ninguém, mas nós temos que cumprir a nossa missão. E a missão que eu tenho é a de manter o elemento dentro do acampamento, e isso eu vou cumprir”. (MORAES, 1987, 57min)

Também no momento em que a parte *O Confronto* dá espaço aos momentos finais do filme, condensado nas partes *O Sonho* e *A Trégua*, esta visão mais crítica se mantém. Após a exibição de mais alguns depoimentos dos sem-terra e da encenação que mostra a troca de experiências de mulheres do acampamento da Annoni com um assentamento do MST já formalizado próximo à região da Annoni, *O Sonho* traz uma cobertura das reuniões oficiais que deram origem à promulgação da Constituição de 1988, ainda no ano de 1987. Imagens da Assembleia Nacional Constituinte são então exibidas no filme, sobretudo pela chegada imponente do então presidente José Sarney, e em seguida diversos depoimentos esperançosos de alguns deputados são contrastados com a constatação cética de Luci. “– (Luci) A Constituição vai vir pronta praticamente, né [...] ? Vai ser muito difícil o trabalhador fazer [...] colocar aquilo que ele realmente quer na Constituição”. (MORAES, 1987)

Nesta medida, podemos afirmar que a ideia presente no fechamento de *Terra para Rose* difere da que fica implícita na contextualização no início do filme, e para isto a cobertura das situações de embate real, no acampamento sitiado, e de embate político, na promulgação da Constituição de 1988, têm um papel fundamental. Embora a narrativa comece incerta quanto ao papel do Estado naquele contexto de luta social, seu fechamento, não só pela posição na escolha das imagens e das partes do filme, mas também pelo conteúdo do que foi exposto, contribuem muito fortemente para uma versão crítica mais enfática do comportamento do Estado. A última sequência, por seu lado, apenas mantém esta tônica. *A Trégua* informa que antes do fechamento do filme a desapropriação da Annoni havia saído, mas infelizmente apenas trezentas famílias puderam ser ali assentadas. Famílias como a de Wanda e Rose

continuariam esperando e, junto a outras em mesma situação, estariam trabalhando em novas ocupações.

A insuficiência por parte do Estado permanece nestas imagens, e também nas que apontam o destino de Rose. Morta por um caminhão que atropelou e matou camponeses que estavam acampados junto a uma rodovia em processo de luta e ocupação, a experiência trágica de Rose denuncia que o atropelamento teria sido proposital, pois a perícia desmentiu a versão do motorista de que o acidente teria sido fruto de problemas nos freios. Mais tarde, o arquivamento do processo que apontaria os culpados apresenta o Poder Judiciário como mais um âmbito do Estado que se cala frente ao sofrimento e à luta dos camponeses, que permanecem organizando-se e encampando lutas a partir das bases lançadas pelo MST.

UM COMPROMISSO COM A CAUSA E COM O SEU REGISTRO

Em toda a narrativa do filme de Tetê Moraes, como parece ter ficado mais claro, prevalece uma proposta de representação da luta social do MST que se mostra razoavelmente clara: acompanhar um fenômeno social – a luta pela terra através da estratégia de ocupar latifúndios improdutivos e reivindicar a sua desapropriação – e trazê-lo ao filme a partir do modo como o personagem principal, o sem-terra, o vivencia. Como vimos, não há a tentativa de equilibrar a presença das interpretações e visões políticas sobre as circunstâncias que envolvem a ação, nem tampouco realizar um registro que as ponha lado a lado simplesmente, sem realizar considerações críticas sobre elas. A insatisfação do sem-terra quanto à sua condição de pobreza, à sua revolta contra as instituições que compõem o Estado brasileiro e ao discurso político que eles empreendem para defender seus interesses são elementos de destaque em *Terra para Rose*, os quais, ademais, também dão a tônica da forma com que a representação dos adversários políticos dos movimentos é construída. Se vemos na figura do latifundiário Simon Bolívar um indivíduo insensível para com a situação de mais completa pobreza dos sem-terra, ou ainda na figura do então ministro Dante de Oliveira,

um ente da elite política evasivo quanto à consideração da importância da reforma agrária, isto se deve ao fato da narrativa estar diretamente comprometida com uma abordagem crítica dos depoimentos e dos fatos que envolvem a ação dos sem-terra, a qual, por sua vez, se mostra abertamente envolvida com a crítica empenhada pelo próprio MST quanto ao papel destes personagens.

Este é um elemento fundamental à compreensão da representação fílmica-documental que é empenhada no filme, sobretudo pelo modo como direciona a escolha e a organização dos recursos narrativos cinematográficos. Se vimos que convivem no filme o destaque dado a imagens que acompanham as circunstâncias ligadas ao fato mais geral da ocupação, com encenações, entrevistas e recursos clássicos, como a voz *off*, isto se deve ao fato desta cobertura crítica e bastante próxima da posição política dos militantes do MST ser, na verdade, o ponto nodal da representação fílmica. Entretanto, e isso é importante notar também, não se observa a mesma tônica de representação documental encontrada no cinema clássico, sobretudo no que diz respeito à sua face expositiva, bastante conhecida no Brasil pelos filmes científicos, higienistas ou, de um modo geral, educativos do diretor Humberto Mauro. Aqui, o compromisso político não se oculta numa proposta de neutralidade, muito comum ao cinema educativo, tendo em vista a sua relação muito próxima com o positivismo brasileiro do começo séc. XX, transmitido ao estilo e às concepções deste cineasta a partir da figura de Roquete Pinto. (RAMOS, 2008) Em *Terra para Rose*, o compromisso se apresenta como uma forma legítima de colher informações e documentos sociais e históricos sobre um determinado fato, sobretudo quando procura reproduzir a visão de um grupo social com pouco ou quase nenhum alcance mais amplo de seu discurso, como ocorria àquela época com o recém-fundado MST. Ele é reconhecido e, ao mesmo tempo, provoca uma re-elaboração do padrão de registro que recorre a elementos que transcendem as técnicas antigas, procurando nas circunstâncias de mundo em seu transcorrer uma fonte fundamental para a produção de documentos imagéticos sobre a realidade social, mas, por outro lado, sem deixar de aplicar técnicas clássicas que possam garantir o teor crítico almejado e a

proximidade com a visão de um grupo social marginalizado pela ordem política e pelas instituições do Estado.

REFERÊNCIAS

- ABC da Greve. Direção: Leon Hirszman. *Produção*: Carlos Augusto Calil. 1979. (75 min.)
- BERNADET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CARROL, Noël. *Theorizing the moving image*. New York: Cambridge, 1996.
- _____. Ficção, não-ficção e o cinema de asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão P. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional*. São Paulo: SENAC, 2005. cap. I p. 69-103.
- CRÔNICA de um verão. Direção: Jean Rouch. (90 min.)
- CRISE. Direção: Robert Drew. 1963. (53 min) Preto e Branco
- DEUS e o Diabo na terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Roteiro: Glauber Rocha; Walter Lima Jr. Intérpretes: Geraldo Del Rey; Yoná Magalhães; Maurício do Valle; Othon Bastos; Sônia dos Humildes; moradores de Monte Santo. [S. l.]: Copacabana Filmes, 1964. (125 min.) Preto e Branco.
- ENGELS, Friedrich. *As guerras camponesas na Alemanha*. São Paulo: Grijalbo, 1977.
- FERNANDES, Bernardo M. *A formação do MST no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- MARTINS, José de S. *Os camponeses e a política no Brasil: as lutas sociais no campo e seu processo na política*. Petrópolis: Vozes, 1981.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005.
- _____. *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós, 1993.
- O PAÍS de são Saruê. Direção: Vladimir Carvalho. [S. l.] Vídeofilmes, 1971. (80 min.) Preto e branco.
- O SONHO de Rose: o retrato de um Brasil que dá certo. Direção: Tetê Moraes. Roteiro: Paulo Halm. [S. l.]: Riofilme; VEMVER Brasi, 2000 (92 min.), color.
- PRIMÁRIAS. Direção: Robert Drew. [S.l.]:Videofilmes, 1960. (60 min.) Preto-e-branco.
- RAMOS, Fernão P. *Mas afinal... o que é mesmo o documentário?* São Paulo: SENAC, 2008.

RAMOS, Fernão. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In:_____. *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: SENAC, 2005. cap. I p. 159-226.

TEIXEIRA, Francisco E. (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

TERRA Para Rose. Direção: Tetê Moraes. 1987. (84 min.) color.

VIRAMUNDO. Direção: Geraldo Sarno, 1965.

O rap no documentário: *Fala tu*

Valfrido Moraes Neto
Ana Argentina Castro Sales

INTRODUÇÃO

O texto a seguir é uma reflexão socioantropológica do documentário *Fala tu*. O documentário foi produzido pela Matizar Filmes\Vídeo Filmes e dirigido por Guilherme Coelho. O documentário foi exibido em alguns festivais, como o Festival do Rio 2003, e ganhou prêmio em duas categorias: melhor documentário pelo júri popular e melhor direção; participou ainda de dois festivais internacionais em 2004: o Festival de Berlim e o Festival Internacional de Miami.

A proposta é documentar a vida de três pessoas – personagens: dois homens e uma mulher – que compõem e cantam rap na cidade do Rio de Janeiro. Os personagens são: Macarrão (33 anos), casado com Mônica, morador do Estácio, lugar onde também trabalha fazendo apostas do jogo do bicho; Toghun (32 anos), morador de Cavalcante, budista, trabalha como vendedor-representante de artigos de souvenir (minigarrafas com mensagens, pequenos vasos de argila com flores artificiais, minibaús); Combatente (21 anos, a única mulher do trio é atendente de telemarketing, locutora de rádio comunitária e moradora do bairro da Penha).

Serão aspectos da vida destes três personagens que serão vistos no filme e aqui analisados.

TRÊS VIDAS, REALIDADE E SONHO: DESCRIÇÃO DO DOCUMENTÁRIO

A frase acima é uma das informações que aparecem no filme em forma de tarjas, uma espécie de legenda dentro de um quadro que sempre apa-

rece para informar ao espectador quem é o personagem, a sua idade e o lugar por onde transita.

O filme começa enquanto surge na tela os logotipos das empresas e instituições apoiadoras e patrocinadoras, ao tempo em que o espectador escuta passos, passos firmes. Quando todas as marcas desaparecem, surge um homem de costas andando em direção a uma linha férrea, com uma grande bolsa no ombro. Enquanto anda, um muro à sua frente aparece com algumas pichações e uma abertura semelhante a uma passagem. Percebe-se assim que esse primeiro personagem é morador de um bairro periférico, simples em suas construções. Ao atravessar essa passagem ele canta Tim Maia: “Ah, se o mundo inteiro me pudesse ouvir, tenho muito pra contar – pode crer – dizer que aprendi”. Enquanto caminha, ele canta e quer ser escutado.

O plano seguinte o mostra de frente, tomando sua imagem de baixo para cima, e a igreja do bairro está ao fundo, enquanto ele anda sobre os trilhos. O trem se aproxima, ele diz: “olha o trem, não vou perder esse, não”. Há um corte entre esse plano e o próximo com a apresentação dos nomes das duas produtoras: Matizar e Vídeo Filmes apresentam: *Fala tu*. O nome do documentário é recorrente nas falas de um dos personagens, Macarrão, no momento em que termina de cantar um rap, pergunta: “Fala tu?”.

Antes mesmo do nome do filme surgir, a câmera, numa espécie de movimento brusco, mostra as mãos de uma pessoa que está numa parte mais baixa, uma espécie de declive do trilho, colocando uma bolsa sobre uma calçada e nosso primeiro personagem abaixando-se para ajudá-la a subir, enquanto o trem se aproxima e ele diz: “vem”, repetidas vezes. Nesse ínterim, a palavra “vem” não só é escutada como também visualizada, ela está escrita num muro como uma espécie de convite em dobro para que o espectador adentre no universo dos personagens. A outra pessoa – que não aparece – diz: “vou não, não vou não”. E recebe como resposta um: “bora, Guilherme, porra”. Guilherme é o diretor do documentário. O que se percebe aí é uma aproximação, certa intimidade, uma amizade desse personagem com o diretor do documentário.

No próximo plano somos informados sobre onde se passa o documentário: “Rio de Janeiro” aparece em letras vermelhas num fundo preto ao som de uma buzina. O trem passa e escutamos – não vemos – o personagem chamando-o novamente enquanto dá sutis risadas.

No plano seguinte, tabelas de jogo com dias da semana e números (dezenas, centenas e milhar) são coladas em um poste e outras estão dentro de um recipiente improvisado, ou melhor – reaproveitado, reciclado: uma garrafa pet cortada ao meio. Novamente surge a tarjeta indicando que estamos no Estácio. E no Estácio surge sentado com um boné o nosso segundo personagem: Macarrão, 33 anos, no seu local de trabalho: a rua. Nesta há sinais da Copa do Mundo, o verde e amarelo estampados nos postes e bandeirolas estendidas em meio ao vento e ao tempo, ao som de buzinas.

O próximo plano retorna ao primeiro personagem e o identifica, coisa que não foi feita na primeira vez que ele aparece: Toghun, 32 anos. Novamente ele está de costas para a câmera, entrando em um espaço que mais parece uma estação de transporte público. Enquanto ele alonga os braços e diz: “Belford Roxo na área, meu cumpade”, ou seja, no lugar da tarjeta nos informando o lugar onde ele está sendo filmado, ele mesmo se apropria desse espaço/texto. Acima de sua cabeça, em uma placa, está escrito, ao lado de uma seta: saída. Uma sinalização de uma saída material, não simbólica. É isso que vemos quando ele entra e sai de lojas tentando vender seus produtos e conseguir assim sua sobrevivência. Até aí, não temos nada de hip hop nas imagens, até que uma de suas possíveis clientes, enquanto olha os produtos, lhe pergunta: “você é cantor”? Ele responde: “Também. Eu canto rap”.

O próximo plano retorna para Macarrão. Já se passaram alguns minutos de documentário e não aparece a única personagem mulher. A ausência dela, a Combatente, nos leva a pensar sobre a condição da mulher não só dentro de um contexto micro – o do movimento hip hop –, mas dentro de um contexto macro, o social. Depois de Combatente, eis que surge uma outra mulher que rouba a cena, a companheira de Macarrão: Mônica. Ela está grávida. Na medida em que o documentário vai se desenvolvendo, ela estará presente nas imagens e nos diálogos dos nossos

sentimentos e de nossas lembranças. O leitor entenderá melhor o termo “lembrança” quando chegarmos ao que pode ser considerado como segunda parte do documentário, transcorrido oito meses. Mônica aparece meio que se esbarrando, procurando caminho entre os personagens que rodeiam Macarrão e o seu jogo do bicho. Ela, por acaso, encontra realmente esse caminho e passa a ser uma das figuras centrais do documentário.

Combatente enfim aparece logo na sequência da tarjeta que indica que saímos do Estácio e fomos para o Centro, precisamente para um prédio de uns vinte andares que contrasta pela sua robustez – quase não cabe na câmera – com a pequenez das construções simples dos bairros de Estácio e de Cavalcante. Entramos numa central de telemarketing e mais uma vez vemos diversos balões verde e amarelo fazendo a decoração típica de país do futebol. A atendente, locutora e rapper mostra-se muito simpática fazendo seu trabalho, enquanto organiza sua bolsa para voltar para casa. Ao sair de sua cabine de atendimento, dirige-se ao banheiro e pergunta se o diretor e a equipe de filmagem vão entrar. Nesse momento deduz-se não existir uma amizade ou um contato anterior mais consistente. Um parece dizer para o outro: não sei como proceder com você, porque não lhe conheço direito. Isso parece ser o oposto do que foi visto em relação ao primeiro personagem.

No plano seguinte a esposa de Macarrão retorna com a água de coco que foi comprar para ele, e os dois, de forma muito sutil, trocam alguns vestígios de um desentendimento. Posteriormente Mônica nos informa que é natural da Bahia e que nunca viu o seu pai: “não sei nem como é ele”, diz. Ela é também evangélica e essa temática religiosa é uma das questões motivadoras para o casal trocar algumas ironias. Mas em meio a esses pequenos conflitos permeados por ciúmes percebe-se carinho, atenção, cuidado, e o amor que permeia a relação do casal entre si e com suas filhas.

Combatente é daimista – adepta do Santo Daime –, faz parte de um grupo feminino de rap que tem como objetivo compor músicas de teor crítico às representações das mulheres nos raps compostos por homens e, como ela mesma diz: “mostrar para os homens que as mulheres não são aquilo que eles colocam nas músicas”.

Thogun e seus irmãos, ainda na infância, juntos com sua mãe, foram abandonados pelo pai. Após vinte anos, os dois se encontram dentro de um ônibus quando Thogun paga a passagem e passa a catraca. Seu pai era o cobrador. Essa situação é narrada por ele. A partir desse encontro, seu pai, que acaba aparecendo no documentário num leito de hospital doente de câncer, diz, em tom de brincadeira: “tudo mudou, eu passei a gostar mais dele, eu namoro ele”. O pai é sambista. Thogun quer ser jornalista, comunicador, assessor de comunicação do presidente da República. Ele sonha alto e diz: “eu nasci excluído”, ele é negro. “Se eu não fizer alguma coisa pra sair dessa exclusão, ninguém vai fazer isso por mim.”

Para Macarrão – apelido que obteve quando criança por que era branco e magro –, rap é uma crônica. De sua casa veem-se as luzes da cidade iluminando também, quem sabe, a cabeça desse cronista. Ele fala do irmão que foi preso, o orgulho de ser reconhecido onde mora e do sucesso de suas músicas entre os amigos. Assim como ele, os outros personagens projetam através da música questões acerca das suas experiências.

LETRAS DE RAP: POESIA E/NO COTIDIANO

Nesta segunda parte do texto, tratamos das representações acerca dos discursos e narrativas musicais. A primeira pergunta ao término do documentário é: Por que os personagens se expressam através do rap? Por que preferem esta prática musical como veículo de criatividade e comunicação para relatarem suas experiências cotidianas e refletir sobre o contexto no qual estão inseridos? Por que não o samba, modelo cultural tradicional representativo da nação brasileira, ou o chamado funk carioca?¹ Citamos estes dois gêneros musicais porque tanto o samba como o funk possuem forte representatividade popular na cidade do Rio de Janeiro.

1 Embora possuam divergências, o chamado funk carioca e o rap surgem da mesma fonte, as diferenças entre ambos são as bases políticas e estéticas utilizadas para pensar a realidade social em que vivem.

Dos quatro elementos da cultura hip hop, dois deles se fundem na produção musical do rap: o Mestre de Cerimônias (MC) e o Disc Jockey (DJ). As habilidades de samplear e arranhar² os discos de vinil utilizados pelos DJs são constituintes das bases musicais do gênero rap. O rap na sua nomenclatura é *rhythm and poetry* – o ritmo e a poesia –, conhecida como o canto falado dos MCs, composto em geral por extensas narrativas, que variam de versos improvisados até composições metricamente elaboradas.

Os artistas da cultura hip hop enfatizam a importância de saberem a real, quer dizer, reconhecerem as condições objetivas do contexto em que vivem, e que isso envolve não só os coletivos aos quais pertencem, mas que estes fazem parte da vida na sociedade. (PITTMAN, 2006) Há ainda um segundo nível da luta pelo reconhecimento, como a “[...] dos legados e tradições culturais onde nasceu o Movimento Hip Hop.³ Em primeiro lugar, e acima de tudo, isso significa o legado da juventude urbana negra e latina que deu origem a essa forma de criatividade cultural.” (PITTMAN, 2006, p. 63) É o que Shusterman (1998) confirma como duplo caráter do hip hop: ele é global, posto que trata de temas universais, e, concomitantemente, estabelece um compromisso local com o gueto urbano e sua cultura, pois focaliza assuntos que são rejeitados pela cultura dominante. As temáticas levantadas pelas letras de rap em diferentes lugares do mundo discursam sobre desigualdades étnicas e socioeconômicas, violência policial, tráfico de drogas e armas, sistema carcerário, corrupção política, entre outras. De maneira geral, o tom dos rappers é de revolta contra todos os tipos de injustiça e opressão. No Brasil, as letras de rap também trazem à tona as questões referidas acima.

2 O DJ realiza a técnica do *scratch* ao movimentar os discos de vinil em sentido anti-horário, numa espécie de arranhura feita com a agulha do aparelho de toca-discos.

3 As bases artísticas do hip hop, comumente chamadas de cultura de rua, nascem num contexto de barreiras econômicas e tensões urbanas entre gangues de bairros proletários, como o Bronx novaiorquino, no início da década de 1970. O DJ Afrika Bambaataa cria o termo hip hop, que significa “saltar e girar os quadris”, numa alusão às animadas festas realizadas nas ruas do guetto. Este funda, em 1974, a organização Zulu Nation, em torno dos quatro elementos, no que se convencionou chamar de movimento hip hop. Ver sobre a cultura hip hop nos EUA: Kitwana (2002) e Rose (1994). No Brasil: Dayrell (2005) e Herschmann (2007).

As práticas estético-musicais do rap, nas periferias das cidades, são caracterizadas como urbana e popular, desenvolvidas no seio da indústria cultural transnacional e globalizada, utilizada pela juventude periférica como importante resposta estética e cultural à marginalização e à violência. O documentário *Fala tu* representa, através da música rap, um dos campos da cultura popular transversal de um referencial significativo da violência, atualizando musicalmente um tom conflituoso, ou pelo menos tenso, da música popular. Dois aspectos chamam a atenção no universo de produtores musicais do gênero rap. Primeiro, a mensagem de suas canções: grande parte delas traz a denúncia de um imaginário social de nação hegemônica\não violenta e da segregação social existente no cotidiano brasileiro. O segundo aspecto é a origem social da maioria do público e especialmente dos artistas: ambos oriundos dos baixos estratos da sociedade. A partir dos anos 1990 produziram uma obra musical que se constitui em um corpo documental de grande importância, já que se refere a segmentos da população brasileira historicamente relegados ao silêncio. Em muitas letras do repertório se revelam pungentes retratos da nossa injusta realidade social.

Os signos culturais na produção musical do rap versam através de narrativas que retratam atitudes e situações cotidianas, lugares onde vivem e que frequentam (como quadras de basquetes), gírias, amizades, mulheres, drogas, entre outros. A relação dos rappers com o lugar\local, ou seja, sua “quebrada”, traz a tônica das narrativas que caracterizam o pertencimento e reconhecimento dos seus pares. A legitimidade e o reconhecimento sobre quem enuncia e de onde o faz são relevantes entre artistas e militantes da cultura hip hop. A relevância em cantar suas próprias composições salienta a criatividade de informar as atrocidades que eles observam, mas, acima de tudo, a consciência adquirida individual e coletivamente sobre a realidade vivenciada:

As letras longas, permeadas por expressões locais, exprimem o universo da periferia. No rap a mensagem é sempre pessoal, por isso os rappers recusam-se a cantar músicas de outros rappers, mesmo que tenham alcançado destaque na indústria fonográfica. (SILVA, 1999, p. 31)

O universo do hip hop é marcadamente masculino, trazendo para a cena musical um dos problemas que a sociedade e, conseqüentemente, a cultura hip hop enfrentam, que é o lugar da mulher no mundo social. Uma das integrantes do grupo de rap feminino Negativas salienta a batalha dos sexos ao contestar a visão discriminatória presente nas letras dos raps. Em um dos planos, Combatente aparece cantando com duas amigas que juntas formam o grupo Negativas. A letra diz o seguinte:

Mina de bandido você sabe como é,
 Só tá por cima quando o cara tá de pé
 Mas se o cara cismar que você é X9
 Vacilou, foi maior caô, ele resolve
 Se ligou, vacilona, morreu por dinheiro
 Quem era seu banco, agora é seu coveiro.
 (FALA..., 2004)

Outro rap cantado por ela narra a desilusão e a apatia em torno da questão política e da perspectiva revolucionária na conjuntura atual:

Eternamente hippie\paz\amor\anti-guerra\
 Será que isso já era no mundo capitalista?
 Isso é papo de ativista\careta talvez\
 Mas amanhã é a sua vez\
 Uma bala perdida vai roubar o seu futuro\
 E agonizando vai lembrar que quis mudar o mundo\
 A nossa hipocrisia\é o que nos mata, cara\
 Aquele revolucionário já queimou a farda\
 E se rendeu ao comodismo\é finge que não vê\
 Mas o descaso dominou você\é nem deu tempo de correr\
 Refazer o futuro\passamos nossas vidas sempre em cima do
 muro.
 (FALA..., 2004)

A discriminação social atinge também os homens negros, ainda que de gênero distinto. O depoimento emocionado de Thogun, ao narrar uma abordagem policial quando voltava do trabalho pra casa a pé, “porque eu tava sem o dinheiro da passagem”, ressalta a truculência e a discriminação que sofreu. Após ser obrigado a tirar a roupa toda na rua para ser revistado, relata a ação dos policiais: “Jogaram minha roupa no

chão, na lama, chutaram a minha roupa, chutaram o meu quimono”. O rapper demonstra a indignação ao ser confundido com traficante e agredido fisicamente. Em seguida diz:

Eu nunca tinha passado por uma situação daquelas, tinha sido revistado normalmente, mas aquela foi demais. Do cara falar ‘tu é aviãozinho, tu é não sei o quê’. Eu disse: ‘não sou nada e tive educação’. Fui falar isso e o cara me deu uma porrada na cara. Ali foi o momento de mais ódio que eu tive na minha vida.

Acerca dessa condição de discriminação e opressão histórica da população negra no Brasil, o rapper Thogun constrói uma narrativa entre o enfrentamento a uma postura afirmativa de orgulho de ser negro:

Vejo meus irmãos pretos deixados de lado, sem referencial, confusos com a sua pele. Não sabem o que são: moreno jambo, mulatinho ou até azulão. E ainda escuto no rádio e vejo na TV o alienado dizer: ‘nossa cor marrom, marrom bom bom, marrom bom bom’. Emparedado, seu preto abobado, quis nos dissimular, nem imagina o trabalho que dá, para nossa etnia se articular, não se importa com a mensagem que tem pra passar, pensa somente no dinheiro que tem pra ganhar. Negros por excelência, veio te alertar, cuspa fora o veneno que vão te injetar, adquirira consciência exaltando sempre sua negritude, não seja mais um covarde negro atual, retire a venda dos olhos, e caia na real, real, real.

Já Macarrão, em um dos trechos do seu rap, retrata os maltratos que sofrem os familiares quando vão aos presídios no dia da visita:

Amanheceu domingo dia de visita\sempre a mesma rotina\
Vários presídios, delegacias\ os visitantes se aglomeram em pé\
Desde as seis\aguarda a sua vez\É sinistro, eu sei, já passei\
Me lembro da primeira vez que visitei\
O puto vem te olhando feio de cima embaixo\
Organizando a fila na base do esculacho\
Uma sala pra homem, outra para mulher\
Pode crer, sangue bão\ a mulher entra na sala quieta\

Tira a roupa\vira de frente\ e abre a xereca\
Humilhação baseado na desculpa esfarrapada\
Que entrou droga pro detento semana passada.

Ao ser perguntado por que compôs a letra, diz: “Tenho um irmão que já morreu, tá ligado? E a gente ia visitar muito ele, e o ritmo era esse. Os caras já quer esculachar o parente que é pra você não voltar lá, tá ligado?”.

Nas narrativas musicais, os raps traduzem algumas questões introspectivas, um desabafo das humilhações vivenciadas. Isso é relatado por Macarrão nas frequentes visitas que ele e os parentes faziam no tempo em que seu irmão estava preso e é também relatado pela dor de sua morte. O rapper, ao contar sua experiência, dá um relato sobre o que acontecia com todos os familiares dos presos, especialmente a humilhação vivida pelas mulheres, no dia das visitas. Ou seja, o relato, deixa de ser individual e torna-se um porta-voz das situações de sofrimento coletivo vividas pelos familiares dos presos. A música serve como importante símbolo de identidade do grupo, buscando criar fronteiras entre os do grupo e os de fora dele: “Os rappers propõem reflexões sobre o que experienciam nestes espaços, sejam de negros ou de brancos, mas todos buscando pensar sobre as condições sociais que os discriminam, estigmatizam e inviabilizam.” (SOUZA, 2009, p. 20)

Para Macarrão essas questões permeiam sua rotina de trabalho ao realizar apostas do bicho das oito da manhã até as nove da noite. Ele é enfático ao responder se gosta de trabalhar no bicho: “[...] gostar eu não gosto, não, escravização”. Fala ainda sobre a tensão quando a Polícia aparece no local que fica em frente à sua casa:

[...]agora não, que agora tá bão, mas já passei várias vergonha ali, de ir preso na frente de minha mulher, dos caras querer bater nela, eu ter que tomar a frente e ganhar porrada. Mas aí o que adianta eu sair dali pra assinar carteira pra ganhar duzentos contos por mês? O aluguel dessa casa é duzentos, cumpade [...].

Quando Macarrão diz: “Bandido vai gostar, trabalhador também vai gostar de ouvir minha música” é porque ambos irão se sentir represen-

tados como o mesmo de classe (RAMOS, 2008) nas narrativas das letras de rap que compõe. Mas ao anunciar que “Polícia não vai gostar, playboy não vai gostar”, expõe o drama de quem vive na Zona Norte, diferente da realidade do morador da Zona Sul: o playboy. O playboy é o outro, o morador da Zona Sul. O policial é o que oprime na relação direta com o morador suburbano.

Quanto à categoria de Ramos (2008, p. 242) de “mesmo de classe”, é interessante pensar porque artistas que cantam rap são considerados porta-vozes da clivagem social e representam de maneira recorrente nos documentários contemporâneos a imagem do popular criminalizado. Para o autor:

A estrutura da música rap serve como ponto de composição da imagem do popular criminalizado. O rap, como manifestação da cultura popular, cobre o papel tradicional que teve o samba na representação do popular nos anos 1960 e 1970.

E ainda, comparando ambos os estilos, atribui ao rap o tom desafiador ausente no samba: “Exprime uma resposta armada e desafiadora, que diz o que tem a dizer olhando na cara, postura que não parece caber nas estrofes do samba.” (RAMOS, 2008, p. 242, grifos do autor) Ainda de acordo com Fernão Ramos, dois aspectos, a criminalização e o miserabilismo, são destacados nas representações do popular criminalizado nos documentários contemporâneos: “A *criminalização* e o *miserabilismo* são, portanto, pedras angulares na representação do popular no documentário brasileiro contemporâneo, calcadas na clivagem social que compõe, em essência, a sociedade brasileira.” (RAMOS, 2008, p. 210) Um exemplo ilustrativo dos aspectos levantados por Ramos está presente na cena que mostra a parede de uma casa toda perfurada de balas, exibida quando Macarrão e sua companheira Mônica sobem o Morro do Zinco, no Estácio, que denuncia o perigo e ilustra o clima de guerra no local.

O tom agressivo e desafiador na postura e na narrativa musical reforçam o que muitos rappers propõem: usar o microfone como suas armas para atirar mensagens. O rapper Macarrão mostra a importância da

linguagem musical do rap, que é dita de forma direta, acessível, clara e que atinge e alcança outros moradores das periferias: “Se é a música que fala em favor de quem não tem porra nenhuma, pô, o rap é nosso”. E acrescenta: “No Brasil o cara tem a preocupação de levar a mensagem, de levar um alento pro cara que vai escutar, tá ligado? De tentar dizer pro cara que não é bem assim”. Os trechos do rap de Macarrão: “[...] não pedi pra nascer na favela, no meio da miséria, do ódio e da guerra” são significativos da tentação de ingressar na vida bandida, presente nos contextos das vidas dos personagens.

Outro exemplo que nos mostra uma proximidade da juventude com a criminalização é um programa de rádio comunitária dedicado ao gênero rap. O locutor, que aparece ao lado da personagem Combatente, salienta que algumas músicas têm a intenção de alertar os jovens da Baixada Fluminense sobre os riscos de entrar pra vida do crime:

Às vezes tem umas músicas aí que falam sobre droga, que o cara entrou pra vida do crime e acabou morrendo no final. A gente toca isso pros caras que tão ouvindo lá, pra eles se ligarem, se ligar na letra, pro cara se ligar do que aconteceu com aquele cara ali, pra ele não ser a próxima vítima, entendeu?

Após a fala do locutor, o diretor faz a seguinte pergunta: “O rap transforma bandido em mocinho, como é que é isso?”.

Combatente responde de maneira enfática:

Ele traduz um pouco dessa ilusão, porque ele faz uma apologia ao crime, sim. Porque o cara, ele tá tão longe do poder central, que é o presidente, os vereadores, então ele se espelha em quem propaga o poder mais próximo. Então o cara que ele admira é o vapor, aquele bandido, aquele gerente que tá mais perto. Por quê? Porque o cara tem um tênis da Nike, o cara tem grana, o cara tem um monte de mulher.

As narrativas musicais refletem a maneira como os artistas se apropriam do rap através das vivências com as cidades e das percepções que têm sobre elas e, ao mesmo tempo, das desigualdades e da falta de aces-

so aos mecanismos de consumo. O que é comum aos três personagens são os conflitos permeados entre a continuidade da carreira artística e a necessidade de suprimento das condições básicas, materiais da vida. Outra característica comum é que eles não possuem discursos de militantes, de arte-educadores. Nenhum dos personagens aparece no documentário citando filiação a nenhum segmento organizado de hip hop com uma atuação de movimento social.

OITO MESES DEPOIS: A VIDA E A MORTE TRAZENDO SUAS RUPTURAS E RECOMEÇOS

Antes da tarjeta nos indicando que o diretor do documentário voltou a filmar oito meses depois, o último plano nos traz a personagem Combatente dentro de um ônibus, chorando por que resolveu deixar o grupo de rap e, segundo ela, sua decisão era irreversível. Alega uma mudança, por parte do empresário, da filosofia do grupo.

Passada a tarjeta, o plano nos coloca na posição de quem espera um trem. Estamos novamente em Cavalcante, bairro onde mora Thogun. A voz do diretor em tom de pergunta nos diz que a morte do pai assolou a vida do rapper:

Meu irmão e seu pai, seu pai se foi e o que ficou? Ficou a saudade, né? Infelizmente, poucas lembranças, porque ele quase não participou da minha vida. Eu devo tudo à minha mãe. Por isso que eu tô vivo. Devo à minha mãe e essa aí é a razão por eu querer mais, muito mais, sempre mais. Entendeu? Por ele, é como se fosse um amigo que se foi, né? Um vizinho... Não dá pra ter um sentimento mais profundo também porque eu não posso ser hipócrita, entendeu? (FALA..., 2004)

Mas ele acaba confessando: “Fica um vazio, por mais ausente que a pessoa fosse, ainda fica um vazio”.

Quanto às mudanças na vida de Combatente ela diz:

Uma vez eu tava assistindo um programa da Ana Maria Braga, apesar de ser Rede Globo, e ela falou uma coisa muito importante que é: a pessoa só cresce quando ela

aprende a recomeçar sempre. E ela reitera: quando eu sentir que não é a minha praia, quero sempre sair e recomeçar.

E por falar em recomeço, no plano seguinte aparece um bebê chorando e recebendo uma mamadeira na boca por mãos um tanto marcadas pela velhice. O próximo plano mostra-nos Macarrão sentado com uma das filhas na sala enquanto a avó do bebê sai do quarto levando-o até ele. É o bebê que Mônica estava gestando. Na sequência aparece essa mesma senhora limpando as lágrimas e nos dando a triste notícia de que Mônica havia morrido. Enquanto vemos a cena, não acreditamos. Nos dá uma angústia terrível, uma vontade de retroceder o filme e que, num passe de mágica, essa senhora apareça sorrindo e nos dando uma notícia feliz. Mas, infelizmente, é um documentário. Pressupõe verdade, por mais crua e cruel que seja. Ficamos alguns segundos esperando que nossa ficha caia, ou seja, que essa realidade nos assale de verdade a ponto de acreditarmos nela. Os segundos passaram. Tivemos que acreditar. Mônica morreu no parto. A avó do bebê é sua mãe. E essa mãe levanta a possibilidade de erro médico. Entre outras coisas sobre o parto ela joga uma pergunta que, se não angustiou o diretor, angustiou a nós que estávamos atentos a cada palavra e gesto: “Você não filmou o parto da Mônica, não? Por quê? Se você tivesse filmado o parto da Mônica agora a gente sabia o que foi que houve”.

O som de latidos de um cachorro e uma janela aberta nos leva para outras janelas e uma porta, para a bagunça do correr da vida e para os planos e projetos do futuro de Thogun:

Esperar concursos, porque eu não aguento mais esse negócio de ficar desempregado e depender dos outros. Meu negócio é o rap, mas por enquanto não tá dando certo, eu vou continuar fazendo, mas eu preciso de uma renda, cara. Não dá pra ficar desempregado.

Já Macarrão, diante da morte da esposa, diz:

Minha vida acabou, tô massacrado, essa é uma realidade que não vai mudar. Tô igual robô, desço, trabalho e subo.

Desço de novo, subo outra vez, desço de novo, subo outra vez e acabou aquele negócio de ter uma esposa dentro de casa e tudo o mais. Sem referência dentro do barraco. Trabalho pra sustentar as crianças, senão tinha vazado, não tinha razão pra ficar, não.

Após essa fala que nos remete a uma profunda sensação de estar só no mundo, de ter perdido alguém que lhe dava vontade de viver, de total desesperança, ele diz que o filho – que tem quatro meses e, portanto, ainda não fala – tá pedindo a camisa do Fluminense para assistir ao jogo. O sorriso de Macarrão diante do filho, que já é um fluminense, além de aliviar a dor dele nos leva ao encontro de Combatente, no próximo plano.

Ela nos diz que não está trabalhando, mas mostra certo conforto, porque se sentia escrava. E diz, ao responder a pergunta do diretor, que viver de música, de rap, é só pra quem quer. E continua: “eu vou viver da música”.

Entramos no último plano do filme e encontramos Macarrão sentado e, ao lado, uma cadeira vazia. No olhar, uma distância e uma solidão parecem separá-lo da rua movimentada e barulhenta. Enquanto isso, ao fundo, a narração de um jogo de futebol. Macarrão se levanta e dá passagem para uma homenagem à sua mulher em forma de tarjeta, que diz: Em memória de Mônica Cristina Parisio de Alcântara.

REFERÊNCIAS

- DAYRELL, Juarez. *A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- Fala tu. Diretor: Guilherme Coelho. Roteiro: Nathaniel Leclery. Produção: Maurício Andrade Ramos, Mano Tales, Nathaniel Leclery e Guilherme Coelho. Co-produção: Matizar e VideoFilmes. [S. l.]: Riofilme, 2004. (74 min.) color. Son.
- HERSCHMANN, Micael. Na trilha do Brasil contemporâneo. In: Herschmann, Micael (Org.). *Abalando os anos 90: funk e hip hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- KITWANA, Bakari. *The hip hop generation: young blacks and the crisis African American culture*. New York: Basic Civitas Books, 2002.
- PITTMAN, John P. “Todos vocês pretos devem reconhecer”: a luta dialética do hip hop por reconhecimento. In: DARBY, Derrick; SHELBY, Tommie (Coord.). *Hip hop e a filosofia: da rima à razão*. São Paulo: Madras, 2006.
- RAMOS, Fernão P. *Mas afinal, o que é mesmo documentário?* São Paulo: SENAC, 2008.
- ROSE, Trícia. *Black Noise: Rap music and black culture in contemporary America*. Wesleyan University Press: Middletown, 1994.
- SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- SILVA, José Carlos G. da. Arte e Educação: a experiência do movimento hip hop paulistano. In: ANDRADE, Elaine N. de (Org.). *Rap e educação: rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999.
- SOUZA, Ângela M. de. *A caminhada é longa... e o chão tá liso: o movimento hip hop em Florianópolis e Lisboa*. 2009. 309f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Departamento de Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

***O fim e o princípio:* memórias no sertão**

Anderson de Jesus Costa

Glauber Barreto Luna

INTRODUÇÃO

O filme documentário *O fim e o princípio*, dirigido pelo documentarista Eduardo Coutinho e lançado no ano de 2005, constrói, por meio dos relatos de histórias de vida dos personagens, um imaginário do que viria a ser a vivência de pessoas em meio ao sertão nordestino.

Os diálogos e as imagens não se constituem apenas em mais uma dentre as inúmeras representações da desumana e sofrida vida do povo nordestino, pois o objetivo do diretor é buscar na memória registrada no âmbito do cotidiano de pessoas simples fragmentos de lembrança que permitam refletir sobre o princípio e o fim da existência humana. Portanto, não são abordados e nem retratados temas relacionados aos diversos problemas sociais resultantes da questão da seca na região nordeste do Brasil.

O local escolhido para a produção do filme foi o sítio Araçás, comunidade localizada no sertão paraibano, mais especificamente em uma cidade chamada São João do Rio do Peixe, pertencente à microrregião de Cajazeiras.

Os principais personagens deste filme documentário, em sua maioria idosos, oferecem-nos diversos elementos que permearam e continuam permeando a realidade concreta que os cerca através de palestras – como dizia um deles – com o realizador do filme.

A presente análise de *O fim e o princípio* centra-se naquilo que se constitui enquanto principal tema proposto pela película. Portanto, o

artigo em questão visa compreender as relações sociais pertinentes à realidade cotidiana de um determinado grupo de indivíduos por meio do relato das memórias destes personagens e de informações secundárias advindas destas exposições.

Eduardo Coutinho, ao iniciar o filme com a narração em voz *over*, sentencia: “[...] viemos à Paraíba para tenta fazer um filme sem nenhum tipo de pesquisa prévia, nenhum tema em particular, nenhuma locação em particular. Queremos achar uma comunidade rural que a gente goste e que nos aceite”. O diretor interfere no sentido de nos convencer da inexistência de qualquer ato que seja diretivo, o que pode nos levar a pensar que não existe a voz do documentário, conceito desenvolvido por Nichols (2005), que diz respeito à perspectiva do mundo veiculada pelo cineasta na obra. Entretanto, nas entrelinhas percebemos que mesmo em se tratando de um documentário pensado sem nenhuma estrutura rígida prévia, isso não implicou na ausência do olhar subjetivo, do crivo e do posicionamento do cineasta e de sua equipe, como se pode perceber quando ele afirma que “queremos achar uma comunidade rural que a gente goste e que nos aceite”.

Logo em seguida, o diretor explica que a única pesquisa prévia de locação restringia-se a encontrar um lugar para a hospedagem e afirma que a escolha de São João do Rio do Peixe como ponto de partida, na busca pelo lócus de gravação, decorreu do fato de existir neste município um bom hotel. Afirma ainda que a diretora de produção, Raquel Zangrandi, ficou com a incumbência de tentar localizar entre os moradores da região algum agente da pastoral da criança que, por força de seu trabalho, provavelmente, conheceria bem todos os sítios e povoados do município.

O plano que se segue mostra um pequeno caminho de terra seca delimitado por cercas de madeira, tendo um céu quase monocromático em contraste com o verde de algumas árvores e o chão de cor de argila abaixo dele. Enquanto ouvimos o som do atrito dos pneus com o chão áspero, a voz de Deus que Coutinho se utiliza expõe que foi através da pesquisa de Zangrandi que se chegou ao nome de uma habitante do sítio Araçás, chamada Rosilene Batista, mais conhecida por Rosa. O veículo

que transporta a equipe de filmagem direciona-se à casa de Rosa sem ter anunciado previamente a visita, impossibilitada de comunicar-se previamente devido ao fato de não haver telefone no sítio.

Todo esse esclarecimento por parte de Coutinho serve para evidenciar a veracidade do documento fílmico. Afinal, uma das características constitutivas da representação cinematográfica de tipo não ficcional é, justamente, a contingência. É a possibilidade do dever agir, positiva ou negativamente, na realização da obra.

Já na casa onde Rosa mora, membros da sua família sentam-se à frente da casa juntamente com aqueles que compõem a produção do filme. Em meio à família, que ainda se acomoda, aparece Coutinho, também sentado fazendo uma série de perguntas a respeito do grau de parentesco de cada um que ali estava, com destaque para uma senhora com 94 anos. Após ter informado para Rosa a finalidade deles (equipe de produção) estarem ali e de ter lhe explicado o que é um filme documentário, e qual o motivo que os levou a procurá-la, Coutinho diz para ela:

A gente não quer filmar na Paraíba e nem em São João do Rio do Peixe. A gente quer filmar num lugarzinho do São João [...]. Nós queremos ouvir histórias, nós queremos saber de pessoas que falam da vida [...]. Eu quero histórias, como se vive ou vivia no sertão, e as pessoas têm histórias!

Esta postura adotada por Eduardo Coutinho é uma das suas características mais marcantes e é um dos elementos típicos dos filmes documentários de tipo participativo. Neste formato de documentário, o cineasta apresenta-se diante da câmera quase como qualquer outro personagem. Interage, dialoga e tenta desenvolver uma relação de cumplicidade entre ele e os outros atores sociais. No caso particular deste filme, a interação entre diretor e personagem torna-se mais empática na medida em que existe uma identificação entre ambos, dado o fato de Coutinho também ser um senhor.

Mediante essa relação quase que simbiótica entre realizador e personagens, Bill Nichols (2005) escreveu na *Introdução ao documentário* que:

A sensação da presença em carne e osso, em vez da ausência, coloca o cineasta 'na cena'. Supomos que o que aprendemos vai depender da natureza e da qualidade do encontro entre cineasta e tema, e não de generalizações sustentadas por imagens que iluminam uma dada perspectiva. Podemos ver e ouvir o cineasta agir e reagir imediatamente, na mesma arena histórica em que estão aqueles que representam o tema do filme. Surgem as possibilidades de servir de mentor, crítico, interrogador, colaborador ou provocador. (NICHOLS, 2005, p. 155)

Rosa, mesmo não sendo uma das personagens que irá relatar suas experiências, ganha destaque na película já que se tornará uma mediadora-interlocutora entre o realizador e os personagens reais do documentário. Será dela a responsabilidade de mediar o encontro entre aqueles que filmam e os que serão filmados, evitando, assim, possíveis tensões que poderiam advir de qualquer encontro entre indivíduos estranhos entre si, que poderiam vir a se esquivar, impossibilitando a realização do trabalho.

Ao produzir um filme em quatro semanas, o diretor Eduardo Coutinho demonstra seu posicionamento diante da produção cinematográfica de documentários. Esse posicionamento faz a defesa da produção documentária, de maneira que esta possa diminuir as interferências do cineasta nos discursos que são apresentados no filme. Com isso o autor nos trás outra possibilidade do fazer fílmico que diminui a presença da estrutura externa do documentário e passa a dar mais espaço de criação aos agentes internos da trama. No entanto, isso não quer dizer que o realizador da película não assuma o papel de interlocutor nos diálogos.

Para Silva (2009)

[...] O assentamento da posição-autor segundo a crença radical de que os sujeitos envolvidos no processo fílmico disjungem dos indivíduos empíricos – o investimento deliberado em um projeto feito 'às cegas' só teria justificativa em vista da assunção epistemológica de uma verdade própria ao evento fílmico (não exterior a ele).

Esse posicionamento torna evidente o interesse do diretor em informar sobre a história de vida dos personagens, de forma que sua influência nos diálogos não possa trazer nenhuma interposição às narrativas. As estratégias de não enviesar os discursos por Coutinho obteve certo êxito por conta do formato em que se deu a interação nos diálogos e a relação de cumplicidade entre ele e os outros atores sociais.

Para compreender-se o conteúdo da película, é necessário problematizar a questão da memória e outros três importantes temas subjacentes à representação no documentário: a ideia de fim e princípio, no que concerne à concretização da relação entre esses dois conceitos na vida ordinária, e o deslocamento temporal entre os dois extremos possibilitados pela memória, a centralidade do trabalho na vida destes atores sociais e o fato da resignação, marcadamente presente na quase totalidade das exposições orais.

Objeto central da obra fílmica aqui analisada, a memória nos é exposta por meio de relatos que reconstroem períodos relativamente distantes e/ou acontecimentos do tempo presente. Entre inúmeras questões abordadas, aquelas que surgem com maior frequência nas entrevistas sobrevivem da reflexão de assuntos como: casamento, filhos, trabalho, saúde ou a falta dela, religiosidade, dentre outros. É notório que todas as questões levantadas pelos diálogos estão na órbita do dia-a-dia dos atores sociais, haja vista que a maioria destes assuntos engendra fortemente a nossa sociabilidade.

A escolha de Coutinho em entrevistar os moradores mais idosos do sítio Araçás é adequada à proposta do documento fílmico na perspectiva de que são estes, e não os mais novos, que devem conter em suas memórias uma maior quantidade de causos para relatar. É importante entender que a memória sofre uma dupla influência temporal, ou seja, por um lado as experiências vividas no passado delegam marcas no cognoscível do indivíduo, e estas servem de guia para o presente; e, por outro lado, este passado é continuamente reconstruído com base na concretude da realidade atual. Portanto, a memória é um constructo social realizado a partir de bases materiais inerentes a um determinado tempo histórico.

Em seu trabalho a respeito da memória de migrantes de retorno, Renan Miranda (2009, p. 19) expõe que:

Não se pode pensar a memória como estritamente individual, como estados psíquicos subjetivos conservados na base corpórea, como quer Bérghson. Contudo, não se pode pensar a memória somente como algo coletivo, de modo que as memórias individuais seriam apenas pontos de vista de uma memória coletiva, como afirma Halbwachs. É preciso pensar que o indivíduo que se lembra por mais que esteja inserido em grupos sociais, não tem a sua memória determinada pelos mesmos. Mas, tanto o que é conservado quanto o que é reconstruído no ato de recordar é condicionado socialmente.

Outro elemento de análise que desponta a partir da escolha do filme em dar voz, através das entrevistas, aos idosos é que, exigindo-se destes o exercício de retroceder por meio da memória a momentos passados, na verdade, os personagens deslocam-se cada vez mais em direção a fases iniciais de suas vidas. Por conseguinte, estando eles cronologicamente mais próximos do fim da vida, o ato de elucubrar sobre suas reminiscências remete-os ao princípio. Daí o título do filme documentário.

Podemos perceber também que através dessa escolha do perfil dos personagens o documentário focaliza a imagem de forma que essa possa captar a ação do tempo sobre os corpos desses agentes, especialmente quando é utilizado o *close up*. Verifica-se o uso desse artifício técnico em todas as entrevistas. No entanto, o *close up* tem uma segunda finalidade no filme em questão: apreender as expressões emotivas dos entrevistados, e isso é notório nos momentos em que a câmera enquadra diretamente a face de cada personagem.

Outro elemento muito em voga nos bate-papos do filme é o trabalho e sua presença no cotidiano desses personagens como fator de extrema importância. Esse ponto de vista é afirmado imagetivamente através da exposição de D. Zefinha desempenhando uma atividade laboral que envolve um fio de algodão. Primeiramente, a câmera fixa-se nos movimentos lentos e suaves das mãos já marcadas pelo tempo para, após,

focalizar-se em seus fundos e atentos olhos que vigiam as mãos. Outro exemplo de abordagem da centralidade da atividade laboral na vida desses indivíduos se dá mediante imagens de trabalhadores em plena execução da atividade, que intercalam quase todas as entrevistas.

Em se tratando da exposição narrativa, pode-se perceber que mesmo em um estágio da vida cujas atividades manuais não podem mais ser desempenhadas com a mesma eficiência de outrora, ainda assim as marcas do trabalho permanecem como instrumento essencial na fundamentação e construção dos discursos desses atores.

Observou-se que a ligação desses idosos com o trabalho é abalizada por uma relação paradoxal entre o instrumento que lhes fazia ativo e as pesadas condições que seu exercício engendrava. A exemplo do conteúdo expresso nas falas de Rita e de Chico Moisés.

Rita afirma que trabalhou nas roças desde os quatro ou cinco anos de idade e que só deixou de trabalhar por causa do avanço da idade, mas que ainda assim, exprime: “ai meu Deus, se Jesus renovasse minha idade pra eu trabalha na roça, é tão bom.”

Já Chico Moisés – homem de feições até certo ponto sérias e desconfiadas –, ao ser questionado por Coutinho sobre a dificuldade do trabalho na lavoura durante a infância, pondera: “nunca foi bom [...] Só trabalhava e continuando sempre. E trabalho na agricultura é sempre muito pesado.”

Em outro momento do filme, a personagem apelidada por tia Dora fala a respeito da necessidade de ir trabalhar na roça para criar os filhos após a morte do marido. Já em outro instante, o senhor Raimundo Alexandre Batista, o nato, explana sobre os conhecimentos adquiridos na labuta no campo.

É válido salientar que o entendimento de trabalho presente na representação fílmica está ligado à ideia de atividade de subsistência dos personagens, portanto não constando nela a noção do assalariamento (venda de força de trabalho remunerada por salários).

Outro elemento presente na quase totalidade do filme diz respeito à forte devoção religiosa dos personagens e a relação resignada destes com a vida.

Já é do senso comum a ligação do povo nordestino com as crenças religiosas. O imaginário popular nesta região apresenta forte religiosidade.

No documentário essa ideia nos é apresentada imageticamente pela exposição de diversas fotos religiosas que estão presentes nas casas dos entrevistados. Em um dado momento, mostra-se uma pequena procissão realizada com poucas pessoas que entoam cânticos, e ao centro se sobressai uma mulher que carrega uma pequena imagem da Nossa Senhora.

Essa forte religiosidade mostra-se tão internalizada nos sujeitos representados no filme, tão arraigada no inconsciente, que acaba por gerar a resignação diante de um ser superior que lhes retira uma das características constituintes da formulação conceitual de sujeito social. Portanto, nessa relação unilateral, os indivíduos estão sujeitos a tudo e a todos, aprisionados a uma noção de fatalidade.

Essa relação de sujeição permeia quase que todos os diálogos entre o realizador do documentário e os personagens. Ainda que encontre na figura do senhor Francisco Alves Batista, o Chico Moisés, um ponto de resistência, ainda assim é uma atitude isolada diante da totalidade dos discursos. Frases como: “nós quando nasce, Jesus escreve nossos dias de nós viver e a hora de nós morrer”, ou então: “a vida é um parafuso, só quem distorce é Jesus no dia que chegar a hora” são emblemáticas para a confirmação da subordinação à fatalidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os relatos mostrados no filme são repletos de elementos que suscitariam inúmeras discussões pertinentes à sociologia e como pesquisadores não temos a pretensão de esgotar todas as perspectivas analíticas inspiradas pelo objeto. Por isso, focalizamos nossa compreensão do conteúdo do filme documentário nas questões que aparecem com mais regularidade. Evidentemente que, ao optar por determinados aspectos, negligenciamos outros tantos, mas nos mantivemos rigorosamente de acordo com a teoria de análise fílmica que postula a impossibilidade de um único estudo ser capaz de abarcar a multiplicidade de aspectos contidos em uma representação fílmica.

O documentário *O fim e o princípio* nos trouxe outra perspectiva ao olhar o sertão nordestino, partindo dos relatos de histórias de vida de pessoas que estão em um momento tão importante de sua existência: a percepção do fim. E são convidadas a fazer um exercício de volta, através da memória, ao princípio de sua vivência.

Tal exercício trouxe à tona o universo diverso de histórias, múltiplos elementos da memória individual que nos servem como base para o entendimento do que seria a memória coletiva da vida daquele povoado sertanejo.

Por outro lado, o documentário corrobora a importância da oralidade como meio de pesquisa e expressão social. É por meio de diálogos travados com os personagens que o diretor identifica processos socio-culturais no sertão nordestino.

Neste sentido, é preciso encarar as narrativas no documentário como o veículo da memória, propiciadoras de representações que dão forma à memória social, ultrapassando os limites físicos de uma região e buscando encontrar respostas subjetivas para os mistérios da vida e da morte.

REFERÊNCIAS

OLIVEIRA FILHO, Fernando Henrique de M. *Eduardo Coutinho: jogo de memória uma análise do filme O fim e o princípio*. 2008. 163f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2009.

MELO NETO, João Cabral de. *Morte e vida severina e outros poemas para vozes*. 34. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. (Poesia brasileira)

MIRANDA, Renan Souza. *Memórias da migração de retorno: tragédias, meritórias de migrantes de retorno no fluxo Presidente Prudente/São Paulo/Presidente Dutra*. 2012. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papirus, 2005.

O FIM e o princípio. Direção: Eduardo Coutino. Intérpretes: Rosilene Batista de Souza; Antônia Basília da Conceição; Basilissa Amador e outros. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2005. (110 min.), son., color., 35mm.

RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: Ramos, Fernão P. (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema: documentários e narrativas ficcionais*. São Paulo: senac, 2005. p. 160-226.

RAMOS, Fernão P. (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. São Paulo: senac, 2004.

SILVA, Mariana D. J. da. Estética da Subtração: o lugar de autor no documentário de Eduardo Coutinho. *Doc On-line, Revista Digital Cine Documental*, Campinas, n. 7, p. 97-95, dez. 2009. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/07/artigos_mariana_silva.pdf>. Acesso em: 8 abr. 2012.

Sobre os autores

Ana Argentina Castro Sales

Graduada em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Vale do Acaraú (2008). Atualmente é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal da Bahia. Tem experiência na área de Antropologia com ênfase em Antropologia Urbana, atuando principalmente nos seguintes temas: cultura, cotidiano, memória, espaço urbano, imagem (fotografia).

Anderson de Jesus Costa

Mestrando no Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) (2012). Graduado em Licenciatura em Ciências Sociais (2009) pela UFBA. Graduando em Bacharelado em Ciências Sociais com ênfase em Antropologia também na UFBA. Atualmente realiza pesquisa na área da Sociologia da Arte, mais especificamente abordando questões referentes à música, esses estudos são desenvolvidos no âmbito do grupo de pesquisa Representações Sociais: arte, ciência e ideologia, no âmbito do Núcleo de Estudos Ambientais e Rurais.

Antônio da Silva Câmara

Doutor em Sociologia pela Université de Paris VII em 1994, realizou o pós-doutorado no CNRS/Universidade Toulouse le Mirail (França) em 2000. Atualmente é professor associado IV da Universidade Federal da Bahia e coordena dois projetos de pesquisa e desenvolve trabalhos na área de Sociologia da arte, representações sociais no cinema e Sociologia rural.

Bruno Andrade de Sampaio Neto

Mestre em Ciências Sociais (2012) pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Integra o grupo Núcleo de Estudos Ambientais e Rurais. Atualmente é doutorando em Ciências Sociais pela UFBA. Durante este tempo produziu resenhas, artigos e um documentário sobre os impactos da indústria do turismo na Vila Sauípe. A última experiência de trabalho foi como mobilizador social e professor no projeto PROTEJO.

Bruno Evangelista da Silva

Mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia e licenciado em Ciências Sociais. Integra o grupo de pesquisa Representações Sociais: arte, ciência e ideologia. Atua como professor na rede estadual de ensino.

Bruno Vilas Boas Bispo

Graduando em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia. Participa do grupo de pesquisa Representações Sociais: arte, ciência e ideologia e desenvolve pesquisa na área de cinema, movimentos sociais e cinema documentário.

Danielle Freire de Souza Santos

Mestre em Cultura e Sociedade (2011) pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e graduada em Arte e Mídia pela Universidade Federal de Campina Grande (2007). Tem experiência na área de Cinema e Comunicação, com ênfase em Documentário.

Girlane de Souza Nunes

Licenciada em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), pesquisadora do Núcleo de Estudos Ambientais e Rurais e integrante do grupo de pesquisa Representações Sociais: arte, ciência e ideologia durante o período 2010 - 2011.

Glauber Barreto Luna

Licenciado em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia e mestrando em Antropologia pela Universidade Federal do Ceará. Pesquisador do Núcleo de Estudos Ambientais e Rurais e membro do grupo de pesquisa Representações Sociais: arte, ciência e ideologia durante o período 2010 - 2011. Atua nas temáticas da Sociologia da arte e Sociologia da música.

Humberto Alves Silva Junior

Doutorando em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestre em Sociologia pela Universidade Federal de Sergipe (2005). Licenciado em Filosofia pela Universidade Católica do Salvador (1995), bacharel em Ciências Sociais (2002) pela UFBA. Integra a equipe de pesquisadores do Núcleo de Estudos Ambientais e Rurais, atuando também no grupo de pesquisa Representações Sociais: arte, ciência e ideologia.

Jorge Nóvoa

Doutor em Sociologia pela Université de Paris VII - Denis Diderot e Pós-Doutor pela École des Hautes Études en Sciences Sociales, EHESS, Paris. É professor associado III da Universidade Federal da Bahia (UFBA), coordenador do grupo de pesquisa Oficina Cinema-História, Núcleo de Produção e Pesquisas da Relação Imagem-História (Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFBA) e editor da Revista O Olho da História (www.oolahistoria.net).

Leandro Lacerda Teixeira

Graduado em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia, atualmente é pesquisador voluntário do Núcleo de Estudos Ambientais e Rurais, atuando também junto ao projeto Representações Sociais: arte, ciência e ideologia, onde desenvolve pesquisa na área de cinema, arte e conflitos sociais.

Lucas Moreira Silva

Graduando do curso de Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia. Tem experiência na área de Sociologia, com ênfase em Sociologia da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: arte, cinema, corpo, estética e performance. O tema do projeto de monografia tem por objeto imagens do corpo e da performance.

Pérola Virgínia de Clemente Mathias

Mestranda em Sociologia e Antropologia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bacharel em Ciências Sociais com habilitação em Sociologia pela Universidade Federal da Bahia. É pesquisadora do Núcleo de Estudos Ambientais e Rurais e membro do grupo de pesquisa Representações Sociais: arte, ciência e ideologia.

Rodrigo Oliveira Lessa

Licenciado em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) com Bacharelado em Sociologia. Mestre e doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFBA. Integra o grupo Núcleo de Estudos Ambientais e Rurais desde 2005, além de realizar pesquisas junto ao grupo Representações Sociais: arte, ciência e ideologia, com ênfase em estudos de imagem, cinema, cinema documentário, movimentos sociais e conflitos sociais no campo.

Rosa dos Ventos Lopes Heimer

Graduada em Ciências Sociais na Universidade Federal da Bahia, atualmente é pesquisadora voluntária do Núcleo de Estudos Ambientais e Rurais e do grupo de pesquisa Cultura e Sexualidade (CUS/CULT), onde desenvolve pesquisa na área Gênero e Sexualidade, Cinema e Arte.

Sergio Elísio Peixoto

Possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) (1971) e mestrado em Sociologia pela Universidade de Brasília (1977). Atualmente é professor adjunto da UFBA, com trabalho de

ensino e pesquisa nas seguintes áreas: globalização; reforma agrária; agricultura familiar; sociologia rural; sociologia do conhecimento; modernidade e pós-modernidade.

Soleni Fressato

Doutora em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFBA, professora substituta do Departamento de Sociologia da UFBA, coordenadora executiva da Oficina Cinema-História, Núcleo de Produção e Pesquisas da Relação Imagem-História (Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFBA) e editora da Revista O Olho da História (www.oohodahistoria.net).

Valfrido Moraes Neto

Doutorando em Cultura e Sociedade na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestre em Ciências Sociais (2008) pela UFBA e licenciado e bacharel no curso de Ciências Sociais pela UFBA (2005). Integra a equipe de pesquisadores do Núcleo de Estudos Ambientais e Rurais e atua também no grupo de pesquisa Representações Sociais: arte, ciência e ideologia. Tem experiência na área de sociologia, com ênfase em Sociologia da música, Sociologia urbana e cultura popular, atuando principalmente nos seguintes temas: música rap, cultura popular, movimentos urbanos.

COLOFÃO

Formato	16 x 24 cm
Tipologia	Apex New e Milo Serif
Papel	Alcalino 75g/m (miolo) Cartão Supremo Duo Design 300 g/m ² (capa)
Impressão	EDUFBA (miolo) Cian (capa e acabamento)
Tiragem	400 exemplares

Cinema Documentário Brasileiro em Perspectiva é o resultado de intensas pesquisas acerca da sociologia da arte e, mais especificamente, da sociologia do cinema. O livro apresenta estudos teóricos aprofundados sobre categorias elementares da estética sociológica, delimitando o campo de apreciação e leitura imagética dos objetos fílmicos. Os capítulos revelam um movimento que conduz os elementos universais da sociologia da arte aos aspectos mais particulares de uma estética documental, cujo sentido evoca o princípio de representação fílmica enquanto uma categoria sociológica fundamental. Desse modo, a realização imagética apresenta-se como uma leitura criativa da realidade à luz do conteúdo objetivo e da asserção subjetiva sobre um material potencialmente vasto.

O documentário é a expressão objetivada da vida cotidiana. O mundo é desvelado artisticamente face as tensões e contradições que se manifestam nos mais variados círculos de sociabilidades. Nesse sentido, *Cinema Documentário Brasileiro em Perspectiva* também analisa um arcabouço de produções fílmicas cujas representações revelam traços significativos da realidade brasileira. Com efeito, o documentário brasileiro é analisado conforme a sua capacidade de reverberar expressões materiais do cotidiano assentado em técnicas cinematográficas de exposição perspectivada, no qual fragmentos sensíveis do mundo são problematizados pela forma-câmera.

ISBN 978-85-232-1098-4



9 788523 10984