

Sávio Tarso Pereira da Silva

HISTÓRIA, DOCUMENTÁRIO E EXCLUSÃO SOCIAL

As imagens do povo e do excluído no Cinema Brasileiro (1960-2000)

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em História pela USS – Universidade Severino Sombra de Vassouras – RJ como requisito à obtenção do título de Mestre em História.

Linha de Pesquisa: História Política e Cultural

Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Regina Andrade dos Santos

Vassouras, abril de 2005.

USS - Universidade Severino Sombra

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

HISTÓRIA, DOCUMENTÁRIO E EXCLUSÃO SOCIAL

As imagens do povo e do excluído no Cinema Brasileiro (1960-2000)

Projeto de pesquisa apresentado ao curso de História Social da Universidade Severino Sombra, Vassouras - RJ.

FINALIDADE: A imagem do povo e do excluído no documentário brasileiro das últimas quatro décadas: permanências e transformações.

Vassouras

2006

DEDICATÓRIA

À minha mãe, Dona Florzinha,
à minha sogra, Dona Olandina e
à Dona Maria Teotônio.

EPÍGRAFE

“A crítica brasileira, idealista e marginal, vem sistematicamente destruindo este cinema com exigências absurdas para um povo que nasce com o cinema ou para um cinema que nasce com o povo”

Glauber Rocha

A minha imagem? Avião! Minha imagem explodiu tudo, eu pensei que eu, eu falei olha o Cascavel lá. O Cascavel continua sendo barbudo, feio, bravo, porque eu gosto de ser assim, porque se eu fizer a barba, eu fico manso. Depois eu queria que você levasse esse filme para o Brasil inteiro e chamasse os políticos, esses que têm o poder ver a realidade do povo. Porque eles mentem, eles mentem, eu tô cansado de ver.

Cascavel – morador de rua em São Paulo
(personagem do filme “À margem da imagem” de Evaldo Mocarzel)

AGRADECIMENTOS

À Elmínia, Luã e Arthur. Minha família. Pessoas com quem divido as dores e as alegrias dessa vida.

À generosidade e ao talento da professora Cláudia que ofereceu muito mais que sábios conselhos a um aprendiz estrangeiro. Não há como retribuir o tratamento gentil e humano, gesto natural dos grandes mestres. A orientação cuidadosa tornou-se bússola de precisão para a travessia dessa nova e misteriosa fronteira acadêmica. Sob seus auspícios, o jornalista se fez historiador.

À importantíssima contribuição dos professores José de D'Assunção e Rosangela Dias. A Mauro Velasco, diretor do UnilesteMG, homem e instituição que investiram nesta pesquisa.

Ao professor Roberto Abdala pela estimada colaboração teórica.

A todos meus colegas de trabalho, especialmente, Fernando Resende e Tatiane Carvalho, pessoas da minha adoração.

Ao amigo Cláudio Letro pelo companheirismo e pelas longas conversas que meu ajudaram a afastar o sentimento de solidão durante a jornada do mestrado.

A todos meus colegas de mestrado, especialmente, o Ely e a Profa. Marilene (incluo o marido Francisco) que estiveram bem próximos de mim durante toda caminhada.

Aos meus alunos Adriana Castro, Arlaine, Fabiana Shimith, Helenice Viana, Magnus, Pollyane Schenato, Thaíse.

Aos amigos da Videoplus, Marciano, Homero, Praia, Danilo, Caju, Sidney, Lilica, Dengue, Sandra.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. MODERNO DOCUMENTARIO EM PERSPECTIVA HISTÓRICA	
1.1. 1.1. Os primórdios: da Cavação a Cataguazes.....	19
1.2. Poesia e Política.....	26
1.3. Espírito Sociológico.....	36
1.4. Viramundo: autocrítica e transformação.....	39
1.5. Globo Shell: a busca pelas raízes da sociedade brasileira.....	44
1.6. Olhar Eletrônico: a explosão do vídeo e o antiintelectualismo.....	50
1.7. Crise e Retomada.....	53
1.8. Do panfleto ao caleidoscópio.....	56
1.9. O documentário no campo da História Cultural.....	65
1.10. Cultura e Poder: a luta pela representação.....	69
1.11. O Documentário como representação: uma “ <i>arena de luta</i> ”	72
1.12. Montagem Fílmica x Moldura Histórica.....	75
1.12.1. Montagem Fílmica	76
1.12.2. Modura Histórica	76
2. AS IMAGENS DO POVO (1960-1970)	
2.1. A representação fílmica e a História.....	84
2.2. O conceito de povo: da utopia da nova civilização ao sujeito da história.....	86
2.3. A redescoberta do Brasil e a invenção do povo.....	95
2.4. Aruanda e a Tese Feudal.....	97

2.5. Viramundo e a Modernização Conservadora.....	105
2.6. O País de São Saruê e a Tese Capitalista.....	144
2.7. O Dilema de Wilsinho da Galiléia.....	123

3. AS IMAGENS DA EXCLUSÃO SOCIAL (1980/2000)

3.1. A nova conjuntura: a redemocratização e o neo-liberalismo.....	138
3.2. Filmar o outro ou filmar com o outro?.....	148
3.3. Cabra Marcado Para Morrer: síntese e transição.....	152
3.4. Santo Forte: experiências em digital	166
3.5. De Povo a Excluído: nova roupagem para os “descamisados” da nação.....	176
3.6. A História do Termo Exclusão Social.....	178
3.7. À Margem da Imagem: a invisibilidade do povo da rua.....	180
3.8. “Grandes Movimentos Sociais ainda Obscuros”.....	191
3.9. O Rap do Pequeno Príncipe: a estética do embaçamento.....	196
3.10. Ideologia e Consciência Popular.....	207

CONCLUSÃO..... 210

Das imagens saturadas ao poder da fala 210

O Excluído: entre a pobreza e a política 213

Nem todos são excluídos 214

BIBLIOGRAFIA..... 218

ANEXOS 224

RESUMO

Esta dissertação problematiza o moderno documentário brasileiro para identificar permanências e transformações nas imagens do povo nas décadas de 1960/1970 e 1980/2000. Ao debater os conceitos de *povo/nação*, predominante na primeira conjuntura, e de *excluído/exclusão social* como teorizações que abarcam novas tipificações sociais, o estudo levanta a hipótese de que os personagens do povo e excluídos tornaram-se atores políticos que interferiram na tradição e na metamorfose do documentário nacional. Entendendo o cinema como espaço de *luta pela representação social*, a comprovação da hipótese se dá por um método que cruza análise da forma fílmica com interpretações da história a partir de uma série de dez documentários, dois de cada década acima citada.

Palavras-chave: documentário, povo/nação, excluído/exclusão, representação social.

INTRODUÇÃO

O ano era 2004. Havia por nossa parte grande expectativa em torno da sessão que começaria por volta das 20h30. Era a segunda noite de exibições da 2ª CINEDOCUMENTA – Mostra Nacional de Cinema Documentário de Ipatinga/MG. Os curtas-metragens em cartaz foram selecionados de festivais nacionais como o É TUDO VERDADE de São Paulo e o Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro – CURTA CINEMA. Sentados naquela cadeira do Cine-Teatro Usicultura, tínhamos a consciência de que estávamos diante de uma pequena, porém significativa mostra, do cinema documentário brasileiro nos primeiros anos da década de 2000. No geral, as fitas pareciam agradar a exigente platéia formada basicamente por estudantes e professores universitários, agentes culturais, jornalistas. A satisfação podia ser medida pelos aplausos sucessivos no final de cada exibição.

Mas um filme em especial deixou o público em situação de desconforto. Pra dizer a verdade, causou mal estar na platéia. Diria que até hoje, a cena final de *A Margem da Imagem (2003)* perturba as lembranças de algumas pessoas que assistiram o documentário, especialmente daquelas que estudam ou produzem filmes. No derradeiro plano, o personagem morador de rua aponta o dedo para o diretor e dispara sua frase como quem desfere sobre o oponente um golpe mortal: *Porque eu tenho certeza que se eu bater na sua casa, você não vai me receber. Só hoje, amanhã você não me recebe mais.* A violência dessas palavras só não era maior que a sensação de que (a) tradição e do moderno documentário brasileiro passava por uma importante fase de transformações. Algo relevante para iniciar uma investigação científica sobre o papel dos personagens do povo no cinema brasileiro.

Em 1960, o filme *Aruanda*, do diretor Linduarte Noronha, inaugurou um novo modo de representação do elemento popular. O documentário foi o precursor do que,

mais tarde, viria a ser chamado de Cinema Novo, movimento artístico/político que extrapolou os limites do experimentalismo estético para se constituir na tradição moderna do documentarismo no Brasil. A influência do Cinema Novo se estendeu a várias gerações de cineastas desde a década de 1960 até hoje, em razão daqueles primeiros realizadores terem criado uma espécie de estatuto da linguagem cinematográfica moderna, a *Estética da Fome*.

Historiadores do cinema brasileiro como Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão atribuem ao moderno documentário o feito de levar às telas do cinema do mundo as imagens do povo brasileiro sem retoques ou maquiagens que encobrissem as reais condições de vida da população. Na opinião desses autores, os cinemanovistas desafiaram o código cultural vigente e agregaram ao fazer artístico cinematográfico um significado político jamais visto. Entretanto, ao mesmo tempo em que ressaltaram a ousadia do movimento, Bernardet e Galvão criticaram as fórmulas autoritárias da intelectualidade de esquerda ligadas ao cinema. Na visão dos autores, os primeiros filmes do Cinema Novo dispensaram um tratamento paternalista aos personagens do povo, retratados como figuras passivas e alienadas. O documentário da época expressava a voz de seu dono, o cineasta, o agente político cuja missão era desalienar as massas.

A crítica ao populismo de esquerda, encarnada no modelo clássico do documentário engajado, já ocorria, na verdade, entre os próprios cinemanovistas em meados da década de 1970. Cineastas, críticos e dirigentes políticos travavam longas discussões sobre a necessidade de revisões nos princípios estéticos-ideológicos do movimento. Além de assumir o aspecto arcaico das imagens da nossa pobreza, o Cinema Novo incorporaria a autocrítica na relação conflituosa entre o cineasta e o homem do povo. Oriundos de classes sociais distintas, documentarista e documentado

não se reduziram mais ao jogo previsível das representações sociais que tais indivíduos cumprem na sociedade. Tampouco se admitiria com facilidade o papel messiânico que as esquerdas determinaram aos intelectuais engajados da época, como agentes sociais capazes de dar ao povo a consciência política que sempre lhe foi impedida de ter.

A autocrítica transmutou os filmes do caráter de pura denúncia social para formatos que privilegiam a abertura dialógica. Os personagens populares ganharam maior tempo de fala e passaram a se auto-apresentarem não como uma tipificação de uma categoria abstrata da sociologia, mas como sujeitos históricos. Indivíduos reais que intervêm na realidade ou, simplesmente, fabulam diante das câmeras. Alteração tão significativa no papel reservado ao elemento popular que nos impõe um questionamento: o que determinou a mudança de postura do documentarista diante de seu representado?

Para responder a essa pergunta, Bernadert e Galvão recorreram a uma análise da “forma” dos documentários. Ou seja, se apoiaram na linguagem cinematográfica. Esse tipo de abordagem nos parece imprescindível, já que o filme é o objeto empírico que carrega o testemunho histórico de seu tempo. Enquanto documento, a fita carrega nas escolhas estéticas dos diretores, a visão de mundo predominante na época. Entretanto, tal metodologia é insuficiente para se entender com amplitude o que de fato ocorreu no processo histórico de transformação do documentário brasileiro das últimas quatro décadas.

Se a análise concentra-se exclusivamente na linguagem, prioriza-se o ponto de vista do agente histórico que controla os meios técnicos de produção da representação fílmica: o cineasta. A explicação que uma abordagem dessa natureza nos fornece será, inevitavelmente, o elogio rasgado à sensibilidade dos diretores que perceberam sozinhos o tamanho da própria arrogância. Desconfiando desse gesto de pura benevolência do

documentarista, a perspectiva que ora apresentamos propõe uma outra investigação que relacione o estudo da forma com a análise das mudanças conjunturais do país nessas quatro décadas. O objetivo é inverter o ângulo de observação para entendermos a movimentação social dos personagens do povo na realidade brasileira. A pergunta central ganha outro foco: qual o papel do povo nas transformações do documentário brasileiro?

Fundamentados nas teorizações de Roger Charthier, tomaremos os filmes como *Representações Sociais*, visões de mundo de um grupo social que se materializam em produtos simbólicos como, por exemplo, o cinema. As representações sociais não só são altamente ideológicas e orientam a ação política, mas também permitem a *Luta pela Representação* que se dá, no caso específico do documentário, através da *apropriação* da linguagem audiovisual pelos personagens do povo. Nossa hipótese é a de que, com as mudanças conjunturais na sociedade brasileira, as tipificações sociais que surgiram no processo de formação do povo desenvolveram a capacidade de apropriação do documentário como espaço de construção da auto-representação.

Para testar essa afirmação analisaremos uma série de dez documentários, dois de cada década, perfazendo a trajetória dos últimos quarenta anos: 1960, 1970, 1980, 1990, 2000. Optamos por compatibilizar o critério da abrangência temporal e de linguagem para selecionar filmes que foram exibidos no mais importante festival de cinema documentário da América Latina, o Festival É TUDO VERDADE.¹

Em 2002, o Festival convidou 40 especialistas² para a eleição dos dez principais filmes produzidos no Brasil. Críticos de cinema, acadêmicos e diretores apontaram uma

¹ Realizado desde 1996, simultaneamente nas cidades do Rio de Janeiro e em São Paulo, e que reúne, todos os anos, uma significativa parte da produção nacional e internacional no gênero.

² Os críticos e cineastas do júri que elegeram os dez mais importantes documentários brasileiros foram: Ademar Oliveira, Amir Labaki, Augusto Sevá, Aurélio Micheles, Carlos Adriano, Carlos Augusto Machado Calil, Carlos Alberto Matos, Carlos Roberto de Souza, Carlos Reichenbach, Eduardo Escorel, Fernão Pessoa Ramos, Francisco César Filho, Giba Assis Brasil, Guido Araújo, Helena Solberg, Ismail Xavier, João Moreira Salles, Jean-Claude Bernardet, João Batista Andrade, Lucia Nagib, Luiz Zanin

lista com uma dezena de obras correspondentes ao período histórico de 1960 a 1980. Os documentários escolhidos foram: *Cabra Marcado Para Morrer*, *DI*, *Ilha das Flores*, *Jango*, *Viramundo*, *Aruanda*, *Mato Eles*, *Imagens do Inconsciente*, *Garrincha*, *Alegria do Povo*, *O País de São Saruê*.

Os 29 anos, que compreende o intervalo entre o filme *Aruanda* de 1960 do diretor Liduarte Noronha, de *Ilha das Flores* de 1989, do premiadíssimo diretor Jorge Furtado, se encaixam no recorte espaço temporal proposto pela pesquisa. Não por mera coincidência, mas porque foram nas décadas de 1960, 1970, 1980 e início dos 1990 que transcorreram as reviravoltas na história do cinema brasileiro. Ou seja, período que abarca as revoluções estéticas do Cinema Novo, as crises na EMBRAFILMES e a retomada da produção cinematográfica das últimas duas décadas motivadas especialmente pelas novas leis de incentivo fiscal como a Lei do Audiovisual.

Da seleção do *Festival É TUDO VERDADE*, realizado no ano de 2000, eliminamos cinco filmes: *DI*, *Mato Eles* e *Imagens do Inconsciente*. O primeiro é a filmagem que o baiano Glauber Rocha fez do funeral do pintor Di Cavalcanti. A família do artista processou o diretor por entender que a película era uma afronta à memória de Di. Glauber cobriu o velório de um dos mais importantes nomes da cultura brasileira como se estivesse filmando um evento carnavalesco. A exibição pública ou comercialização da película foi proibida pela Justiça, o que nos impediu de ter acesso à obra. *Mato Eles* e *Imagens do Inconsciente* são filmes dos anos de 1980. Entretanto, escolhemos os outros dois títulos da mesma década pelo destaque maior que esses outros filmes tiveram junto a pesquisadores, críticos e cineastas.

Considerado por muitos como o mais importante documentário brasileiro de todos os tempos com mais de 24 prêmios nacionais e internacionais, *Cabra Marcado Para Morrer* começa a ser produzido em 1964, mas as filmagens são interrompidas por causa do Golpe Militar. Em 1984, o diretor Eduardo Coutinho retoma o trabalho em plena época de reabertura política. Retiramos o filme *Jango* de 1985, por tematizar a biografia do presidente deposto, colocando em segundo plano os personagens do povo. A permanência de *Ilha das Flores*, de 1989, deve-se ao fato de também ser um dos documentários mais premiados do Brasil. A inovação presente na linguagem do documentário, sobretudo, a partir da utilização de recursos de edição típicos do videoclipe e do telejornalismo, causou e ainda causa impacto tanto no público quanto nos críticos.

Como era preciso preencher uma lista de dez filmes, dois por cada década, precisávamos ainda de cinco obras. A escolha dos demais filmes incluídos, também seguiu os mesmos critérios anteriores, isto é, deveriam ser filmes exibidos no Festival É TUDO VERDADE. O quadro de fontes ficou composto da seguinte forma:

1960: Aruanda, 1960; Viramundo, 1965;

1970: O País de São Saruê, 1971; Wilsinho da Galileia, 1978;

1980: Cabra Marcado Para Morrer, 1964/1984 ; Ilha das Flores, 1989;

1990: Santo Forte, 1997; Notícia de Uma Guerra Particular, 1999;

2000: O Rap do Pequeno Príncipe contra as almas sebosas, 2000; À Margem da Imagem, 2003.

A abordagem que mergulha a forma do filme no seu contexto de produção será construída na confluência das ciências históricas, sociológicas e da comunicação social. Campo interdisciplinar que abrange a relação cinema-história, mas não dispensa em nenhum momento contribuições conceituais e metodologias da sociologia, já que

lidamos com a questão da formação da sociedade brasileira. Várias linhas interpretativas da História do Brasil, trazidas aqui como panos de fundo para a análise de conjuntura, foram tecidas pelo pensamento sociológico que se conforma a partir das classificações de fenômenos e atores que emergem das novas relações de interdependência social, sobretudo no tocante às origens do povo e da questão da exclusão social brasileira.

Outro aporte fundamental são os estudos da comunicação social que vão pavimentar as reflexões e análises do documentário como veículo, produto simbólico que às vezes se confunde com a reportagem de TV, outras como manifestação exclusiva do cinema. De fato, o documentário é marcado por um hibridismo decorrente de sua permeabilidade. Absorvendo as influências das teorias do cinema, seu universo de origem, e sintetizando linguagens com as mais diversas práticas comunicativas que vão desde o vídeo experimental à produção massificada da televisão aberta, esse fazer cinematográfico recebeu atenção dos comunicólogos no que diz respeito ao estudo de linguagem, classificação, técnicas, produção e institucionalização. Enquanto processo comunicativo, o documentário se estabelece como prática social e modos de representação do real, objeto de estudo das ciências da comunicação.

Cada campo interdisciplinar se refletirá no encadeamento dos diálogos com os autores da história, da sociologia e da comunicação social (devidamente separados por área na referência bibliográfica) cujas respectivas produções teóricas perpassam as três dimensões temáticas desse trabalho, quais sejam: história, documentário e exclusão social.

O primeiro capítulo traz todo o questionamento das origens da problematização do elemento popular no cinema nacional. Resgatamos a trajetória da sétima arte no Brasil, desde o pioneirismo dos irmãos Segreto até os dias atuais, focalizando, sobretudo, a tradição documentarista. Ênfase voltada para o período de 1960/2000 que

constitui o período histórico a ser investigado. Indagaremos a respeito dos valores que a expressão *povo/nação* representava para a intelectualidade dos 1960, para verificarmos mais adiante as relações de correspondência ou contraste que aquelas imagens guardam com terminologias atuais como as palavras *excluído/exclusão*. Neste primeiro capítulo acrescentamos à revisão historiográfica a proposta metodológica que cruza a análise da forma com a conjuntura a partir da elaboração dos conceitos de *Montagem Fílmica* e *Moldura Histórica*. Em nosso entendimento, a representação social é uma construção histórica, portanto, os elementos da linguagem audiovisual que compõe a *Montagem Fílmica* foram pré-configurados pela *Moldura Histórica*, isto é, o conhecimento histórico e as condições de produção disponíveis no período. Para apreendermos a transição das representações sociais do *povo/nação* para *excluídos/exclusão* social, dividimos as últimas quatro décadas em duas conjunturas econômicas: as décadas de 1960/1970 e de 1980/2000.

No segundo capítulo, analisaremos as teorizações clássicas e o modo de utilização dos recursos de linguagem que forneceram os elementos constitutivos das molduras históricas dos cinemanovistas. Demonstraremos como as imagens do povo nos documentários das duas primeiras décadas se encaixam ao contexto histórico de acirramento da luta social com intensos conflitos do campo e da cidade, a repressão às organizações da classe trabalhadora, as turbulências políticas do período. Apontaremos a luta pela representação esboçada já na década de 1970, sobretudo com as experiências do documentário produzido para a televisão.

No terceiro capítulo, trataremos da conjuntura de 1980/ 2000 com a reabertura política, a globalização, as políticas neoliberais e principalmente o fenômeno da crise do emprego que dá origem aos tipos sociais específicos desta fase. O *excluído* que, por excelência, é o homem urbano e desempregado que sobrevive na informalidade. As

referências identitárias foram diluídas na complexidade de um Brasil urbanizado e contemporâneo em que os indivíduos estabelecem de forma preferencial laços comunitários e locais em detrimento à identidade de classe, povo e nação. Destacaremos o crescimento vertiginoso de entidades representativas nas últimas duas décadas e a consciência política que se desenvolveu através da autonomia de organização que esses grupos conquistaram em relação ao Estado e revelaram que o excluído é também um ator social. Apontaremos nos filmes da conjuntura de 1980/2000 o predomínio da fala dos personagens como base da narrativa, sintoma maior da metamorfose do moderno documentário brasileiro em que a temática da exclusão social é a moldura histórica predominante.

Percorremos este caminho não só para demonstrarmos as permanências e as transformações, os elementos de continuidade e ruptura na tradição moderna do documentário brasileiro, mas, sobretudo, para obtermos, ainda que parciais, outras linhas de interpretação que nos permitam ir além da história do cinema. Afinal, se o cinema documentário tem sua gênese nas imagens do povo, a historiografia dos filmes deve alinhar histórias do povo brasileiro que o próprio cinema ainda não se deu conta. Dessa forma, nós que estudamos ou produzimos documentários, talvez, compreenderemos o tom extremamente rude, a lâmina penetrante daquela frase emitida pelo morador de rua, no qual significado oculto de cada palavra só o tempo histórico nos revelará.

1. MODERNO DOCUMENTÁRIO EM PERSPECTIVA HISTÓRICA

1.1. Os primórdios: da Cavação a Cataguazes

As imagens do povo figuram no cinema brasileiro desde seus primórdios. Alfonso Segreto, o pioneiro³ do cinema no Brasil, registrou, na São Paulo de 1899, o cotidiano dos trabalhadores imigrantes em *Passagem do Círculo Operário Italiano*, no Largo de São Francisco de Paula. As filmagens de Segreto inauguraram a polêmica que se arrasta até os dias de hoje. Em torno da tomada dessas imagens do povo vai se formando, ao longo do século XX, uma questão delicada, um problema a ser resolvido por críticos, cineastas e pesquisadores do cinema. Caso refiram-se à *Bela Época* (1908 a 1912), aos *Ciclos Regionais*⁴, ao período da *Câmara do Poder* (1900 a 1935), ou ao *Moderno Cinema Brasileiro* a partir da década de 60, os historiadores atentos sempre se defrontarão com a problemática da representação fílmica do povo brasileiro. Em debate, pontos de tensão que abrangem desde o caráter nacional-popular do nosso cinema, sua possível função educativa e social, a tríade indústria-arte-subdesenvolvimento até atingir aquela que parece ser a questão central do momento para os estudiosos do documentário: a relação conflituosa entre o cineasta e o seu “outro de classe”, o personagem que de fato viveu a temática que a película representou enquanto linguagem cinematográfica.

Antes de prosseguimos adiante com os desdobramentos dessa querela, epicentro temático da presente pesquisa, se faz necessária uma brevíssima digressão sobre as

³ Simpatizante do anarquismo, o imigrante italiano Alfonso Segredo é considerado pioneiro do cinema nacional. Em 19 de junho de 1898, realiza o primeiro plano cinematográfico do Brasil. O italiano estava chegando de viagem da Europa trazendo uma câmera e rolos de filmes a pedido do seu irmão Paschoal Segreto, um empresário paulista do ramo do entretenimento. Num domingo de sol, a bordo do navio Brésil, Segreto faz tomadas da Baía da Guanabara, no Rio de Janeiro.

⁴ A partir de 1923 a produção de filmes brasileiros – que se limitava ao Rio de Janeiro e São Paulo – estende-se a Campinas (SP), Pernambuco, Minas Gerais e Rio Grande do Sul dando origem a uma nova fase do cinema nacional.

origens do cinema. Momento em que identificamos o aparecimento do cinematógrafo como mais um signo de progresso dos países industrializados. Essa invenção, resultante dos avanços técnico-científicos do século XIX, converte-se em mais um motivo de reforço ao orgulho burguês que triunfa definitivamente no “*Século das Luzes*” contra os valores das sociedades tradicionais. A modernidade, expressa no ritmo acelerado dos automóveis, no conforto proporcionado pela luz elétrica e os eletrodomésticos, na velocidade da informação através do rádio, da fotografia e do telégrafo, no combate às epidemias com a descoberta de vacinas e dos antibióticos, chegava impondo o estilo de vida baseado na urbanização e na tecnologia. Todos esses inventos, contemporâneos do cinema, surgem no bojo de transformações sócio-econômicas que ocorrem no mundo na virada do século XIX para o XX.

Não demorou muito e o cinema foi apropriado, também pela ciência da época, como instrumento de observação dos fenômenos naturais, do comportamento humano, do cotidiano dos grandes centros urbanos e das manifestações culturais situadas fora dos padrões da Europa. Os filmes científicos ou “naturais”, registros diretos e sem estrutura narrativa, se constituíram no primeiro filão de mercado do cinema europeu e brasileiro. Patrocinado por fazendeiros e comerciantes da Borracha, Silvino Simões dos Santos e Silva (1886 – 1970) dirigiu 9 longas metragens e 57 curtas. Seu tema principal foram os exóticos povos da Amazônia. Fazem parte de sua obra cinematográfica *Índios Wiotos do Rio Putaymavo* (1913) e *Amazonas, o maior Rio do Mundo* (1920).

Os *Sertões de Mato Grosso* (1916) de Luiz Tomás Reis, filme encomendado pelo Serviço de Linhas Telegráficas, é outro exemplo que demonstra claramente os interesses capitalistas dessa câmara de exploração científica. Máquina sofisticada a serviço da curiosidade acadêmica e da emergente indústria do entretenimento, mas que, por outro lado, ignorava qualquer possibilidade diegética no filme documental. A

esperteza comercial dos pioneiros, em sua maioria imigrantes europeus, se sobrepôs ao caráter artístico ou autoral que, por ventura, os primeiros filmes poderiam ter adquirido. Chamados pejorativamente de *Cavadores*, por terem “cavado” os investimentos privados e estatais que impulsionaram o cinema nacional em seu nascedouro, esses cineastas desbravadores contribuíram decisivamente na formação das primeiras platéias. A habilidade para “cavar” os patrocínios possibilitou o surgimento de uma produção regular. O espanhol Ramón de Baños, por exemplo, vinculou-se à Pará Filmes, em 1909, atingindo a marca impressionante de um filme por quinzena.

Embora, nesses naturais, os índios e sertanejos não passassem de elementos da paisagem, é inegável a importância histórica dessa fase. A *Bella Época* representa para a história do cinema brasileiro a produção de registros cinematográficos inéditos do Brasil e de suas gentes. Nas primeiras décadas do século XX, as únicas imagens de regiões remotas do país estavam expostas somente nos museus. Retratos pintados ou desenhados feito há séculos por viajantes holandeses, franceses e alemães, dentre outros exploradores que documentaram nossa fauna, flora, relevo e principalmente os tipos brasileiros. Tratavam-se de relatos de pesquisas daqueles cientistas europeus, imagens que refletiam o olhar do estrangeiro sobre o Brasil.

Reconhecer as qualidades dos cavadores nos parece algo muito simples. Basta-nos observar como as artes de um modo geral se desenvolveram no Brasil. A escassez de recursos para o setor explica a precariedade e as vicissitudes do mercado artístico nacional ao longo do processo histórico de todas as expressões artísticas. No entanto, para os críticos de cinema daquele período, a cavação significava um obstáculo da mesma dimensão que a falta de dinheiro. O amadorismo dos cavadores era algo a ser superado, do contrário, jamais ingressaríamos em definitivo no seleto grupo de países produtores de películas de qualidade técnica e artística. Adhemar Gonzaga, Pedro Lima

e Mário Behring, fundadores do semanário *Para Todos* de 1919 e, mais tarde, da Revista *Cinearte* em 1926, primeira revista brasileira dedicada exclusivamente ao cinema, declaram guerra ao que eles chamavam de filmes “imorais”. A campanha contra os naturais se radicalizou ao ponto desses articulistas tratarem o problema como um caso de polícia. Num dos artigos mais mordazes, Pedro Lima sugere que “*No dia que a polícia intervir, ou acaba a incipiente indústria ou a teremos de verdade.*” (*Semanário Para Todos* 4/4/1925). A cavação, “meio de vida fácil” era para a *Cinearte* o anti-cinema americano. A filmagem brasileira alcançaria destaque mundial e sairia da incômoda posição de mero importador das películas estrangeiras se varresse do mapa “*o meio sujo dos cavadores, piratas, imbecis, ignorantes e até ladrões...(...) Só os que fazem filmes posados, produções de enredo, cinema honesto e sadio, enfim merecem auxílio...*” (*Semanário Para Todos* 19/9/1925). A artilharia contra a turma da cavação só não era maior do que a obsessão dos jovens críticos pela ficção hollywoodiana, modelo que o Brasil deveria seguir se quisesse implantar de fato uma indústria cinematográfica digna dessa chancela.

Para a revista *Cinearte*, o cavador era “indigno” de ser chamado de artista, pois, na acidez de seus comentários, não passava de um mercenário “repugnante” que ignorava os segredos da boa “enquadração” e nem sequer sabia como “virar a manivela de uma machina”. A “imoralidade” a que se referem os rapazes da *Cinearte* falava-nos do domínio da linguagem cinematográfica. Era o específico do filme que escapava completamente das mãos de uma espécie de cineasta das cavernas, diretor troglodita que manipulava a câmara como se esta fosse apenas uma extensão de seus instintos primitivos. A aspereza dos argumentos, no entanto, não nos impede de compreender o papel histórico dos cavadores na consolidação do nosso cinema. O ódio que a cavação aflorou na crítica encontra suas razões no desejo de que o cinema nacional existisse

enquanto arte, mas para que isso ocorresse foi necessário formar técnicos, produtores e diretores. Os naturais e, depois, os jornais cinematográficos serviram de escola para as futuras gerações. Nesse aspecto, a cavação pode ser entendida como fase imprescindível para as experiências que virão nas décadas posteriores.

Ignorando completamente o trajeto percorrido pelos cavadores, o mineiro de Cataguazes, Humberto Mauro utiliza uma Pathé-Baby de 9,5mm de bitola para filmar o seu primeiro curta-metragem *Valadião, o cratera* (1925). Mauro e seu associado, o fotógrafo italiano Pedro Comello, acreditavam que tinham produzido o primeiro filme brasileiro. Mais tarde descobriram que o pioneirismo que haviam protagonizado, na verdade, se restringia à criação de um ciclo regional de cinema, o *Ciclo de Cataguazes*⁵. Antes de 1925, Mauro não havia assistido a nenhuma película, o que justifica a sua displicência. Mais tarde, o próprio Mauro se tornou também um cavador ao ser contratado pelo Ministério da Educação para realizar filmes educativos e jornais cinematográficos. Entretanto, foi justamente o descompasso com a história do cinema brasileiro e o desconhecimento de um repertório anterior que fizeram de Humberto Mauro um caso especial substancialmente diferenciado em relação aos cavadores. Nasceu ali, entre as montanhas de Minas, distante dos principais centros urbanos e dos interesses comerciais, um cinema de pretensões essencialmente artísticas. Um olhar que capturava objetivamente a realidade, porém, ambicionava penetrar na tessitura imaginária do real histórico. Mauro não adotou a representação exótica e cientificista dos cavadores e invadiu os territórios do comportamento e da cultura dos personagens que retratava. Guiado pela intuição, criou um cinema de autor. Suas idéias de montagem explicitam as pretensões estéticas de uma linguagem que queria, antes de tudo, produzir sentimentos.

⁵ Em Cataguazes/MG, o fotógrafo italiano Pedro Comello e Humberto Mauro filmam *Os três irmãos* (1925) e *Na primavera da vida* (1926).

*“Não sou literato. Sou poeta do Cinema. E o cinema nada mais é do que cachoeira. Deve ter dinamismo, beleza, continuidade eterna”*⁶.

Mas o que são essas imagens poéticas? O que filmava Humberto Mauro? É comum relativizar a importância de Mauro pela predominância rural da sua temática, também em razão de seu nome estar vinculado por décadas ao INCE – Instituto Nacional de Cinema Educativo, órgão que ajudou a fundar e dirigir a convite de Roquete Pinto desde 1936. No entanto, o reconhecimento do papel decisivo de Humberto Mauro como divisor de águas se deu no momento em que se radicalizava a busca pela identidade nacional-popular na história do nosso cinema.

Glauber Rocha é o primeiro a sair em defesa de Mauro ao considerá-lo o mito fundador do cinema autenticamente brasileiro. O crítico e cineasta o vê como a antecipação, nos anos 30, das rupturas que só ocorreriam de fato na década de 1960. Apesar de classificá-lo como ideologicamente difuso, Glauber reverencia a Mauro pelo lirismo de suas imagens. Elogio especial ao filme *Canga Bruta* (1933) em que, segundo Glauber, *“Mauro é dissonante e a raiz de sua montagem é a vivência. Obtém o que há de real do Brasil – que é, pela alienação dos costumes, sociologicamente mistificado pelo romantismo.”*⁷ Neste aspecto, compara o cinema de Humberto Mauro à poesia modernista que denunciou o caráter anacrônico da arte no período romântico cuja temática nacionalista-ufanista e a rigidez do formalismo estético serviram para esconder as hipocrisias e as mazelas da sociedade brasileira.

Outro aspecto destacado por Glauber Rocha para “inventar” no cinema de Mauro a tradição que faltava à sua geração, era o fato do cineasta mineiro também se contrapor ao que denominou de “exagero yankee” das produções cinematográficas americanas. Na contramão das opiniões hegemônicas da crítica na revista *Cinearte*,

⁶ ALTAFINI, Thiago, *Cinema Documentário Brasileiro: Evolução Histórica da Linguagem*, Booc – Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, 1999. s.p.

Humberto Mauro defendeu um cinema feito com recursos mínimos contra o “luxo nababesco” dos filmes hollywoodianos. Ironicamente, o próprio Mauro assina a direção de uma das produções mais caras e luxuosas do cinema brasileiro de sua época. Em 1937, com a colaboração do antropólogo Roquete Pinto e o financiamento do Instituto do Cacau da Bahia – ICB -, Mauro finaliza *O Descobrimento do Brasil*, uma adaptação para o cinema da Carta de Pero Vaz de Caminha que custou 500 Contos, uma fortuna para a época. Sem falar que a película não esboça nenhuma crítica à figura do conquistador português ou à imagem estereotipada de selvagem que até hoje se atribui ao indígena.

Contradições à parte, Mauro permitiu a Glauber reconhecê-lo como mestre fundador pela autoria que perpassava todo conjunto de sua obra, sobretudo, durante o *Ciclo de Cataguazes*, em que o cineasta gozava do controle total sobre a direção e produção de seus filmes. Mauro foi o prenúncio de um cinema brasileiro moderno que se realizaria em sua plenitude nas décadas vindouras e cujos princípios seriam uma produção cinematográfica barata e uma montagem com imagens poéticas do Brasil. Em outras palavras: “um câmara na mão e uma idéia na cabeça”.

⁷ ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Casac & Naify, RJ, 2003. p. 53.

1.2. Poesia e Política

Se por um lado, Humberto Mauro sintetizava a tradição necessária, o ponto de partida para um projeto de cinema antiindustrial e que refletisse o “sentimento do mundo”⁸, falta-lhe o engajamento com as questões sociais de fundo. O cinema de poesia que Mauro preconizou era modernista na forma, na técnica de produzir sentimentos, porém mostrava-se conservador no predomínio da temática rural-nacionalista. Seus inúmeros títulos compõem uma espécie de inventário da vida brasileira e antecipam a influência dos outros cinemas do mundo no cinema nacional, como, por exemplo, o Neo-Realismo italiano. No entanto, o imaginário do Brasil que pré-configura seu conteúdo era desprovido de uma crítica social mais aprofundada. O aspecto difuso em Humberto Mauro, a que se referiu Glauber, estava ligado principalmente ao fato de sua obra não abordar a dimensão política da temática nacional-popular.

A eclosão de um cinema político, no sentido do engajamento às lutas sociais, ocorre somente nos agitados anos de 1960 com jovens intelectuais como Nelson Pereira dos Santos e Carlos Diegues. Geração que se apropriou do acúmulo teórico-prático das décadas anteriores e somou a esse legado a ação política como elemento de diferenciação estético-ideológica. Dialeticamente, esses cineastas engajados formulam a síntese de um novo fazer cinematográfico.

O Cinema Novo conseguiu reunir à realização (...) uma teoria intimamente relacionada com a produção. Foi a primeira vez na história do cinema brasileiro que se deu essa relação entre uma posição crítica teórica e a realização cinematográfica.⁹

(...) o dado novo que surge da cultura dos anos 60 é a introdução da luta política, da luta pelo poder. (...) a cultura (...) que se nega como manifestação

⁸ A expressão “sentimento do mundo”, extraída do poema de Carlos Drummond de Andrade, foi, repetidas vezes, utilizada por Glauber Rocha para designar a estreita relação que o cineasta moderno deve manter com as questões sociais.

⁹BERNARDET, J. C., GALVÃO, M.R. *Cinema: repercussão em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Embrafilme, Brasiliense, 1983. Apud* Nelson Pereira dos Santos, p. 198.

secundária da sociedade e assume um papel de transformação da sociedade (...).¹⁰

Residia na origem social desses novos cineastas, o traço de distinção mais significativo da geração dos anos 1960/70. A “Constelação Moderna”, apelido que Ismail Xavier (2001) conferiu aos diretores paridos de uma conjuntura que “*engatou na modernização exatamente no interregno em que esta abriu espaços para o nacional-desenvolvimento alavancado pelo Estado, entre os anos JK (1956/60) e o período Geiseil (1974/79).*”¹¹ Rebento das classes médias que cresceram com o intenso processo de industrialização do país nesse período, o cineasta moderno tinha formação universitária e simpatizava com os setores progressistas da sociedade. Finalmente ocorreu a substituição do perfil do diretor brasileiro da indecência da cavação para a excelência acadêmica dos modernos. Como preconizara a *Cinearte*, entram em cena os “bons elementos” dos setores médios da sociedade, mas que paradoxalmente gravitavam em torno de suas próprias contradições de classe. A identidade pequeno-burguesa se colocou a serviço das camadas oprimidas na perspectiva de uma identidade nacional-popular em contraposição à importação de modelos e valores estrangeiros.

O Cinema Novo, movimento artístico cujo projeto estético - político está vinculado ao CPC - Centro Popular de Cultura da UNE – União Nacional dos Estudantes, elege o oprimido como o protagonista da transformação sócio-cultural. As imagens do povo no cinema deveriam extrapolar o domínio artístico - da produção de sentimentos - e se constituírem nos instrumentos de intervenção, conscientização e mobilização da sociedade brasileira. Os pressupostos centrais desse novo estatuto cinematográfico eram: desmistificar a representação exótica, cosmopolita ou ufanista do

¹⁰Ididem-ibid. Apud* Carlos Diegues, p. 135.

¹¹ XAVIER, Ismail. O Cinema Brasileiro Moderno. – São Paulo: Paz e Terra, 2001. (Coleção Leitura). p. 40.

povo que se fazia nos estúdios da Vera Cruz¹² e assumir o caráter subdesenvolvido da sétima arte no país e no terceiro mundo para transformá-la numa expressão cultural revolucionária com a cara do Brasil que passava fome.

O primeiro filme carregado de tais premissas, na verdade, foi produzido antes da formação do grupo de cineastas que denominamos hoje de Cinema Novo. *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, é um documentário sobre uma pequena comunidade formada por descendente de escravos, o quilombo de *Olho d'Água da Serra do Talhado*, no interior da Paraíba. A narrativa baseou-se na descrição do cotidiano dos moradores que viviam da plantação de algodão e da fabricação artesanal de potes de barro, duas atividades econômicas dentro dos mais arcaicos padrões de desenvolvimento tecnológico. *Aruanda* mostrou a vida numa comunidade negra que se encontrava, segundo seu diretor, ainda na *Idade da Pedra*. Pés descalços e maltrapilhos, os habitantes do povoado representaram a si mesmos num enredo sem dizerem uma só palavra, apenas reproduziam as tarefas do dia a dia na comunidade, enquanto, uma voz em off, descrevia a tragédia daquela gente abandonada do sertão nordestino.

Dirigido por dois estreantes, *Aruanda* provocou grande impacto pela maneira corajosa e inédita com que mostrava as imagens da miséria brasileira, fugindo completamente das abordagens anteriores. Os produtores do INCE e a censura¹³ do Estado Novo recomendavam aos cineastas que evitassem certas temáticas que maculassem o nome do Brasil em festivais internacionais. Para a revista *Cinearte*, a proibição dessas imagens ia muito além da mera recomendação, afirmando-se como princípio ideológico do cinema nacional que assim como o filme posado americano se converteria no “*mais poderoso instrumento de propaganda até aqui arquitetado pelo*

¹² Produtora fundada nos anos 40 com a missão de elevar o padrão de qualidade técnica do cinema nacional através da colaboração técnica de europeus e americanos.

*engenho humano, e por isso mesmo encarniadamente se disputam os mais avançados dentre os povos civilizados.”*¹⁴ Em defesa do caráter propagandista do filme posado como arma ideológica e essência do cinema nacional, abria-se a perspectiva para a demonstração do racismo e toda sorte de preconceitos das elites brasileiras. A revista condenou veementemente os filmes que apresentavam “bando de negrotos”, “bichos e outras ‘avis-rara’ desta terra infeliz”. Noutros dois artigos publicados na revista em 28/04/1926 e 22/5/1929, respectivamente, destacou-se novamente o efeito negativo que tais imagens produziram lá fora. Diante dessas visões horrendas, o estrangeiro poderia confundir o Brasil com “*uma terra igual ou peor a Angola, ao Congo ou cousa que o valha.*”(…) “*Os americanos, o povo, se convencerá que os habitantes do maior país da América não são pretos, e que a nossa civilização, afinal de contas, é iguaisinha a dells...*”¹⁵

Sem nunca ter realizado nenhuma filmagem anterior a *Aruanda*, o fotógrafo Rucker Vieira não só retratou miseráveis como abusou do tom naturalista. Ao invés de corrigir a saturação, reforçou a luminosidade agressiva do sol escaldante do sertão nordestino. Até mesmo porque a produção não dispunha de equipamentos como rebatedores para suavizar as imagens. A fotografia dura de *Aruanda* “*se apresenta como a gravura popular, de grande contraste, que não escamoteia*”¹⁶, não esconde as condições precárias em que foi produzida. Nesse comentário, Wladimir Carvalho politizava uma concepção de fotografia rascante que acentuou os contrastes do filme e nos induziu a perceber os contrastes da realidade brasileira. A luz em *Aruanda* converteu-se na metáfora perfeita não só para a luta de classes entre capital e trabalho,

¹³ Um caso exemplar da ação da Censura foi o filme *Favela dos meus amores* (1935) de Humberto Mauro. O diretor teve que prestar depoimento na polícia sobre suas possíveis ligações como a ideologia comunista. A suspeita deveu-se ao fato do filme mostrar muitos “pretos”.

¹⁴ GOMES, Paulo Emílio Salles. Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte. São Paulo, Perspectiva, Ed. Da Universidade de São Paulo. Apud*Mario Behring. p. 302

¹⁵ Ididem-ibid. p.310

como também para outras dicotomias como o rural e o urbano, o colonizado e o colonizador, o pobre e o rico, o explorado e o explorador. O efeito de saturamento reforçava a dramaticidade na expressão dos personagens e conferia à paisagem sertaneja o mesmo realismo das descrições de cenários das obras dos modernistas. Retomando a questão do primitivismo, agora na ótica da antropofagia, Glauber deixa claro, na crítica que escreve sobre o filme, que a câmara na mão desses cineastas “selvagens” tornou-se uma ferramenta rudimentar. O cineasta e crítico baiano viu *Aruanda* com os olhos de alguém que apreciava artesanato rústico feito a partir de imagens cruas, captadas ao ar livre por uma equipe reduzida e inexperiente. A narrativa mostrava a irregularidade de uma costura em couro duro. A montagem descontínua agredia o olhar do crítico treinado na gramática fílmica e potencializava sua revolta diante da imensa ferida social provocada pela seca. Se Mauro foi a tradição, *Aruanda* era o prenúncio do Cinema Novo. Dose experimental do remédio que o público brasileiro tomaria a contra gosto, por causa dos efeitos colaterais de um tratamento de choque, de uma arte-antídoto extraída do próprio veneno produzido pelo sistema: a miséria.

Rostos calcinados pelo sol, a paisagem insólita das terras nordestinas, o anacronismo dos ciclos econômicos não deixavam dúvidas sobre as intenções daquela montagem enquanto crítica social. Entretanto, é preciso ressaltar que também escapam da montagem momentos de um lirismo impressionante como as seqüências da coleta de algodão e o trabalho das mulheres sertanejas moldando peças de barro. O resultado estético nessa seqüência representa uma contradição do filme, um efeito involuntário, portanto, que não estava previsto no plano inicial dos realizadores. As imagens da resistência do povo nordestino se intercalavam com cenas de rara beleza. Assim como

¹⁶ BERNARDET, J. C., GALVÃO, M.R. *Cinema: repercussão em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Embrafilme, Brasiliense, 1983. Apud*Vladimir Carvalho, p. 204

Mauro, Linduarte modelou *Aruanda* como quem escreve um poema, só que desta vez o barro (o filme) também se fez poesia política.

A *Estética da Fome*, síntese do primado da poesia modernista na montagem cinematográfica, tornou-se, a partir de então, o molde para o Moderno Documentário Brasileiro em oposição às primeiras *Atualidades*¹⁷ e aos *Cinejornais* patrocinados pelo INCE – Instituto Nacional de Cinema Educativo e o DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda, órgãos do Governo Vargas durante o Estado Novo. O moderno documentário surgiu como um dos subprodutos artísticos de um projeto político-cultural mais amplo da intelectualidade de esquerda que estabeleceu para si o imperativo de retratar a realidade brasileira sem retoques numa perspectiva transformadora. Não só o cinema, mas o teatro, as artes plásticas e a música se tornariam produtos artísticos de uma autêntica *cultura popular*. Entenda-se pelo termo *cultura popular*, não a arte feita pelo povo, considerada inferior e conservadora pelos pensadores de esquerda da época, mas um esforço de jovens revolucionários de representar o povo no campo cultural. Os ideólogos do CPC /UNE enxergavam no encontro entre o artista da classe média e o povo oprimido, um momento fértil para a criatividade e engajamento deste último na luta social, “*assim, a arte popular é feita pelo povo, porque o artista com ele se identifica, escolhe ser povo*”¹⁸. Desse modo, diluem-se todos os conflitos e contradições da relação de classe existente na *cultura popular* praticada no âmbito do CPC.

¹⁷ Atualidades ou Cinejornais eram denominações utilizadas para classificar filmes, geralmente de curta metragem, que tratavam de temas do cotidiano como manifestações públicas, greves, festejos oficiais, assassinatos, eventos esportivos, etc. As atualidades eram exibidas nos cinemas antes da sessão principal que exibia um filme de ficção. Esse gênero cinematográfico que se desenvolveu na primeira metade do século XX se assemelha em vários aspectos às reportagens de televisão. Incentivadas por verbas governamentais, produtoras particulares como a Rossi Rex Filmes ficaram famosas nas décadas de 1930-40. Gilberto Rossi, proprietário da Rossi Filmes, foi contratado para produzir, nos anos de 1934-36, 15 edições da VOZ do Brasil. O DEIP – Departamento Estaduais de Imprensa e Propaganda, criado durante o Estado Novo, também teve uma produção significativa de atualidades. No período de 1941-45, o DEIPJORNAL editou 100 números.

¹⁸ BERNARDET, J. – C., GALVÃO, M.R. *Cinema: repercussão em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Embrasilme, Brasiliense, 1983. p 141

Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet¹⁹ problematizam a inserção das imagens do povo, através da história das idéias sobre a temática nacional e popular, utilizando como fontes os artigos publicados em revistas, jornais e congressos, escritos pelos diretores e críticos do cinema brasileiro. A análise dos documentos revela as continuidades e rupturas dos matizes ideológicos que dão origem, especialmente, ao conceito de “nação” e de “povo”, no período que vai da década de 1920 até os anos 1960. Um desses matizes é a literatura dos autores Euclides da Cunha, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Raquel de Queirós, João Cabral de Mello Neto, dentre outros. Em comum, esses escritores têm histórias ambientadas no mesmo cenário: o sertão nordestino. O protagonista também era o mesmo, ou seja, o mestiço, sertanejo e analfabeto. Na referida obra, lê-se o artigo escrito por Paulo Emílio Salles em que o crítico deixa claro a influência de Euclides da Cunha na construção imaginária de um Brasil autêntico, verdadeiro que unifica o sentimento nacional com a representação do homem e da realidade nordestina em oposição ao sul/ sudeste cosmopolita, urbanizado e “infestado” (grifo do autor) pela imigração do europeu.

Para os brasileiros do Sul, a gesta nordestina adquire significações suplementares. As condições objetivas, geográficas e econômicas, da **unidade nacional brasileira**, ao serem filtradas com sentimento admitem extensa margem imaginária. Quando tentou exprimir o **cerne da nacionalidade**, Euclides da Cunha deu as costas ao Brasil real, moderno, litorâneo e sulista dos primeiros tempos republicanos para contemplar com afeição um mundo arcaico, em decomposição e condenado. Nada disso impediu que a obra euclidiana exercesse nas imaginações uma poderosa influência **unificadora**. O folclore nordestino, emanção das condições sociais retrógradadas, conserva uma enorme validade, inclusive e sobretudo para os sulistas, que tiveram suas tradições populares devoradas pelo progresso” - e não pelo cosmopolitismo. “Amar o norte é uma das maneiras que o paulista encontra de sentir efetivamente brasileiro.”²⁰

¹⁹ BERNARDET, J. – C., GALVÃO, M.R. *Cinema: repercussão em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Embrasilme, Brasiliense, 1983.

²⁰ Ididem-ibid. Apud* Paulo Emílio Salles, p. 219.

Outro argumento interessante nesse artigo explica como Euclides e outros artistas nordestinos tecem, através de uma sofisticada *imaginação sociológica*, um Brasil sertanejo e seus personagens que passam a

existir(em) como ficção aceita coletiva. Fenômenos sociais típicos do Nordeste já sofreram durante gerações o processo de estilização artística. É por já terem sido longamente elaborados pela imaginação que esses dados sociológicos adquirem tão facilmente valor de realidade aos olhos do público. Através de Os Sertões, da literatura de cordel, de altos momentos do romance brasileiro moderno, de O Cangaceiro de Lima Barreto, da Cerâmica de Mestre Vitalino, do desenho de Admir Martins, de tantas outras manifestações ilustres ou anônimas, a temática popular do Nordeste impregnou a imaginação e a sensibilidade do brasileiro. Um dos motivos do imenso êxito de Lima Barreto e Carlos Coimbra é que eles nos falam de algo familiar, ou melhor algo que já existe dentro de nós como ficção.²¹

A riqueza de significados históricos desse artigo impressiona a cada linha. Ao que interessa diretamente nossa pesquisa, o crítico aponta dois aspectos da produção artística nordestina, sobretudo na literatura, como pontos extremamente relevantes para os conceitos de nacionalidade e de popular empregados pelos cinemanovistas. O primeiro diz respeito ao modo imaginativo com que os autores modernos manipulavam o dado sociológico para recriar em seus textos a atmosfera de um Brasil real, tangível. Para as intenções de uma arte que se propunha transformadora, a literatura modernista serviu, perfeitamente, como fonte de inspiração ao produzir um choque de realidade numa sociedade que deveria tomar consciência das desigualdades sociais. O segundo aspecto diz respeito à direção desse olhar para o nordeste que representava o arcaico da sociedade brasileira. A temática nordestina trouxe a dimensão exata do imenso atraso tecnológico que ainda nos encontrávamos, e nos mostrava que as velhas estruturas do Brasil colonial ainda se faziam presentes em pleno século XX.

Fica evidente, para Maria Rita Galvão, que o legado dos modernistas foi decisivo para os cineastas da geração de 1960. Personagens, cenários e enredos do

²¹ Ididem-ibid. Apud* Paulo Emílio Salles, p. 219.

repertório imagético do romance modernista e da literatura de cordel saltam da brancura do papel para as telas brancas do cinema. Glauber Rocha confirma a sentença ao reconhecer que *a origem de “Deus e o Diabo” é uma linguagem metafórica, a literatura de cordel. (...) Os discursos de Sebastião e Corisco são meus, mas a sintaxe é popular.*²² A gravura primitiva, a literatura do cordel, a prosa e os versos modernistas vão pintar o quadro das representações mentais do Brasil dos cinemanovistas.

Embora exista a associação quase automática entre cinema novo e antropofagia, pouco se comenta dos desdobramentos que ocorreram no seio do próprio movimento e que apontaram para uma crítica à estética modernista. Num gesto de profanação à arte moderna e suas guardiãs, as vanguardas do século XX, um Cinema Marginal veio à tona, emergiu do submundo da contra-cultura dos anos de 1960, adotando a alegoria, a descontinuidade e a paródia como armas libertárias contra qualquer forma de discurso. Essencialmente iconoclasta, a *Estética do Lixo* se contrapõe à *Estética da Fome* em seu ideal de transparência do real. Nessa perspectiva, o barroquismo do cinema de Glauber Rocha refletiria muito mais essa ruptura do Cinema Marginal do que a postura engajada do Cinema Novo. Sua obra levou o experimento às últimas conseqüências numa atitude de dessacralização da própria tradição instalada pelo Cinema Novo. É preciso ressaltar, com toda ênfase que Glauber, o nome de maior expressão do Cinema Novo, paradoxalmente também representa, em certos aspectos, a negação de uma tradição modernista que ambos, ele e o movimento, instauraram no cinema nacional. Daí a complexidade na definição de sua obra como algo que oscila entre o cinema moderno e a inauguração da pós-modernidade ao propor uma linguagem cinematográfica mais agressiva e sem qualquer noção de linearidade *“na qual a câmera na mão e a descontinuidade se aliam a uma textura mais áspera do preto e branco que expulsa a*

²² Ididem-ibid. Apud* Glauber Rocha, p. 207.

higiene industrial e gera desconforto.”²³ A própria concepção de modernidade e pós-modernidade está longe de ganhar contornos precisos entre os historiadores, o que problematiza ainda mais a discussão. Algumas teses defendem que as inovações pós-modernas como a fragmentação, a ironia, a colagem e a bricolagem, por exemplo, já estavam contidas como idéias no estatuto moderno, diante dessa constatação não valeria a pena falarmos em pós-modernidade. No entanto, há um traço de distinção importante entre do Cinema Novo e o Cinema Lixo. Este segundo se afastava gradativamente de qualquer pretensão de agradar o público e se assumia como arte hermética e transgressora. Filmes difíceis voltados para seletas platéias de iniciados que, inevitavelmente, marcariam o divórcio entre cineastas e público popular.

²³ XAVIER, Ismail. O Cinema Brasileiro Moderno. – São Paulo: Paz e Terra, 2001. (Coleção Leitura). p. 17

1.3. Espírito Sociológico

Retomando o argumento de Paulo Emílio sobre a imaginação, com os dados sociológicos, Jean-Claude Bernardet vê o pensamento sociológico como um modelador da linguagem cinematográfica nos documentários no período de 1960 a 1980.

Os primeiros filmes centram a realidade em torno da produção e das condições proletárias de trabalho, o instrumento para compreender a realidade é a sociologia e, conseqüentemente a exterioridade do sociólogo em relação ao objeto de sua ciência. Que não se entenda com excessivo rigor essa noção de sociologia, é antes um espírito sociológico. Daí desliza-se progressivamente, sem que por isso desapareçam por completo vestígios de atitude sociológica, em direção a uma realidade que não mais se define pela produção material, mas se caracteriza pelo imaginário e pela produção simbólica.²⁴

Bernardet privilegia a análise da forma como ponto de partida para desmistificar os mecanismos que operam por traz da relação cineasta versus povo. O autor toma o documentário *Viramundo* (1965) de Geraldo Sarno como o exemplo mais contundente do **Modelo Sociológico** ou, como ele prefere classificar como “A Voz do Dono”, cuja estrutura de linguagem está configurada na narração em off, a “Voz do Saber” (locução em terceira pessoa de um texto rico em dados estatísticos que desempenha a função de argumento do filme; ou mesmo a entrevista com um especialista sobre o assunto em discussão); fotografia naturalista, (imagens pretensamente objetivas que ilustram e reforçam a verdade do argumento); e a fala dos “Outros”, as “Testemunhas” (entrevistas com personagens da trama que relatam suas experiências para confirmam dados da narração principal).

Obviamente, cabe-nos aqui um parêntese a respeito da classificação de Bernardet sobre esse tal modelo. No calor dos acontecimentos que testemunhou, o intelectual se misturava ao cineasta. Isso talvez tenha produzido nos escritos de

Bernardet uma certa displicência a ponto de não resguardar sua própria análise. Parece-nos um tanto complicada a nomenclatura modelo sociológico, ainda com a ressalva de que se trata antes de tudo de um “espírito sociológico”, pois estaríamos assim condenando sumariamente toda a sociologia pelo crime de reduzir a complexidade das problemas brasileiros à frieza dos dados estatísticos. O próprio Jean Claude Bernardet é sabedor de que enquanto o Cinema Novo se apropriava dessa sociologia que privilegia a análise das estruturas apoiada em pesquisas quantitativas, nessa mesma década de 1960 estava em curso uma viragem nas disciplinas sociológicas com as chamadas Teorias da Ação. Essas novas abordagens vão privilegiar a ação individual e de grupos, tomando como base de análise os significados produzidos a partir das interações sociais. Daí em diante, o mundo simbólico passava a ter importância equivalente ao mundo da política e da economia. Ou seja, a “ação” eleva-se ao mesmo patamar da “instituição”. A subjetividade não é mais um dado a ser descartado. Isso quer dizer que, ao utilizarmos a expressão modelo sociológico, devemos nos cercar de todos os cuidados necessários para não jogarmos na vala comum todas as práticas sociológicas. Modelo sociológico será entendido aqui como um tipo específico e datado de abordagem sociológica de caráter estruturalista e quantitativo. Um “espírito sociológico” como modismo, não necessariamente o único, mas contemporâneo da intelectualidade de esquerda da época. Se dispensarmos tal ressalva concluiríamos de forma errônea que a sociologia, de um modo geral, fez mal para o cinema nacional, quando na verdade trata-se de uma experiência que se pautou pela utilização pouco refletida de um paradigma da sociologia. Naturalmente, não estamos investidos da competência de avaliar as consequências das teorias e práticas sociológicas no cinema. Essa pretensão foge completamente dos objetivos que nos propomos realizar. Para não cometermos o

²⁴ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 215-216.

cinismo de vilipendiar o legado sociológico às artes, especialmente, ao cinema brasileiro, restringiremos o conceito de modelo sociológico a uma certa coqueluche predominante no período estudado. Todo o escopo da ciência sociológica e suas relações com as artes audiovisuais compreendem um vasto território de especulações que ainda carecem de novas investigações. Salvo o nosso desconhecimento das obras que possivelmente são publicadas no momento, nos referimos diretamente às pesquisas que nos trazem conclusões mais definitivas sobre o assunto ou pelo menos um aprofundamento maior da imbricação cinema-sociologia tal qual existe nos domínios da relação cinema-história como veremos mais adiante.

1.4. Viramundo: autocrítica e transformação

Viramundo é um filme emblemático da tradição documentarista moderna. Um ponto de discórdia no interior da própria intelectualidade de esquerda sobre forma e conteúdo na produção da cultura popular revolucionária. A obra, na verdade, não apresenta nenhuma novidade no que concerne aos seus aspectos formais, pois reproduz uma montagem típica dos cinejornais e do documentário britânico, desenvolvido pelo escocês John Grierson²⁵ em que a pesquisa estética se curva ao formato didático-pedagógico. Essa função sócio-educativa do documentário já se apresentava fortemente como uma tendência nas gerações anteriores. É bastante clara a defesa desse princípio em artigos de críticos de cinema publicados nos anos de 1950. Marcos Margulière defende abertamente a posição ao afirmar que “*o documentário poderá apresentar ao povo brasileiro, com a maior simplicidade, idéias gerais indispensáveis, iniciar sua educação cívica (...)*”.²⁶

Está implícito nessa frase que o conteúdo determina a forma. A grande preocupação da geração de 1950 era dominar a técnica de construção do argumento, uma das etapas iniciais da produção do filme. Para os críticos desse período, a garantia

²⁵Formado em filosofia moral e metafísica pela universidade de Glasgow, o escocês John Grierson (1898-1972) idealizou o movimento do documentário na Inglaterra a partir de 1927. Em 1932, escreveu três artigos para revista *Cinema Quarterly* que estabelecem as bases estéticas do documentário clássico. O intelectual foi o primeiro a utilizar o termo documentário para se referir a um tipo de cinema caracterizado pelo uso de “materiais naturais”, ou seja, aqueles extraídos da própria realidade. Porém, essa forma de cinema era classificado em duas categorias: “inferior” e “superior”. A categoria inferior contém os filmes que simplesmente descrevem a realidade. A categoria superior, ou o que ele chama de documentário, está composta por filmes que extrapolam uma simples descrição da realidade e partem para um arranjo, um “tratamento criativo da realidade”. Financiado pelo Governo Inglês, Grierson fundou a produtora EMB Film Unit em 1928, mas também trabalhou para o Governo do Canadá na NFB – National Film Board of Canadá. Sua ligação com órgãos governamentais não é por acaso, Grierson entende o cinema como um instrumento a serviço da educação da população, por isso, acreditava que a “função social” do filme documentário deveria estar acima de qualquer experimentação estética. A arte, na sua opinião, deveria se curvar aos imperativos didático-pedagógicos para, no caso do documentário, cumprir com o seu papel de conscientizador das massas. Grierson também rejeitava a idéia das narrativas evidenciarem um “herói individual”, pois tal personagem produzia no enredo uma confusão entre os aspectos pessoais e coletivos que ameaçavam o entendimento da mensagem principal do filme.

²⁶ BERNARDET, J. – C., GALVÃO, M.R. *Cinema: repercussão em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Embrasilme, Brasiliense, 1983. Apud* Marcos Margulière, p. 72.

do caráter nacional-popular de uma película se daria na escolha de argumentistas e roteiristas brasileiros. Carlos Ortiz, na “Definição do Filme Nacional”, artigo enviado ao I Congresso Paulista de Cinema, deixa claro que “*o argumento, diálogos e roteiro (deverão ser) escritos por brasileiros*”.²⁷

Independentemente de obedecer ou rejeitar fórmulas consagradas da estrutura narrativa do cinema europeu ou americano, o que importava de fato para o verdadeiro cinema nacional era a temática. Críticas pesadas eram feitas ao cinema brasileiro em face de suas histórias demasiadamente urbanas. Enredos que se inspiravam em dramas existenciais de personagens melancólicos. O clima soturno dos filmes do diretor Walter Hugo Khouri rendeu à sua obra o rótulo de *cinema de apartamento*. Leo Godoy Otero acusou Khouri e os argumentistas da Vera Cruz de fujões medrosos que escamoteavam a realidade brasileira:

O processo de desintegração da consciência do público, que causam os argumentos dos filmes nacionais, é, sem dúvida, devido à péssima escolha dos temas, a seus espúrios e contextura desonesta (...) A fuga de nossos argumentos das coisas sinceras da existência é o medo, o eterno medo que tortura esses argumentistas, é o pavor que algum dia este povo que ridicularizam, venham a raciocinar, perceber a razão de ser de suas vidas.²⁸

Neste fragmento surge um princípio norteador da produção artística do CPC/UNE na década seguinte: o papel do intelectual de esquerda como conscientizador das massas alienadas. Jean-Claude Bernardet nos revela como esse enquadramento que vinha se formando nas décadas anteriores se realiza no Cinema Novo.

A primeira metade dos anos 60 – o ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), o CPC (Centro Brasileiro de Cultura), o Cinema Novo trabalhou muito com a dobradinha consciência/alienação. De modo simplificado: a ação transformadora, revolucionária, origina-se na consciência. Ora, o povo é alienado; não que ele não tenha aspirações, mas ele não as conhece. Compete a quem tiver condições de captar as aspirações populares, elaborá-las sob forma de conhecimento da situação do país e reconhecimento dessas aspirações,

²⁷ Ididem-ibid. Apud* Carlos Ortiz, p. 77.

²⁸ Ididem-ibid. Apud* Leo Godoy Otero, p. 76.

devolvê-las ao povo. E quem tem condições de efetuar essa operação são os intelectuais. A posição social do intelectual sensível às aspirações latentes do povo lhe permite ser gerador de consciência.²⁹

Para a esquerda, a primazia da falta de consciência política das massas explicava a situação de subdesenvolvimento do país e eventos como o Golpe Militar de 1964. Portanto, era necessário pôr na ordem do dia a questão nacional-popular como temática prioritária da intelectualidade engajada na luta social, o que também implicaria esforço de comunicação de massa. Os ideólogos do CPC/UNE defendiam a utilização das formas clássicas de linguagem, como o Modelo Sociológico ou Documentário Educativo Inglês, por causa de sua eficiência sob o ponto de vista comunicativo. Eram formatos conhecidos do grande público, uma espécie de língua universal falada em qualquer parte do planeta.

Recai justamente sobre a defesa das formas consagradas, a crítica de Bernardet que define a linguagem de *Viramundo* como “dominadora, unicêntrica, unívoca”, uma vez que escondia o conflito cineasta versus povo, ao pré-conceber este último como o alienado, sem nenhum nível de consciência política. O autor mostra que a ruptura entre o CPC/UNE e o Cinema Novo, a partir da metade da década de 1960, ocorre, justamente pela discordância do excesso de formalismo destes últimos. Carlos Estevam, um dos ideólogos do CPC/UNE, classifica o Cinema Novo como a “*orgia de experimentos formais*”³⁰, configurando-se numa atitude anti-revolucionária, pois as experimentações estéticas dos cinemanovistas produzia um efeito de isolamento que prejudicava a função comunicativa.

Os rapazes (do Cinema Novo) (...) não querem compreender que, para falar com o povo, é preciso usar a linguagem que o povo entende. Na medida em que comprovam a tese de que artisticamente fácil é muitas vezes socialmente difícil,

²⁹ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 34.

³⁰ BERNARDET, J. C., GALVÃO, M.R. *Cinema: repercussão em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Embrafilme, Brasiliense, 1983. Apud* Carlos Estevam, p. 160.

deixam entrever a suspeita de que, no fundo, não estão lá com tanta vontade assim de falar com o povo.³¹

Os cinemanovistas desconfiavam das fórmulas de assimilação rápida dessa suposta linguagem universal e se insurgiram contra o CPC/UNE sob a acusação de que o órgão pretendia mistificar o povo, do mesmo modo que as chanchadas folclorizavam e inferiorizavam a imagem do brasileiro como um indivíduo dócil, cordial, patético e alegre. Para os “rapazes” do Cinema Novo, a forma era tão importante quanto o conteúdo, porque tinha o poder de conduzir o raciocínio do público, modelando a mensagem ao seu bel prazer, atribuindo-lhe outros significados, dando maior ênfase a um determinado aspecto, diluindo outros. Um Cinema Novo só seria possível com um novo conteúdo (temática da fome) e uma nova forma (linguagem antiimperialista, antiindustrial). As formas narrativas do cinema americano foram consideradas pelos cinemanovistas como estratégias que paralisavam a reflexão, por conseguinte, engessavam a consciência das platéias. Cacá Diegues afirmou na época que o uso da linguagem clássica do cinema estrangeiro com temática nacional-popular brasileira produz o mesmo efeito de “embromação” do público:

O que pode significar – pergunta Cacá Diegues – “na perspectiva de levar o povo ao poder, uma cultura que se faz compreendida, mas não revela sua origem alienada, fruto de séculos e séculos de marginalismo que pesam nas costas deste mesmo povo? Como explicar ao povo que ele é marginal da cultura, como uma das conseqüências de uma estrutura social injusta? Como explicar que somos os primeiros a embromá-los com uma linguagem, esta sim, fruto do imperialismo, do latifúndio e da burguesia? Como denunciar alguma coisa se nós somos os primeiros a embromá-los com uma linguagem, quase a essência, do objeto da denúncia?”³²

As palavras de Cacá Diegues selaram o rompimento do Cinema Novo com o CPC/UNE e abriram caminho para o surgimento de novos modelos de representação fílmica. A primeira transformação no moderno documentário brasileiro dos anos de 1960, portanto, se deu com a abertura das fronteiras do Modelo Sociológico através das

³¹ Ididem-ibid. Apud* Carlos Estevam, p. 158.

experimentações estéticas dos cinemanovistas. Bernardet sai na defesa dos inovadores da linguagem:

O que foi qualificado de formalismo, não era fuga. O trabalho sobre a linguagem e sobre a forma era (é) necessário, já que essa linguagem está repleta de ideologia, já que ela é ideologia.³³

Descortina-se, a partir daí, múltiplas possibilidades para a linguagem dos filmes de ficção e do documentário brasileiro. Os cinemanovistas questionam os limites da relação cineasta versus povo, na tentativa de compreender suas próprias contradições de classe, o que produz uma crítica à postura ortodoxa e vanguardista da intelectualidade de esquerda como única força capaz de gerar consciência política no povo. O depoimento de Leon Hirszmam para a Revista Cinema sobre o filme *Pedreira de São Diogo* incorpora essa autocrítica:

(...) o filme pretendia denunciar (os fatos sociais) de uma maneira idealista (...); eu superestimei o nível da consciência social existente, daí o seu idealismo – ou seja, eu não parti do nível da consciência real, mas do nível de consciência necessária (...) no sentido de dar confiança ao povo (...) Existe um troço concreto que é o problema da virtualidade do filme. Você pega um filme que esteja servindo de uma maneira bem clara a uma determinada classe social, os camponeses, por exemplo, no entanto este servir não se realiza porque eles não vão ao cinema, e nós não temos (...) como chegar a eles.³⁴

³² Ididem-ibid. Apud* Carlos Diegues, p. 159.

³³ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 215.

³⁴ BERNARDET, J. – C., GALVÃO, M.R. *Cinema: repercussão em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Embrafilme, Brasiliense, 1983. Apud* Carlos Estevam, p. 244-245.

1.5. Globo Shell: a busca pelas raízes da sociedade brasileira

Se o excesso de engajamento político conduz a cinematografia brasileira para uma zona virtual de uma falsa consciência nacional-popular, que caminho seguir para superar as armadilhas das abstrações criadas pela própria consciência de quem tinha, inicialmente, a missão de desalienar o povo? Alex Viany escreve para a *Arte Em Revista* de maio/agosto de 1965, sobre a reação dos cinemanovistas que apontava para novos rumos: a busca pelas raízes da sociedade brasileira.

“O movimento de abril correspondeu a um momento em que o cinema brasileiro se aprofunda, isto é, saía daquela fase de um puro intervencionismo social, de uma crônica paternalista da sociedade e passava (...) a uma faixa antropológica de um aprofundamento da própria cultura do homem brasileiro. (...) Isso exige, evidentemente, um recolhimento muito mais profundo enquanto intelectual, enquanto pensador, e o leva a uma faixa, que independe do momento político, a toda uma acumulação de tradição, cultura.”³⁵

Doravante, embora seja ainda precipitado reconhecer qualquer nível de consciência política no povo, admite-se pelo menos que o homem brasileiro tinha “raízes culturais” negligenciadas até então pelo cinema brasileiro. Códigos da cultura que ainda não foram processados e que não se encaixavam no modelo sociológico. Em 1971, o diretor Maurício Capovilla, em depoimento prestado a Lucilla Ribeiro Bernardet narra sua dificuldade em lidar com esses códigos culturais presentes na história de um vaqueiro.

Ele imagina um boi que ele quer pegar e não consegue nunca, porque o boi não existe – é o Boi Maravilhoso, Boi Serapião, Boi Não-sei-o-quê. Um boi fantasma dotado de poderes extraordinários a quem se atribui tudo de mau que prejudica a vida da fazenda. O tal boi canaliza contra si toda revolta permanente que estes homens têm e acaba se constituindo na sua própria impotência perante a vida. Diante disso, o que a gente podia fazer? Evidentemente – pensamos – era tentar raciocinar com o **sujeito** (grifo nosso), mostrar a realidade que ele não conseguia enxergar. Então a gente perguntava: ‘Onde é que está esse boi?’ E ele: ‘Tá pr´acola’. ‘Então vamos lá que a gente quer ver’. ‘Não pode, é muito longe, o cavalo cansa antes de chegar’. E a gente dizia: ‘Mas temos um jipe, o jipe não cansa, é só você vir que num instante estamos lá, o jipe é mais rápido

³⁵ Ididem-ibid. Apud* Carlos Diegues, p. 253.

do que qualquer’ – e neste ponto o homem começava a se perder, a titubear, ao mesmo tempo tentado e temeroso: ‘Mas se a gente chegar lá o boi se esconde, não adianta, só sai no dia seguinte’. E nós: ‘Mas poderemos esperar, ficar aqui uma semana, um mês, um ano junto com você procurando o boi por todo esse sertão com jipe, nós queremos filmar esse boi...’ Em resumo, o que gente fazia era de uma crueldade total, porque a existência do jipe perturbava toda a estrutura fechada em torno da qual o indivíduo fabula, e se você quebrar essa **estrutura fechada** (grifo nosso) em torno do qual o indivíduo fabula, e se você quebrar essa estrutura, sem pôr nada no lugar, ele não tem mais respostas para enfrentar o mundo.³⁶

Ao invés dos dados estatísticos e do distanciamento em relação ao objeto, Capovilla se propõe “*racionalizar com o sujeito*”, para compreender a “*estrutura fechada*” de sua forma singular de pensamento ou fabulação. Evidências de um espírito etnográfico, atento aos gestos cotidianos, às expressões peculiares e ao modo de vida típico do sertanejo. Um olhar pouco interessado nos fatos de grande relevância social. Eis a nova fronteira, mas não a única. Francisco Elinaldo Teixeira, no livro *Documentário no Brasil – Tradição e Transformação* (2004) aponta o início de um processo de metamorfose que resultará numa infinidade de novas linguagens:

No final dos anos de 1960 e início de 1970 uma ruptura se deu em relação a um padrão “sociológico” de realização documental, com uma multiplicidade de tendências que desde então veio imprimir uma feição compósita e heteróclita às realizações nesse campo. Como se pode observar, tal história é cheia de matizes que ultrapassam a aura erguida em torno de um momento que pretende canonizar uma forma; ou seja, ao longo de seu itinerário, no documentário apostou-se menos nas formas e investiu-se mais em sua metamorfose.³⁷

A tradição documentarista no Brasil passaria por uma transformação histórica em que os diretores, desprendidos de amarras ideológicas da esquerda, estavam livres para experimentar novas linguagens e, sobretudo, dialogar com as vanguardas do cinema mundial. Mas não foi apenas o rompimento com o CPC que libertou os cinemanovistas das posições dogmáticas dos marxistas. Aliás, é necessário acrescentar que o órgão, criado em 1962, só atuou até 1964 quando foi extinto pela Ditadura

³⁶ Ididem-ibid. Apud* Maurício Campolina. p. 236.

³⁷ TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Organizador). *Documentário no Brasil: Tradição e Transformação*. São Paulo: Summus, 2004. p. 21.

Militar. No mesmo ano, a repressão foi implacável contra os projetos artísticos do CPC. Um dos casos mais notórios foram as gravações de *Cabra Marcado para Morrer* de Eduardo Coutinho que tiveram que ser interrompidas por causa da chegada da polícia. A equipe conseguiu fugir a tempo de salvar os negativos. O filme só foi concluído 20 anos depois.

A desarticulação da esquerda abre novas perspectivas para os cinemanovistas e uma das mais significativas nessa década, para a tradição documentarista, foi curiosamente a produção de reportagens para a televisão. Em 1971, a TV Globo encomenda à produtora Blimp Filmes um programa em homenagem ao aniversário de São Paulo e contrata Carlos Augusto Oliveira para dirigir o documentário em 35mm "*São Paulo, Terra do Amor*". Nessa época, a Globo ainda não dispunha de câmaras U-matic³⁸ e de uma ilha de edição em fita magnética para produzir esse tipo de trabalho. Logo depois, João Carlos Magaldi, publicitário, dono da conta da Shell e um dos diretores da Rede Globo, propõe uma série mensal de documentários que receberia o nome de "Globo Shell Especial"³⁹. As primeiras reportagens foram exibidas no horário das 23 horas. Os programas alcançaram grande sucesso e, assim, motivaram a direção da emissora a antecipá-los para as 21 horas, depois da novela. O resultado

³⁸ O primeiro gravador de vídeo data de 1956, o Ampex de duas polegadas, os primeiros VT - videotapes. Porém, as emissoras de televisão só vão utilizar o formato magnético no início da década de 70, quando a Sony apresenta os aparelhos U-matic em três quartos de polegada, um VT mais leve e mais ágil. Era o sinal verde que a produção broadcasting aguardava para se livrar de uma vez por todas da parafernália monstruosa do cinema com suas pesadas câmaras de 35 mm, moviolas e rolos de películas.

³⁹ O Globo Shell Especial e Globo Repórter (1971-1979) reúne uma série de 14 filmes: A Mulher no Cangaço, de Hermano Penna (Brasil/Brazil, 1976), Arquitetura, A Transformação do Espaço, de Walter Lima Jr. (Brasil/ Brazil, 1972), Do Sertão ao Beco da Lapa - Parte 1, de Maurice Capovilla (Brasil/ Brazil, 1972), Exu, Uma Tragédia Sertaneja, de Eduardo Coutinho (Brasil/ Brazil, 1979), O Caso Norte, de João Batista de Andrade (Brasil/ Brazil, 1977), O Poder do Machado de Xangô, de Paulo Gil Soares (Brasil/ Brazil, 1976), O Último Dia de Lampião, de Maurice Capovilla (Brasil/ Brazil, 1972), Os Índios Kanela, de Walter Lima Jr. (Brasil/ Brazil, 1974), Retrato de Classe, de Gregório Bacic (Brasil/ Brazil, 1977), Seis Dias de Ouricuri, de Eduardo Coutinho (Brasil/ Brazil, 1976), Semana da Arte Moderna (Semana de Arte Moderna), de Geraldo Sarno (Brasil/ Brazil, 1971), Teodorico, O Imperador do Sertão, de Eduardo Coutinho (Brasil/ Brazil, 1978), Velho Chico, Santo Rio, de Guga Oliveira (Brasil/ Brazil, 1973), Wilsinho da Galiléia, de João Batista de Andrade (Brasil/ Brazil, 1978).

impressionou: 60 pontos de audiência. É a partir desse núcleo que nasce o "Globo Repórter", um dos carros-chefes da audiência global na década de 1970.

Para dar consistência e continuidade ao sucesso de público e de crítica do programa, a direção da Globo convoca os diretores Maurice Capovilla, Sylvio Back, Roberto Santos, Getúlio Oliveira, León Hirszman, Denoy de Oliveira, Hermano Penna, João Batista de Andrade, Jotair Assad, Walter Lima Jr. e Eduardo Coutinho, além do câmara Dib Lutfi. Ironicamente, o legado do Cinema Novo, expresso na carreira desses diretores, impulsionou o telejornalismo global no seu nascedouro com o trabalho autoral desses cineastas.

De 1970 a 1982, os cineastas comandaram a produção de documentários na TV Globo. Os diretores inovaram o documentário brasileiro com encenações e depoimentos livres em planos de longa duração. Algumas entrevistas chegavam até 3 minutos sem a intervenção de uma voz em off. Não havia uma padronização a ser seguida. Cada autor estabeleceu suas próprias regras de manipulação dos recursos audiovisuais, como também definiu o tema e o ângulo que pretendia focar. Tanta liberdade ocorria porque a TV ainda não dispunha de equipamento de VT - videotape e, assim, quando os rolos de filmes eram entregues na emissora já não havia mais tempo para editá-los. Muitas vezes, os censores, que trabalhavam dentro da Rede Globo, vetavam os documentários da Blimp, por considerá-los subversivos, mas, ainda assim, alguns eram exibidos por pressão da própria diretoria que, mesmo correndo riscos, mandava veicular as reportagens na programação do dia para não perderem a audiência.

A produção independente de documentários da Blimp se faz presente na Rede Globo até em 1983. A partir dessa data, a emissora adquire câmeras com fitas magnéticas para gravação e VTs para edição das reportagens. Com isso, o Globo Repórter passa a ser produzido pelo departamento de telejornalismo em formato

específico para TV. A mudança possibilita o controle do conteúdo gravado. O contrato com a Blimp Filmes é cancelado. A direção da emissora enquadra definitivamente o Globo Repórter ao padrão jornalístico, formando sua própria equipe com repórteres, cameraman e editores.

Apesar da traumática interrupção, as reportagens produzidas para a TV representam, para o documentário moderno, um momento de extrema fertilidade. Sobre a geração de 1970, deve-se ressaltar que esses cineastas filmaram as transformações sócio-culturais e econômicas de um país que, às duras penas, tentava se modernizar. Na interlocução com outros cinemas, sobretudo com o *Cinema Verdade* – Francês - de Jean Rouach e Edgard Morin, o documentarista brasileiro aprendeu a dialogar com os novos “personagens” da cena brasileira. A verdade histórica sobre o tema repousaria na interação. Não emergia mais da sua mente, mas da dialética entre o cineasta e seu entrevistado. Este último, por sua vez, poderia traduzir o mundo social no seu próprio código cultural, inventando histórias, memorando lendas ou ficcionalizando a realidade para escapar da racionalidade de seu interlocutor. Afinal de contas, na década de 1970, o Brasil estava em processo de profundas mudanças e não podia mais ser comparado ao país que os cinemanovistas filmaram em 1960.

Em 1984, Eduardo Coutinho volta ao Nordeste Brasileiro para terminar as filmagens de *Cabra Marcado para Morrer*. Inicialmente, o filme seria a reconstituição do assassinato, em 1962, do líder camponês da Paraíba, João Pedro Teixeira. Vinte anos depois, o documentário transforma-se num filme sobre o reencontro conflituoso entre o diretor e os sertanejos que, na primeira versão, obedeciam as ordens do diretor e, assim como em *Aruanda*, representavam seu cotidiano, no ponto de vista do cineasta. Coutinho faz questão de dizer que aprendeu com o telejornalismo a conversar com as pessoas e é exatamente isso que aconteceu em *Cabra Marcado para Morrer*. A viúva de

João Pedro, Elizabeth Teixeira, e seus filhos, narraram a odisséia de duas décadas fugindo da repressão do regime. Nada é fácil para a equipe. Elizabeth trocou de nome e refugiou-se em outra cidade, os filhos, espalhados por vários cantos do país e do mundo, não queriam falar ou impuseram condições para tal. Nenhum personagem se enquadrava mais no script de duas décadas atrás. Para filmar o reencontro, Eduardo Coutinho tornou-se, antes de tudo, um negociador entre a representação que lhes foi conferida e a imagem que naquele momento posterior seus personagens queriam revelar.

1.6. Olhar Eletrônico: a explosão do vídeo e o antiintelectualismo

Os anos de 1980 foram atravessados por crises na produção e por intensas experiências de linguagem estimuladas principalmente pelo advento da tecnologia do vídeo. Surgia o VHS – (Video Home Sistem) ou vídeo caseiro e o S-VHS (Super VHS) voltado para o uso profissional. Eram formatos mais baratos e mais leves em relação ao U-Matic e, se ofereciam também como alternativa à película cinematográfica. Com a significativa diminuição de recursos da EMBRAFILMES – Empresa Brasileira de Filmes S/A - , entram em cena os vídeos independentes. Uma nova geração de cineastas, os videomakers, como ficaram conhecidos, se reunia em torno de pequenas produtoras de vídeo com uma proposta bem definida: aprofundar a linguagem de vídeo. Arlindo Machado (1998) ressalta que os videomakers da década de 1980 vislumbravam na televisão a possibilidade de novas formas de expressão e transgressão artística, contrariando a elite intelectual do país que não enxergava vida inteligente na TV brasileira.

Ao contrário de outras gerações, que consideravam (e ainda por vezes consideram) a televisão marcada por uma espécie de pecado original e condenada a encarnar a estrutura de poder das modernas sociedades tecnológicas, os jovens videomakers brasileiros acreditavam na possibilidade de se construir uma outra televisão, mais criativa e mais democrática, e alimentavam a esperança de que a mídia eletrônica, com suas imensas possibilidades de intervenção técnica, poderia vir a dar expressão a uma sensibilidade nova. (Machado, 1995, p. 254)

Produtoras como a *TVDO* de São Paulo fizeram sucesso nos circuitos alternativos de vídeo com suas “reportagens invertidas” *Teleshows de Bola e Quem Kiss TV*, ambas de 1983. Nessas montagens, os diretores desprezavam o acontecimento

principal, ou seja, o jogo e o show musical, e destacavam as platéias como protagonistas desses eventos. A série *Olhar Eletrônico* com Marcelo Tas, Éder Santos e Fernando Meireles ficou famosa no período por apresentar o anti-repórter Ernesto Varela (interpretado por Marcelo Tas) que tinha a ousadia de entrevistar políticos como Paulo Maluf e perguntá-lo a queima-roupa se ele era ou não era um ladrão. Debochado e confuso, o *Olhar Eletrônico* não desejava mais do que provocar mal-estar nos entrevistados e no próprio telejornalismo.

A geração de 1980 demonstra pouco, ou quase nenhum apreço pelo discurso político, seja ele de direita ou de esquerda. Certamente, este é o traço de distinção entre os videomakers e os cinemanovistas. Ainda que indiretamente, acusavam o Cinema Novo de ser herdeiro de uma longa tradição populista que também contaminou as esquerdas. Nesse ponto de vista, a prática do paternalismo também pode ser percebida por intelectuais que usavam pessoas humildes com o pretexto de “dar voz ao povo”, “sem lhes pedir licença ou lhes pagar cachês”. Machado ressalta o aspecto fragmentário do documentário nos anos de 1980 que rejeitava qualquer fórmula totalizadora da verdade.

A experiência radical do fragmento é a resposta das novas gerações às tentativas de totalização histórica e de síntese teleológicas das gerações anteriores, obsecadas pelo projeto utópico de construção de uma identidade nacional. (Machado, 1995, p. 261)

Essa geração passa a rejeitar representações totalizadoras, deixa patente nas obras as suas próprias dúvidas e a parcialidade de sua intervenção, interroga-se sobre os limites de seu gesto enunciativo e sobre sua capacidade de conhecer realmente o outro. (Machado, 1995, p. 263)

Uma “outra antropologia” governa as ações do cineasta pós-moderno. O relativismo da verdade e a impossibilidade do conhecimento do “outro” faz a imagem do povo perder objetividade. Aproveitando-se das características do vídeo, cuja tecnologia permite a manipulação mais rápida e fácil dos recursos audiovisuais, o

documentário ganha uma expressão cada vez mais subjetiva a partir das imbricações com a vídeoarte e o videoclip. *Caipira In (Local Groove)* (1987) de Tadeu Jungle Roberto Sandoval e Walter Silveira trouxe esse hibridismo ao filmar a Festa do Divino em São Luís do Piratininga (SP) sem que a montagem ganhasse coerência e linearidade. O lema era distorcer para não cometer nenhum tipo de totalitarismo na representação do outro, assumir completamente o caráter parcial e a subjetividade do autor.

A postura antiintelectualista, no entanto, também se revelaria enquanto visão utópica de grupo de artistas que pretendiam fazer da TV uma multiplicadora de novas linguagens para o telejornalismo e para o cinema. Muitos desses videomakes são contratados pelos canais de TV. Eder Santos, atualmente um dos principais nomes da vídeoarte brasileira, já trabalhou na MTV e na Rede Globo. Marcelo Tas desenvolveu vários projetos na TV Cultura de São Paulo. Por uma série de questões de cunho político-mercadológicas, a utopia da TV radical e inteligente não se confirmou. Nas décadas seguintes, a maioria dos independentes acabou migrando para a publicidade e depois para o próprio cinema, como aconteceu com Fernando Meireles, diretor do premiado *Cidade de Deus* (2002).

1.7. Crise e Retomada

É no mínimo estranho perceber que o moderno documentário atravessou as décadas de 1960, 1970 e 1980 sem interromper a metamorfose de linguagem iniciada ainda em meados dos anos de 1960. Logo é possível concluir que o convívio indesejado com a repressão e a censura não paralisou o processo de transformação em curso. Entretanto é irônico constatarmos que ao ingressarmos no período democrático, o cinema nacional sofreu uma das mais graves crises de sua história. O primeiro Presidente eleito, após 20 anos de Ditadura Militar, estancou de vez o fluxo da produção cinematográfica brasileira que já vinha apresentando problemas desde a década de 1970. Ao tomar posse em 1990, Fernando Collor de Melo rebaixou o Ministério da Cultura a Secretaria e extinguiu a EMBRAFILMES S/A que, naquela altura, estava praticamente desmantelada. O saldo foi extremamente negativo. Em 1990, apenas um documentário, *Conterrâneos Velhos de Guerra*, de Vladimir Carvalho foi produzido com recursos do Governo Federal. No ano seguinte, o desempenho melhora com 11 produções, mas em 1992 vem o tiro de misericórdia. A produção nacional (ficção e documentário) caiu vertiginosamente e se resumiu a três títulos: *Oswaldianas*, *Perfume Gardênia* e *O Vigilante*.

Crises no cinema e na política. A desastrosa e curta passagem de Collor pelo Palácio do Planalto culminou com a aprovação do seu *Impeachment*, em 1992. Collor renunciou minutos antes de ser cassado pelo Congresso. No governo de seu sucessor, Itamar Franco, ocorrem os preparativos para o momento que os historiadores do cinema brasileiro vão chamar de *Retomada*. As primeiras iniciativas para resgatar a produção nacional foram a promulgação, em 1993, da Lei nº 8.685, conhecida por Lei do Audiovisual e a criação do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro. Em três edições, o

Prêmio resgate contemplou 90 projetos (25 curtas, 09 médias e 56 longas). A partir de 1994, a média anual subiu para 30 filmes.

A *Retomada* não significou somente o retorno da produtividade, mas redemocratizou o fazer cinematográfico no país. Entre 1994 a 2000, surgem 55 novos cineastas, cerca de 20% são mulheres. O panorama atual do cinema brasileiro revela a diversidade de gerações e de pontos de vista que se entrecruzam.

Cineastas vindos da publicidade encontram representantes do Cinema Novo, documentaristas estão ao lado do cinema de ficção comercial, dramas contemporâneos se alinham a filmes históricos.⁴⁰

O hibridismo que resultou desse encontro nos remete imediatamente à análise em torno do que representa o atual estágio do nosso cinema. É a continuidade de uma tradição que se iniciou em 1960 ou trata-se da ruptura absoluta com a bandeira de luta por uma identidade nacional? Ao realizar um balanço da *Retomada*, o crítico Luiz Zanin Oricchio (2003) defende que

Isso tudo quer dizer que, apesar dos percalços, o cinema que se fez no Brasil do começo dos anos de 1990 até agora retoma a linha evolutiva de uma tradição. Sabe, consciente ou inconscientemente, que tem um passado com que dialogar. (...) mesmo que seja um diálogo áspero, em especial com aquela fase já chamada de “superego” do cinema nacional, o Cinema Novo.⁴¹

O “diálogo áspero” se dá nos entroncamentos das ramificações de gêneros e estilos que se multiplicam com o surgimento de novos diretores. Tal fragmentação, entretanto, não elimina a relação que os novos autores estabelecem com o “superego” do cinema brasileiro. Oricchio crê que a *Retomada* é o período da redescoberta do

⁴⁰ NAGIB, Lígia. *O Cinema da Retomada: Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90* – São Paulo: Ed. 34 .p. 14.

⁴¹ ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de Novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação da Liberdade, 2003. p.33.

Brasil com filmes que resgatam os temas da identidade nacional, sem com isso, esboçar o projeto político dos cineastas dos anos de 1960. Nesse aspecto, o autor contemporâneo é “difuso” porque vive o “fim das utopias” e prefere se exprimir de “uma maneira deliciosamente livre e confusa” (2003, p. 30).

1.8. Do panfleto ao caleidoscópio

O deslocamento do **Modelo Sociológico**, observado nos filmes da década de 1960 para a metamorfose de estilos e gêneros da produção contemporânea estaria, hipoteticamente, se configurando num suposto **Modelo Antropológico** como novo paradigma do moderno documentário brasileiro. Esta é uma das questões centrais do livro *Cineastas e Imagem do Povo*. Entretanto, Jean-Claude Bernardet rejeita a hipótese da transição direta e única de um modelo para outro e prefere o discurso cauteloso, ao atribuir as transformações no documentário a um novo modo de construir as imagens da sociedade e dos indivíduos.

Penso antes se tratar de um abandono da produção material como critério predominante na imagem que se constrói da sociedade e do indivíduo. As causas de tal transformação só podem ser numerosas, complexas e profundas, e não estou em condições de estabelecê-las. Em parte, e não só, por incompetência.⁴²

Após alegar certa “incompetência” para testar a hipótese que ele mesmo cria, Bernardet se arrisca em hipóteses parciais. Segundo o autor, os cineastas que filmaram a cena brasileira nas últimas quatro décadas se depararam com “*novas realidades*” como “*as transformações de um certo nacionalismo; grandes movimentos sociais ainda obscuros; as contradições da esquerda internacional; o deslocamento da classe média e a decadência da racionalidade clássica*”⁴³.

Nos cercando de todos os cuidados para não cometer nenhuma injustiça ou leviandade com a obra deste ou daquele outro historiador que se debruçou sobre o tema, é necessário, antes de mais nada, ressaltar o avanço que esses estudos representam para a historiografia do cinema nacional. Bernardet, Galvão e Teixeira são exemplos de autores que contribuíram decisivamente na interpretação do processo histórico que deu

⁴² BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 216.

origem ao Cinema Novo. Entretanto, tais pesquisadores escreveram a história do cinema documentário, olhando para o problema do caráter nacional-popular da sétima arte no Brasil apenas sob o ponto de vista dos cineastas: aqueles que detêm o controle dos meios de produção fílmica, ou seja, dominam a linguagem cinematográfica.

Bernardet abre o seu livro *Cineastas e as Imagens do Povo* com uma advertência ao leitor: “*Para que o povo esteja presente nas telas, não basta que ele exista: é necessário que alguém faça os filmes*” (2003, p. 9). A frase demarca claramente que ele se posicionará acerca do conflito entre cineasta e o “outro de classe”, através da análise da montagem dos documentários. Defendemos a posição de que Bernardet e os demais historiadores do cinema erram em três problemas fundamentais que iremos elaborar em forma de perguntas.

Primeiramente, apesar de proporem o estudo da alteridade nesses filmes, a perspectiva do outro é tomada a partir do cineasta e não desse outro. Então, a indagação: os documentaristas romperiam com a linguagem autoritária do Modelo Sociológico se não houvesse mudanças significativas no perfil social dos seus personagens? Se estudarmos os conflitos cineastas versus povo, a partir da linguagem, porque não estabelecer um paralelo entre as transformações da linguagem com as alterações conjunturais do país? E, por último: por que não empreender uma análise desses documentários a partir da ação desses personagens na sociedade brasileira? Em termos mais precisos, o que primeiramente pretendemos afirmar diz respeito à imprecisão sobre os conceitos que essas pesquisas historiográficas estão manipulando. Nos parece inadequado utilizar as expressões “personagens do povo”, “homens do povo” ou qualquer outra correspondente em épocas distintas. Nos anos de 1960/1970, o povo brasileiro não tem o mesmo perfil social nas décadas de 1980/2000. Há uma certa precariedade no método de Bernardet que privilegia a forma em busca da alteridade no

⁴³ Ididem-ibid.ps 216,217.

moderno documentário brasileiro, mas não dá conta de apreender as transformações que ocorreram com esse “outro”. Por essa razão, o próprio Bernardet se diz incapaz de entender o que está acontecendo com o povo. É impossível entender a tradição e as transformações do documentário brasileiro buscando respostas apenas na linguagem dos filmes. Tal abordagem nos deixa entrever o que se passa com o cinema, porém não dispensa uma investigação mais profunda da sociedade que o produziu.

Ressaltamos aqui a importância das interrogações citadas acima uma vez que as imagens do povo não serão analisadas como uma criação individual, mas como a produção artística e intelectual de uma coletividade social num determinado contexto histórico. De igual relevância constitui a investigação a respeito de como os tipos clássicos do Cinema Novo se auto-representam. Para que o documentário se transformasse do panfleto político para o caleidoscópio de leituras da contemporaneidade, o “personagem do povo” também deve ter imprimido sua marca enquanto criador de sua auto-imagem na cena história atual conseqüentemente no próprio cinema.

Nossas questões objetivam mergulhar o filme na vida social brasileira para fazer emergir dessa análise uma compreensão mais abrangente. Responder a tais inquietações levantadas acerca da temática nacional-popular dos documentários significaria preencher a lacuna deixada por Bernardet. Esse vácuo na historiografia do documentário brasileiro nos permite elaborar uma hipótese provisória que se constituirá no elemento direcionador da nossa abordagem. Então sigamos em frente.

Nessas últimas quatro décadas, o Brasil passou por profundas mudanças conjunturais sócio-econômicas. Nos anos de 1960, éramos um país com uma população eminentemente rural, realidade muito distinta da atual. Os personagens do documentário a partir da década de 1980 compõem uma infinidade de tipologias que povoam a

paisagem urbana brasileira. Do menino de rua ao soldado do tráfico, do mendigo ao catador de lixo, do peão ao camelô de produtos importados configuram-se tipos sociais específicos de personagens do povo num contexto histórico que se distingue profundamente das formas de pobreza encontradas nos anos de 1960 e 1970. Essas novas condições impõem ao indivíduo e ao seu grupo social um comportamento totalmente diferenciado dos tipos clássicos do Cinema Novo, até mesmo porque alguns desses novos atores apresentam um nível considerável de organização como é o caso dos catadores de lixo que criam cooperativas e reciclam material descartável atuando como empresas privadas ou através de convênio com o poder público.

Portanto, estamos falando de tipificações diversas que se relacionam a períodos históricos diferenciados em relação ao processo de modernização do país. As transformações desses personagens do povo em excluídos são construções históricas que aguardam por uma investigação mais profunda.

Entendemos que houve, até o momento, uma deficiência dos autores com relação ao estudo do conflito representação x representado. Isto é, a atenção esteve sempre voltada para as transformações das linguagens e para a ação dos cineastas, o que nos induz a enquadrá-los como pessoas benevolentes e sensíveis diante da passividade dos oprimidos. Deste modo, os historiadores do cinema não conseguiram captar as transformações conjunturais da sociedade brasileira e incluí-las em suas análises como fator preponderante para as mudanças de atitude e dos níveis de consciência da população. Assim, as interpretações, novamente, recaem sobre imagens descoladas da vida social, palco da ação política desses sujeitos. A historiografia do cinema brasileiro até o momento não problematizou a ação desse “outro de classe” de uma maneira abrangente e complexa, relacionando o filme ao contexto social maior da realidade brasileira e global, em que os personagens estão inseridos para perceber as

movimentações de todos os atores no plano real e não apenas no enredo que se passa nas telas ou nos formalismos desse ou daquele diretor.

A lacuna existe, pois a historiografia cinematográfica ainda não se deu conta da LUTA PELA REPRESENTAÇÃO. Estamos ainda na História dos Filmes e não na História das Relações Sociais que conceberam esses documentários. Não se estudou ainda, historicamente, as transformações dos personagens do povo paralelamente à produção cinematográfica. Se fizermos a análise dos filmes percebendo nas mudanças conjunturais as alterações das condições de vida e de organização política dos representados e identificarmos os elementos de continuidade e permanência nessas imagens, cremos que será possível inverter o eixo das pesquisas. Assim, ao escrever a história do cinema brasileiro sob a ótica do conflito cineasta x personagens, dentro de uma abordagem ancorada não apenas na linguagem, estaremos também destacando a ação política dos atores sociais, que se apropriaram de um produto simbólico, o documentário, para demarcar o posicionamento de um grupo frente aos seus opositores.

1.9. O documentário no campo da História Cultural

A história da História no século XX não poderia ser escrita sem levar em conta a introdução de novas fontes de pesquisas e a ampliação das noções de recortes temporais. Da mesma forma, repetiríamos na contemporaneidade o discurso meramente descritivo e factual da historiografia positivista, se não fosse a centralidade de um “*problema*”, daí a expressão História-Problema, como o motor do pensamento histórico atual. Os Anales e a Escola Marxista nos legaram esses novos horizontes. Aguçaram o olhar do historiador para que este percebesse o embotamento da História Política praticada no século XIX que se constituía no ofício de narrar os fatos oficiais, enaltecer os heróis vencedores e condenar ao ostracismo os derrotados das guerras.

Com a abertura de novas fronteiras, a atenção do historiador para os diversos níveis e dimensões da vida social passa a se configurar em campos até então inexplorados tais como: a História Social, a História Econômica, a História Regional, a História Agrária e a História Cultural. Em cada um deles surgem domínios e abordagens específicas. Conexões interdisciplinares se formam com a antropologia, a psicologia, a sociologia, a semiótica, dentre outras ciências físicas e humanas, e dão, ao historiador, instrumentos teórico-metodológicos para que possa alcançar uma compreensão aprofundada dos novos objetos empíricos da ciência histórica.

O cinema é um deles. Contemporâneo de todas as transformações que o discurso historiográfico sofreu nos últimos cem anos, o filme intriga o profissional da história desde os seus primórdios. Os pioneiros do cinema, os irmãos Lumière (1885), num de seus primeiros registros, filmaram operários saindo de uma fábrica em Paris. Como não associar a fabulosa técnica de registro e reprodução de imagens em movimento ao conhecimento histórico? A fascinação pela nova técnica crescia na mesma proporção da

desconfiança. Os historiadores perceberam o alto grau de subjetividade que as imagens cinematográficas adquirem a partir das infinitas possibilidades de cortes e edições dos fotogramas. Com um incrível poder de criar o efeito de verossimilhança com o mundo, o cinema passou a ser visto como o simulacro, o falsificador, a máquina da distorção da realidade. Se a câmera por um lado capta o real com aparente fidelidade e perfeição, a montagem manipula fatos e versões ao bel prazer de quem a dirige. O processo de colagem dos fragmentos do filme seria a etapa de deformação.

Em vista de todas essas reservas, as imagens do cinema levaram um bom tempo para serem incorporadas à história como fontes com validade científica. Os defensores das posições que incluíam o cinema no rol de objetos empíricos da historiografia tiveram que enfrentar uma forte tradição acadêmica que legitimou apenas o documento escrito como portador da verdade.

Marc Ferro (1992) é o primeiro historiador a dizer que “Cinema é História”. Enquanto, fonte ou agente histórico, o filme não poderia continuar sendo desprezado pela ciência histórica, uma vez que as relações entre os fatos históricos e o cinema eram cada vez mais íntimas e profundas. O historiador Jorge NÓVOA lembra que o pioneirismo de Ferro se deu no intervalo da primeira para a segunda guerra mundial.

Na França, no campo da historiografia, este movimento foi liderado por Marc Ferro, não por acaso, historiador da Primeira Guerra Mundial e da Revolução Russa, no bojo de um movimento científico e cultural que trazia em alguma medida, os reflexos do movimento cinematográfico da Nouvelle Vague, que, junto com outros movimentos que aparecem no pós-guerra – como o neo-realismo italiano ou o cinema novo brasileiro – consolida definitivamente o cinema, já não mais apenas como divertimento, mas como expressão artística mais completa.⁴⁴

⁴⁴ NÓVOA, Jorge. *Apologia da relação cinema-história*. Departamento de Mestrado da UFBA, Revista Olho da História. – s.d. www.oohodahistoria.ufba.br/01apolog.html

Muito antes de qualquer outro historiador, Ferro percebeu que a película, ela própria, também é um “acontecimento”, como nos ensina a pesquisadora da Universidade Federal da Bahia - UFBA -, Cristiane Nova.

O filme, seja qual for, desde então, passou a ser encarado enquanto testemunho da sociedade que o produziu, como um reflexo – não direto e mecânico – das ideologias, dos costumes e das mentalidades coletivas.⁴⁵

Marc Ferro avança a passos largos em sua teorização sobre o cinema. Detecta na natureza específica dos filmes o seu conteúdo altamente ideológico e dialético, a ponto de dizer que o cinema constrói uma história diferente da história institucionalizada. Propõe uma contra-análise dos filmes, uma abordagem metodológica que obriga o investigador a se ater ao “banal”, ao “corriqueiro”, “ao detalhe quase imperceptível”. São nesses deslizos que estão as contradições, por exemplo, de documentários produzidos durante regimes totalitários. A filmagem oficial do desfile de 7 de Setembro, durante a Ditadura Militar pode ter captado no fundo, por descuido, uma bandeira da UNE – União Nacional dos Estudantes.

Apesar da insistência de Ferro, o cinema como fonte, documento, testemunho, agente, discurso da história, ou de uma Contra-História, só é incorporado definitivamente nos domínios institucionais da disciplina nos anos de 1970, não por acaso, o período em que o campo da História Cultural consolida-se diante da primazia da pesquisa econômica e social, baseada no estudo das estruturas e caracterizada pela abordagem serial e quantitativa.

A apologia da relação cinema-história estabiliza-se como domínio historiográfico no mesmo período em que os historiadores franceses e da escola marxista inglesa redimensionam os métodos e esquemas teóricos para apreender a dimensão cultural das sociedades sem cometer os reducionismos de um certo marxismo

vulgar que enxerga nas expressões artísticas somente o reflexo da infra-estrutura econômica. Autores como Christopher Hill, Eric Hobsbawm e Edward Thompson revitalizam o pensamento marxista ao substituírem o determinismo econômico simplificador por um pensamento mais complexo que aposta numa *relação de interação e de retro-alimentação* entre cultura x infra-estrutura. O que esses historiadores percebem, antes de qualquer pressuposto teórico, é o desgaste de um materialismo ortodoxo que colocava em risco o próprio Marxismo, enquanto escola historiográfica. Engessada pela rigidez de dogmatismos insustentáveis, a teoria marxista não mais conseguia dar respostas suficientemente aprofundadas para casos como *A Formação da Classe Operária Inglesa (1960)*. A obra de E.P. Thompson

Examinou sonhos extraídos de diários, as canções, os panfletos, os tratados, os sermões, as petições dos trabalhadores, os aforismos de William Blake, o código popular não-escrito com o código legal...nada do que era cultural lhe foi estranho.⁴⁶

O autor mergulhou no imaginário e nas histórias sobrenaturais do povo inglês para evidenciar os elementos formadores da classe operária. De tal forma que a consciência de classe não surgiria mais como resultado de uma abstração, de uma “coisa” chamada “classe social”, mas da realidade processual de um determinado grupo num determinado lugar e numa cultura específica.

⁴⁵ NOVA, Cristiane. *O cinema e o conhecimento da história*. Oficina Cinema-História da UFBA. – s.d. <http://www.oohodahistoria.ufba.br/01apolog.html>

⁴⁶ BARROS, José D’Assunção. *O Campo da História: Especialidades e Abordagens*. Petrópolis, Rio de Janeiro: 2004. p. 64.

1.10. Cultura e Poder: a luta pela representação

Na França, outros percursos são definidos para a História Cultural em oposição à hegemonia das correntes mais tradicionais. O historiador Roger Chartier (1990) desloca o discurso historiográfico para um “lugar” onde o conhecimento histórico pode avançar no sentido da superação do debate em torno da questão dos *modos de produção e da cultura*. Esse lugar é o que ele denomina “*mundo de representações*” em que os homens lutam não apenas pelas riquezas materiais, mas também por “*representações coletivas*”.

As lutas por representação têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo se impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus domínios(...). Por isso essa investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrência cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação.⁴⁷

Em seu livro *A HISTÓRIA CULTURAL – Entre Práticas e Representações*, Chartier nos traz a noção de **representação** extremamente adequada para compreendermos o problema desta pesquisa. Ao contrário do que possa parecer, representação não deve ser apreendida de forma autônoma, descolada do real histórico como as representações mentais. Na medida em que traduzem o posicionamento e confrontos na correlação de forças das sociedades, as representações se objetivam num sentido particular e historicamente determinado e podem ser definidas por três aspectos fundamentais:

- A) Modo de Classificação e Delimitação: as representações são configurações intelectuais construídas contraditoriamente por grupos distintos;
- B) Práticas: as representações orientam ações que visam reconhecer uma identidade social, uma forma de estar no mundo;

⁴⁷ CHARTIER, Roger. *A História Cultural: Entre Práticas e Representações*. Tradução de Maruá Manuela Galhardo, Editora Bertrand Brasil S/A, Rio de Janeiro, RJ – 1990, p. 17.

C) Formas Institucionalizadas e Objetivas: as representações se materializam em formas que dão visibilidade ao grupo, à classe ou à comunidade.

Descortina-se para o historiador da cultura, um método de estudo que insere a cultura na luta pelo poder num mundo predominantemente simbólico mediado por essas “instituições sociais”. As representações aspiram uma “universalidade de um diagnóstico fundado na razão”, entretanto, são produzidas pelos interesses ideológicos de um grupo social. A tríade **representação, práticas e apropriações** dizem respeito a um “produto simbólico” que, concomitantemente, exerce a função de síntese da interpretação do social e arma ideológica de um grupo que disputa o poder político num determinado contexto histórico. Essas noções configuram um campo da História Cultural em que a sociologia torna-se uma ciência contribuinte. Instaura-se, portanto, uma História Social que se constrói a partir de um objeto da História Cultural e também da História Política. Tal abordagem une os três campos num arcabouço teórico-metodológico interdisciplinar capaz de empreender uma análise que correlacione a produção e a difusão dos objetos culturais com as ideologias dominantes das sociedades que os produziram.

O cinema é um “produto simbólico”, por consequência uma forma de apropriação do mundo por um grupo social em contradição a outros. Essa apropriação torna-se interpretação da realidade social

A apropriação, tal como a entendemos, tem por objetivo uma história social das interpretações, remetidas para as suas determinações fundamentais (que são sociais, institucionais, culturais) e inscritas nas práticas específicas que as produzem.⁴⁸

Nesse sentido, as imagens do povo no documentário brasileiro são uma representação da pobreza que ganha um estatuto estético e político por um grupo de

⁴⁸ Ididem-ibid. p. 26.

intelectuais de esquerda na década de 1960. As representações, segundo o autor, nos fornecem elementos para entender o funcionamento das sociedades. Esse entendimento será mais produtivo quanto mais compreendermos e definirmos os objetivos e a ação desses atores em seu mundo concreto. Tanto os que possuem os meios técnicos de produção da representação fílmica, os cineastas, quanto aqueles que aparentemente se deixam representar, os personagens do povo, são, na verdade, pólos ativos de uma relação de poder. A representação social merece ser investigada naquilo que é sua motivação, ou seja, os conflitos ideológicos.

1.11. O Documentário como representação: uma “arena de luta”

Definir o que é documentário não é tarefa das mais fáceis pela vastidão dessa tradição na história do cinema. Na perspectiva que orienta esta investigação, o conceito do termo documentário só ganha sentido à medida que se conecta às diversas manifestações de linguagem as transformações sociais. A matéria prima do cinema documentário é o imponderável. O processo histórico atua sobre o concreto, tornando a realidade social algo móvel e dinâmico, o que impõe ao cineasta a necessidade de criar modos de representação que melhor apreenda a sua temática.

Em busca de definições mais precisas, porém não reducionistas, o pesquisador Silvio Darin (1995) utiliza as classificações do pesquisador americano Bill Nichols que divide o documentário em quatro modalidades. 1. Modelo Expositivo: representa o documentário clássico com a estrutura narrativa constituída de um comentário em OFF, edição de imagens para ilustrar o comentário, entrevistas e letreiros. Nesse primeiro caso, o texto predomina sobre as imagens. O discurso racional prevalece sobre todos os outros elementos da linguagem. As *Atualidades*, os *Cinejornais*, o telejornalismo e o Modelo Sociológico são exemplos desse modo de representação. 2. Modelo Observacional: defende a não intervenção do diretor ao suprimir o roteiro e enfatizar os planos longos feito a partir de uma câmara parada com um enquadramento aberto e panorâmico. Nesse modo de representação o cineasta se torna invisível e a câmara é uma peça de decoração. O *Cinema Direto* do americano exemplifica o documentário observacional. 3. Modelo Interativo: enfatiza a intervenção do cineasta e da equipe de produção que interagem com os personagens do filme como “atores sociais”. A verdade surge na dialética filme x realidade. Os principais representantes desse modelo são o *Cinema Verdade* dos franceses Jean Rouch e Edgar Morin e os filmes do brasileiro Eduardo Coutinho. 4. Modelo Reflexivo: o filme se apresenta como produto e como

processo de produção para evidenciar o caráter subjetivo da montagem. Nega qualquer nível de objetividade no documentário e apresenta a auto-reflexividade como critério de verdade, isto é, a verdade que só pode ser encontrada no filme. Inspirados nas experimentações estéticas da Pop'arte e da vídeo-arte, Arthur Omar, Eder Santos e, recentemente, Kiko Goifman são alguns dos nomes importantes desse modelo no Brasil.

Diante desses quatro modos de representação, o *Moderno Documentário Brasileiro* não será abordado como o espelho do mundo, o retrato da realidade em função da sua parcialidade, seu caráter eminentemente ideológico. Por outro lado, não será adotada aqui apenas a noção de auto-reflexividade na produção audiovisual ou o critério da interatividade. As quatro classificações vão permear a “leitura” dos filmes, porém, não podemos engessar a análise com uma interpretação estanque desses modos de representação. Cabe-nos aferir em que medida tais linguagens, que compõem o corpus de um objeto que designamos como a representação de uma classe, modificaram a imagem do povo. Nos interessa saber como os modelos foram se transformando ao longo das décadas a partir da ação dos diversos grupos sociais concorrentes.

Assim como qualquer outro “produto simbólico” do “mundo das representações”, o documentário aspira o ideal de universalidade, mas representa e materializa a visão de mundo de um determinado grupo social a respeito de um acontecimento. O documentário será abordado como um acontecimento histórico que envolve sujeitos numa intensa disputa pelo controle da produção das imagens. Adotaremos, portanto, a conceituação da obra *Espelho Partido* (1995) de Silvio Da-Rin, em que o filme documentário é definido como uma “*arena de luta*”: “*Um conjunto tão*

*diverso de manifestações, algo tão vasto global e multidimensional, dificilmente se poderia prestar a um recorte conceitual que permita sua abordagem unitária”.*⁴⁹

⁴⁹ DARIN, Silvio Pirôpo. *Espelho Partido: Tradição e Transformação do Documentário Cinematográfico*. Orientador: Rogério Luiz. 1995. 212f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. p.68.

1.12 Montagem Fílmica x Moldura Histórica

Queremos retomar o debate sobre a forma e o conteúdo dos filmes tão explorado no livro *Cineasta e a Imagem do Povo*, de Jean Claude Bernardet. Ao enfatizar a necessidade de uma leitura mais apurada das formas dos filmes, pois ali estariam os principais resíduos ideológicos dos documentários, o autor comete o erro de descolar o objeto cultural da sociedade que o produziu. Discordando do método que isola o filme de uma análise complexa de seu contexto de produção, construímos uma nova hipótese para o problema da transformação das imagens dos excluídos no documentário brasileiro. Cremos que a perspectiva demasiadamente centrada na linguagem não nos permite perceber os movimentos dos “representados”, apenas são detectadas as transformações que os cineastas imprimiram na montagem das imagens dos tipos clássicos do Cinema Novo e dos novos personagens do documentário brasileiro. Faz-se necessário, portanto, ver as rupturas sob o ângulo político, isto é, de como os grupos sociais agem no sentido da disputa pela apropriação daquele produto simbólico para construção da sua representação.

A inversão metodológica inicia-se com a reelaboração da noção de montagem cinematográfica dentro do contexto do “mundo de representações”. Entenderemos montagem a partir de duas linhas justapostas e interpenetráveis que serão divididas só por uma questão de didatismo, pois sabemos que seria impossível separá-las ao analisar o objeto real em sua totalidade. Vamos operar com a ambivalência de dois tipos de montagem: **montagem fílmica e moldura histórica.**

1.12.1. Montagem Fílmica

Correspondem às opções estéticas próprias da linguagem cinematográfica. São as decisões e escolhas conscientes do diretor que revelam sua formação intelectual, seu engajamento a um determinado grupo ou movimento artístico. A montagem fílmica é algo que se afirma por explicitação. Para ser aceito, reconhecido por sua obra, o cineasta precisa que os críticos e o público percebam a relevância temática, as sutilezas na direção de câmera, as intencionalidades da fotografia, os sentidos complementares da edição de som e demais efeitos que o diretor é capaz de produzir através da manipulação dos elementos da linguagem audiovisual. Daí a importância, hoje em dia, do *making-off*. As principais perguntas a serem feitas sobre a montagem fílmica são: COMO foi feito o documentário? PARA QUE foi realizado?

1.12.2 Moldura Histórica:

Para nós, além de representar, o cinema também é fabricado a partir da *moldura histórica* que perfaz efetivamente a “ideologia” fixadora dos limites do campo de visão que é possível ser alcançado em determinado período. O historiador Jorge Nóvoa, da UFBA, concorda com o nosso argumento ao sentenciar que o cinema produziu uma “*mentalidade cada vez mais urbana-industrial, moderna e civilizada*” cujo objetivo principal

visa não apenas a manutenção do status quo, mas também produzir e reproduzir novas relações sociais, econômicas e políticas, em condições de máxima eficiência. O resultado é que a mentalidade produzida pelo cinema, em geral, não é fruto de uma verdadeira consciência histórico-objetiva. Ela é, direta e/ou indiretamente, consequência da consciência social dos indivíduos detentores da propriedade privada dos meios de produção da cultura cinematográfica.⁵⁰

⁵⁰ NÓVOA, Jorge. *Apologia da relação cinema-história*. Departamento de Mestrado da UFBA, Revista Olho da História. – s.d. www.oohodahistoria.ufba.br/01apolog.html

Preferimos denominar de *moldura histórica* o que Nóvoa chama de “mentalidade”, termo que nos remete a um outro domínio da historiografia – a História das Mentalidades. A moldura de um quadro é a imagem metafórica de um artefato metodológico e conceitual que se consolida como conhecimento de uma época, de um grupo social num determinado contexto histórico. Não é mais uma mera noção de escolhas individuais e conscientes como ocorre na montagem fílmica.

O temperamento e a personalidade do artista definem aquilo que chamamos de estilo, elemento que está na base do processo criativo. É com o seu estilo próprio que o cineasta modela a forma do filme. Fato que conduz à conclusão precipitada de que a arte não passa de uma questão de estilo pessoal. E. H. Gombrich (1986), em sua obra intitulada *Arte e Ilusão* tenta desvendar os mistérios da percepção humana na representação artística. Ao indagar-se sobre os motivos pelos quais diferentes estilos representarem o mundo em diferentes épocas, levanta a suspeita de que se “*a arte fosse apenas e, principalmente, a expressão da visão pessoal não existiria a história da arte.*”⁵¹. Ora, estilo muda à medida que são identificadas mudanças na intencionalidade. Deduz-se daí que não pode haver representações iguais em épocas diferentes porque a intenção do artista está sempre conectada às exigências do seu tempo. O estilo tem história. É, na verdade, parte de um mecanismo “conformador” que extrapola a subjetividade e orienta os gostos e as escolhas num dado período histórico. Concebida através do estilo pessoal, a forma artística não se restringe ao ponto de vista individual. A técnica, os instrumentos e os temas selecionados se relacionam a um “contexto mental”, uma imagem estereotipada que antecipa a representação.

Nem a subjetividade da visão, nem império das convenções podem levar-nos a negar que tal modelo possa ser construído com o requerido grau de exatidão. O que é decisivo aqui é a palavra ‘requerido’. A forma de uma representação não pode estar divorciada

⁵¹ GOMBRICH, H. E., *Arte e Ilusão* – Tradução: Raul de Sá Barbosa. 1ª edição brasileira: Janeiro de 1986.. Ed. Martins Fontes – São Paulo. p3

da sua finalidade e das exigências da sociedade na qual a linguagem visual dada em curso.⁵²

Gombrich sustenta a tese de que a representação é sempre requerida pela sociedade que a produziu ressaltando que os artistas têm que conhecer um esquema antes de partir efetivamente para a execução de sua obra. De outro modo, não haveria tradição e todos os inovadores seriam seus próprios mestres. O legado de uma geração torna-se a “schemata” para as vindouras que a modificarão ou a preservarão de acordo com suas necessidades. Esse modelo tradicional existe pois, a arte, defende Gombrich, começa na cabeça do artista como um “conceito”, uma imagem pré-configurada e o artista a executa “*como se preenchesse os espaços em branco de um formulário*”.⁵³ Recordar-se desses moldes conceituais e os atualiza adaptando ao seu estilo às finalidades que lhes são impostas. É por essa razão que o autor nos alerta para o fato de que certos estilos se restringirem a determinada época e não a outra.

Nós gostamos de afirmar que querer não é poder, mas esse ditado, em matéria de arte, deve ser invertido; o poder é que dita o querer. O indivíduo pode enriquecer os meios em que a cultura a que pertence lhe oferece; mas dificilmente desejará o que nunca teve e como possível.⁵⁴

A “schemata”, essa espécie de rascunho mental, constitui-se no “ponto de partida” do processo criativo. Se para Gombrich o esquema equivale a um formulário ao qual o artista estava acostumado a preencher, logo concluímos que o autor pensa o estilo de época como consequência de hábitos adquiridos no aprendizado do artista que acabam por cristalizar em suas mentes fórmulas consagradas. No caso específico do cinema documental, dada a variedade de estilos que se apresentam desde 1960, talvez seria arriscado reduzi-los a hábitos ou fórmulas do Cinema Novo. *Aruanda* e *Viramundo*, por exemplo, são documentários similares na representação da imagem do

⁵² Ididem-ibid..p79

⁵³ Ididem-ibid.p.63

⁵⁴ Ididem-ibid.p.74

povo dentro estética da fome, porém absolutamente distintos nas estratégias de linguagem. Enquanto o primeiro mergulha na vida dos personagens como um narrador benjaminiano, através da encenação do cotidiano dos próprios sertanejos, o outro recusa a narrativa e investe numa montagem linear onde prevalece a objetividade jornalística. Os dois filmes mostram temáticas comuns desenhadas a partir de moldes diferentes. Logo, parece-nos inadequado a conotação da esquematização apenas enquanto fórmula, o que obrigatoriamente padronizaria os estilos numa só modelo ou escola. Então diríamos que tal representação era barroca, renascentista, moderna, etc. Preferimos entender a esquematização também a partir da idéia de suporte de operações. Metaforicamente, tomemos a tela de pintura como um exemplo para pensarmos os moldes conceituais que os cineastas dispõem para dar forma a seus filmes. Tal qual o pintor, o diretor escolhe os temas, as tintas e o estilo próprio de aplicá-las, mas a delimitação do quadro, o formato da tela, isto é, a altura, a largura e a espessura são dados que escapam às suas possibilidades criativas, pois estão pré-determinados. Esse molde rígido traz em si o esquema familiar e socialmente aceito que dá estabilidade ao estilo do artista. Pensemos, então a *moldura histórica* como a esquematização conceitual e também como mecanismo de delimitação. Esses dois vértices orientam as preferências individuais dos diretores na manipulação de temáticas, técnicas, valores estéticos e estratégias éticas que sobrepostos darão forma e conformação aos documentários. Assim, a moldura torna-se ao mesmo tempo o *esquema mental* e o *suporte operacional* possível daquele período em específico.

Descolado desse modo de compreensão, o processo histórico das transformações na linguagem cinematográfica parece-nos sucessivas distorções nas formas ou rupturas no movimento, ambas sem outra explicação razoável senão aquela que atribuiu ao gênio individual todo mérito das inovações. Na verdade, qualquer alteração na moldura

implica, necessariamente, mudança do que será representado no quadro. Novas linguagens dependem, dentre outras coisas, do alargamento, estreitamento ou qualquer outra modificação no suporte fixador das imagens. Portanto, reiteramos que antes da deflagração do processo criativo individual, que diferencia as opções estéticas na montagem de cada diretor, o documentário, constituído pelos elementos da linguagem audiovisual, se pré-configura a partir das *molduras históricas*,

(...) para além da representação desses elementos audiovisuais elas espelham a mentalidade da sociedade, incluindo a ideologia, através da presença de elementos dos quais, muitas vezes, nem mesmo tem consciência aqueles que produziram essas películas, constituindo-se, como sentença Ferro 'zonas ideológicas não-visíveis' da sociedade.⁵⁵

Ao contrário da montagem fílmica, a *moldura histórica* é o dado obscuro e inconsciente do realizador que pretende aderir ao real como seu duplo, se esconder por traz das imagens e dos efeitos de linguagem do cinema. Assim a pergunta apropriada é POR QUÊ o filme se fez com essa ideologia?

O espírito sociológico a que se referiu Bernardet constituiu-se num dado momento em *moldura histórica* dos documentaristas brasileiros até a metade dos anos 1960. Uma análise que só é possível ser feita com a noção de estilo de montagem como uma representação coletiva que se inicia com a configuração de um quadro ideológico composto por imagens imateriais do discurso literário e da própria produção acadêmica das ciências sociais desde a década de 1930 como a obra de Nelson Werneck Sodré, Caio Prado Jr., Sérgio Buarque de Holanda, Florestan Fernandes, etc. Esse quadro nos permite entrever a cultura política que deu origem ao Cinema Novo. Pedro Simonard, ao estudar o assunto, apresenta alguns fatores dessa cultura política que acabam prejudicando a ação do Cinema Novo.

⁵⁵ NOVA, Cristiane. *O cinema e o conhecimento da história*. Oficina Cinema-História da UFBA. – s.d. <http://www.oohodahistoria.ufba.br/01apolog.html>

O primeiro foi não ter conseguido desvencilhar-se da velha tradição messiânica do intelectual nacionalista brasileiro que encara o povo como algo sem vontade própria que deve ser conduzido até a salvação. O Cinema Novo também se colocou como dono da verdade, como aquele que tinha melhores propostas para o país, porque fruto de um elaborado raciocínio intelectual, e as propostas mais sinceras, porque autenticamente populares e nacionalistas. O povo era apenas um elemento a ser **moldado** (grifo nosso) ou, como se dizia na época, conscientizado.⁵⁶

Nossa hipótese é a de que foram as transformações desses personagens do povo, que propiciaram o surgimento de outros moldes conceituais para dar conta de suas ações e conseqüentemente obrigou os diretores a reformularem o repertório de escolhas e preferências no âmbito das práticas cinematográficas. De modo tal que o conceito de *moldura histórica*, enquanto esquema conceitual e mecanismo delimitador na conformação do filme numa determinada conjuntura, faz sentido à medida que agrega também a noção de **alargamentos** dos aspectos específicos da linguagem cinematográfica. Propomos a análise da moldura a partir de quatro alargamentos.

O primeiro trata-se do *alargamento temático* que ocorre quando os cineastas descobrem novas pautas ou mesmo dão a um assunto corriqueiro um tratamento diferente. Temos como exemplo no documentário brasileiro a mudança da temática rural para a urbana que implicou descoberta da favela das grandes metrópoles como cenário que substituiu o sertão nordestino. Esse alargamento também possibilitou a introdução de personagens mais complexos que o tipo clássico do Cinema Novo, ou seja, o camponês, analfabeto e mestiço.

O segundo diz respeito ao *alargamento da relação cinema-história* com a ampliação teórico-metodológico graças à inclusão de novas pesquisas historiográficas, sociológicas ou antropológicas que expandiram a visão de mundo dos documentaristas. Esse alargamento também será analisado na perspectiva do engajamento dos cineastas,

⁵⁶ SIMONARD, Pedro. *Origens do Cinema Novo*. Revista Eletrônica de História do Brasil. Juiz de Fora:

uma vez que se deu num intenso processo de conflitos ideológicos entre as várias interpretações do Brasil. As vicissitudes no pensamento de esquerda influenciou o documentário moderno e produziu uma gama enorme de matizes que podem ser verificados na multiplicidade de abordagens conferidas às temáticas preferenciais do Cinema Novo.

No terceiro ponto, *alargamento técnico - estético* aparece com as inovações tecnológicas a partir da utilização de novos equipamentos de filmagem e edição que implicam necessariamente narrativas inéditas. O caso mais exemplar desse alargamento foi o surgimento do dispositivo portátil de filmagem com as câmeras 16 mm e os gravadores de som direto Nagra nos anos de 1960. Esse equipamento viabilizou as tomadas externas do Cinema Verdade – Francês que reproduziu o efeito “ao vivo”, típico da telereportagem. A adoção da nova tecnologia dá origem ao documentário interativo e metalingüístico, já que nesse modo de representação o enredo do filme é na verdade a filmagem da filmagem.

Em quarto lugar está o *alargamento ético* que compreendem as estratégias discursivas que alteram a relação representação x representado. Decorrente dos anteriores, esse alargamento surge com as mudanças na relação do cineasta com seu outro de classe. Na década de 1960, o diretor enquadra seus personagens a partir da representação de povo-nação daquela época, o que implica silenciar, restringir ou delimitar as falas desses personagens à função de comprovação da “voz do saber”. Com alargamento ético não só ocorreu a ampliação das falas, mas também trouxe o questionamento sobre o roubo das imagens do povo.

Nessas quatro dimensões da *moldura história* compreendemos que os personagens do povo, na luta pela representação, contribuíram decisivamente no alargamento do modelo sociológico dos anos de 1960 na perspectiva de sua abertura

para a metamorfose que se verifica nas décadas posteriores. Esse movimento pode ser observado atentamente nos documentários, pois as imagens do povo neles contidos projetam duas conjunturas sócio-econômicas distintas no Brasil das últimas quatro décadas: 1960/1970 e 1980/2000. Nossa análise estará ancorada nesse recorte histórico que nos permite ir além das permanências e transformações no documentário moderno. Tais mudanças já foram exploradas por diversos pesquisadores. Pretendemos deixar uma pequena contribuição para a História do Cinema, sobretudo, no tocante à sugestão de outra metodologia para interpretação dos filmes. Mas o empreendimento que nos traz até aqui é, efetivamente, a História do Povo Brasileiro no Cinema Nacional, daí um recorte que privilegia a análise geral do país e não uma periodicidade com intervalos menos lineares e menos rígidos que nos permitiria apreender a consolidação ou as rupturas na linguagem cinematográfica desenvolvida no período.

2. AS IMAGENS DO POVO (1960-1970)

2.1. A representação fílmica e a História

Quem é o povo brasileiro para a geração do Cinema Novo? O que justifica a urgência na tarefa de encontrá-lo numa perspectiva realística e crítica? Embora o capítulo anterior nos forneça algumas das respostas a essas perguntas, falta-nos um aprofundamento dessas questões do ponto de vista historiográfico, uma vez que pretendemos dialogar com autores clássicos para encontrar em suas obras as configurações teóricas que sustentavam o conceito de povo-nação. Indagaremos sobre qual **Moldura** se encaixava a **Montagem** dos filmes nesse período. Afinal de contas, que mecanismos moviam as visões ideológicas dos cinemanovistas e, conseqüentemente, dirigia a ação política e cultural desse grupo?

Logicamente, as análises dos documentários vão cruzar elementos da conjuntura com a crítica de linguagem como havíamos delimitado no capítulo anterior. No entroncamento da historiografia e da forma situa-se a fenda que nos permite entrever quais representações predominam em cada filmagem. Antes de mais nada, o trabalho de análise será um esforço para entendermos como cada filme articula os elementos audiovisuais e neles identificarmos o tipo de enquadramento que os cineastas dão ao povo. Num exercício de aproximação entre discursos imagético e historiográfico, tomaremos a produção das imagens como prática institucionalizada. Tal apropriação estabelecerá o alinhamento entre essas representações e as hipóteses fornecidas pelos historiadores.

Nossa bússola também apontará, no sentido inverso, na apreensão do posicionamento do povo enquanto ator social. Aliás, a todo o momento nos questionaremos se é possível identificar nesse período o conflito que caracteriza a luta

pela representação, manifestada através das divergências entre as visões de mundo do cineasta e de seus personagens. Queremos saber se há, em algum nível, a apropriação da linguagem do cinema, ou seja, se esse ator também acionou sua visão de mundo, sua ideologia no conflito com o cineasta.

2.2. O conceito de povo: da utopia da nova civilização ao sujeito da história

“Na verdade das coisas, o que somos é a nova Roma.”

Darcy Ribeiro

Antes de entrarmos na análise propriamente dita, traçaremos uma rápida conceituação da terminologia povo-nação associada ao pensamento visionário do antropólogo, ativista político e cientista social Darcy Ribeiro. O que objetivamos é trazer para discussão a dimensão romântica do projeto político da geração de 1960 que por vezes escapa aos historiadores. A tese da grande civilização tropical pode não encontrar eco na História desenvolvida numa perspectiva crítica, no entanto, é um elemento interessante para o estudo das correntes da época.

Em seu *Dicionário de Política (Brasília, 2004)*, o historiador Norberto Bobbio nos ensina que o conceito de povo derivou da expressão *Populus Romanus*⁵⁷, um grupo “dêmico” progressista e urbano que integrava, ao lado do *Senatus*, a *Civitas* ou República Romana. A origem do conceito de povo, portanto, esteve intimamente ligado às idéias de nacionalidade e democracia. Juntos, esses dois componentes, senado e povo formavam os pilares básicos da Roma Antiga. Com a queda da monarquia, o povo passou a ter representação política frente ao Estado com plenos direitos civis, inclusive o direito ao voto.

O declínio do Império Romano permitiu a ascensão do feudalismo, período em que o povo perdeu espaço e foi excluído progressivamente da vida política. A descentralização econômica e territorial na Idade Média moldou uma identidade local

⁵⁷ A definição da origem do conceito de povo a que se refere o autor tem inicialmente uma conotação positiva, pois se refere às formas de participação do cidadão no sistema político romano. De acordo com Bobbio: O *populus*, guiado pelos seus tribunos, capaz de atingir o consulado – que na sua bipolaridade representava numericamente os dois componentes básicos do Estado romano – é deveras um dos pilares do Estado, chamado a votar por meio dos *comitia*, presente em armas nas legiões, titular de amplos

para um povo leal ao seu senhor e rei. A “redescoberta romântica” do povo, para Bobbio só ocorreu com a era industrial no século XIX, quando surgiram na Europa diversos partidos com grande apelo e capacidade de mobilização das massas.

Perante tal explicação, já nos parece justificável a sentença do antropólogo Darcy Ribeiro, escrita estrategicamente no capítulo final de sua obra *O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil (1995)*. A afirmação de que somos “a nova Roma” soa, à primeira vista, como frase de efeito do discurso ufanista típico dos tiranos. As ditaduras de Mussolini e Hitler também reivindicavam para a Itália e a Alemanha, respectivamente, o mesmo título. Percebe-se pelo resgate histórico do conceito que nenhum dos dois líderes pretendiam reviver a glória romana através das páginas democráticas de sua história. Mas é extremamente revelador que o romantismo que envolve a frase de Darcy Ribeiro reapareça numa obra cuja pretensão é revisar toda a historiografia brasileira e sepultar os mitos em torno da cordialidade do homem brasileiro.

O livro começou a ser escrito na década de 1950 e foi interrompido, pois seu autor estava prestes a assumir tarefas como a implantação da Universidade de Brasília e mais tarde o Ministério da Educação e a chefia do Gabinete Civil, ambos os cargos no Governo de João Goulart. Havia um clima de entusiasmo e paixão em torno de um pensamento de esquerda que deveria redescobrir o Brasil e reinventar o seu povo como protagonista da história do país. Darcy quis responder com contundência aqueles que não depositaram nenhuma esperança no nosso destino de nação mestiça, tropical e subdesenvolvida. Ressaltou nossa unidade nacional como verdadeiro prodígio na História da Humanidade.

direitos civis. p. 986. Com o passar dos séculos, vem a decadência do Império Romano e no feudalismo o povo tornou a ser deste modo uma mera designação social. p. 987

Sedimentamos na diversidade de etnias uma homogeneidade cultural espantosa que se manifesta, sobretudo, na língua portuguesa que, apesar de possuir sotaques regionais, age como principal elemento catalisador da cultura brasileira. Sob a influência do amálgama de um idioma comum e ao mesmo tempo diverso, unificamos também este imenso território ao contrário da América Espanhola que, após as lutas por independência, se fragmentou em muitas nações. O mérito dessa façanha, Darcy Ribeiro atribuiu às elites brasileiras. Aliás, como sua única contribuição durante todo o processo histórico de formação do Brasil. Porém, a surpreendente capacidade de não termos nos tornado uma colcha de retalhos, tecida por raças e etnias se dilacerando em permanentes conflitos internos, deve-se necessariamente à enorme criatividade e poder de resistência do povo brasileiro. *Mais que uma simples etnia, o Brasil é uma etnia nacional, um povo nação assentado num território próprio e enquadrado dentro de um mesmo Estado para nele viver seu destino* (p. 22). Ao que nos parece Darcy tem pressa em fincar estacas no Brasil que se unifica enquanto Povo-Nação-Território-Estado e se divide como *estratificação classista de nítido colorido racial e do tipo mais desigualitário que se possa conceber* (p. 24). Do mesmo modo não se esquece de ressaltar as desigualdades na alocação de investimentos que geraram enormes disparidades no desenvolvimento regional brasileiro desde o início da industrialização no final do século XIX.

Por fim, notamos um autor preocupado em recuperar as revoltas populares como a comprovação de que o povo não faltou em seu espírito de luta nos momentos mais decisivos e pagou um preço alto pelas resistências. A repressão do Estado sempre foi, duplamente e extraordinariamente, violenta. Primeiramente, chacinando aos milhares como ocorreu em episódios como o de Palmares e Canudos. Depois, vem a força repressora dos aparelhos ideológicos da sociedade brasileira que atuaram

impiedosamente de forma a eliminar a memória dessas lutas. A historiografia oficial é uma delas.

Darcy não foi o único, nem o primeiro a se rebelar contra o silêncio imposto pelos vencedores. Coube-nos trazê-lo aqui em primeira mão, mesmo antes dos historiadores de ofício, pelo alto grau de especulação que sua obra traz, não sob o aspecto historiográfico, pois não saberíamos precisar o grau de importância de suas teses em socioantropologia para a História. Interessa-nos a paixão de Darcy Ribeiro pelo Brasil que se delimita nos contornos da utopia da nação brasileira, a nova Roma. Distanciá-lo dos historiadores é, antes de mais nada, um gesto de prudência para não confundi-lo com a historiografia que aqui será estudada. Entretanto, não podemos desconhecer a obra de Darcy Ribeiro como influência da geração de 1960. Seria um erro negligenciá-la, o que implicaria perda de uma peça importante que compõe o mosaico de interpretações do Brasil.

No País de São Saruê – 1971, filme do diretor paraibano Vladimir Carvalho apontamos a presença da *Moldura Histórica* do Brasil como a nova Roma. O discurso poético recitado em *off* por uma voz forte e grave, a “voz de Deus”, cheia de eco, rememora que *no princípio era o silêncio* nas terras do sertão onde *os quilombos e bravos índios corridos* um dia foram *senhores* e profetiza: “*Bem certo um dia essas coisas, às suas mãos voltarão*”. O argumento do documentário foi construído em torno da lenda de São Saruê, um país perdido no meio da seca, mas com um subsolo rico em minerais, especialmente o ouro. Atraídos pelo sonho do enriquecimento rápido, os aventureiros cavam minas e, logo, são impedidos de continuar a extração por determinação do Governo Federal. Carvalho vai à procura dos caçadores de ouro e o que encontra são histórias desse país imaginário, dessa grande civilização sertaneja do porvir atravancada pelas amarras burocráticas do Estado e pela tragédia da seca. Dois

obstáculos facilmente superados, na opinião do prefeito de uma pequena cidade do interior da Paraíba. Em seu gabinete, protegido por um retrato do Presidente Getúlio Vargas, o jovem político atende aos miseráveis e reitera sua confiança em *uma terra capaz de criar uma grande civilização. E o povo se identifica em sua capacidade de superar esses **problemas menores** (grifo nosso) do clima para estabelecer uma sociedade próspera, uma terra rica, de cuja riqueza participem todos.*

O depoimento do prefeito encerra o filme em tom de esperança, ainda que misturada às melancólicas imagens de crianças doentes, gado morto e vegetação seca. Em nenhuma seqüência o documentário nos convence da força dessa profecia infalível que conduzirá o nordeste rumo à grande civilização sertaneja. As imagens contradizem o discurso. No máximo, sugerem nas tomadas feitas na Fazenda Acauã, especialmente nos retratos dos seus antigos donos, a glória que será revivida no por vir. Os planos são demasiadamente nostálgicos e o ritmo lento da montagem nos remete sempre ao tempo passado, como se estivesse lá, na rugosidade das memórias que tais imagens insinuem, muito mais do que figuram, os indícios da civilização grandiosa que os nordestinos aguardam para o futuro próximo. A representação está assentada nas lembranças e no ardil da memória. Como o próprio off poético insiste “*Bem certo um dia essas coisas, às suas mãos voltarão*”. A montagem não comprova a existência do ouro, nem traz depoimentos sobre a viabilidade econômica da região. A prosperidade futura é uma questão de fé!

A temática da seca aparece em dupla perspectiva ou dupla moldura histórica. Na primeira há um tom de realismo e objetividade que denuncia as precárias condições dos moradores do sertão, a indústria da seca e a desigualdade social no Nordeste. Portanto, é um documentário do modelo sociológico. Na segunda abordagem, o fenômeno da seca é enquadrado romanticamente como a tragédia de um povo cujo destino o projetará na

certeza de um futuro abundante. Isso implica utilização de outro molde conceitual e operacional, daí a utilização de imagens quase impressionistas, vozes com reverberação e escrita poética numa forma em que prevaleceu o diegético, isto é, o tema recebeu tratamento narrativo na *moldura histórica* em que a representação do povo brota da memória. Mesmo a fala do Prefeito, que poderia ser classificada como entrevista objetiva e analítica, na verdade substituiu o “off”, cobrindo os planos que evidenciam o flagelo da seca. O discurso do político desafia as imagens na medida em que esse otimismo, paradoxalmente, guia nosso olhar para longe do cenário da morte, isto é, nos direciona para o devir histórico do qual tais cenas são refratárias. Como se nos forçasse a enxergar a dimensão metafísica e transcendental do drama nordestino.

O emolduramento mais realístico deixaremos para analisar mais adiante quando confrontaremos novamente o filme com o pensamento historiográfico propriamente dito. Por hora, interessa-nos mostrar, à guisa de exemplo, como a interpretação romântica de Darcy Ribeiro emprestou a moldura para a representação do povo e da nação brasileira numa obra do Cinema Novo. O diretor Vladimir Carvalho constrói nessa perspectiva uma representação mítica e por isso lança mão de recursos narrativos que não são utilizados no modelo sociológico, no qual prevalecem os aspectos de objetividade como a análise quantitativa.

Do ponto de vista da luta pela representação no modelo hegemônico da primeira fase do documentário moderno, não percebemos nenhuma ruptura na relação entre cineasta e povo. De tal modo que não abordaremos aqui as questões relativas à essa noção complementar ao conceito de *moldura histórica*. Na verdade, as seqüências em *O País de São Saruê* figuram inquietantemente no âmbito da tradição do documentário moderno. Convivem numa perspectiva de conflito com o estatuto do próprio Cinema

Novo no qual a premissa maior consiste em evitar qualquer forma filmica que redunde em mistificação do Brasil e dos brasileiros.

É o conceito de povo que não está coerente com a perspectiva moderna. Assim como nos escritos de Darcy Ribeiro, o elemento nacional-popular conforma-se como uma entidade mítica e messiânica. Quase um espírito que hiberna na geleira da história brasileira e, a qualquer momento, ressurgirá, não se sabe como, para, milagrosamente, se encarnar na multidão apática. O batalhão de moribundos sertanejos são corpos sem alma, carcaças à espera da incorporação desse espírito revoltoso que habita nas profundezas do nosso passado. Essa dimensão teológica de povo-nação ancorada apenas na comunidade lingüística, na unidade territorial e na memória das lutas não se afasta muito das elaborações históricas das elites dominantes que reverenciam o potencial transformador das lutas populares desde que entendidas apenas como nostalgia que se revive sistematicamente em datas comemorativas. Tal memória aciona o sentimento de pertença, o patriotismo das datas cívicas. Nacionalismo de ocasião que não olha para o presente, portanto, implica passividade do povo diante da realidade atual. O popular aqui é facilmente identificado com multidão⁵⁸ irracional, massa acéfala.

Os conceitos de povo-nação que os historiados e cientistas sociais brasileiros vão operar nas primeiras cinco décadas do século XX, diferenciam-se da perspectiva

⁵⁸ Seja na sociologia ou na história, multidão e massa são categorias geralmente empregadas em oposição à idéia de povo. De acordo com o *Dicionário de Conceitos Históricos (2005)*, o teórico russo Tchakhotine define *massa como a população difusa de uma cidade ou estado, e multidão como a massa organizada em um espaço e momento específico, como o comício, um evento ou uma greve*. p. 272. Em ambos os casos, a conotação é negativa. Os primeiros estudos sobre as multidões e as massas evidenciam a passividade diante da propaganda política, como pode ser verificado na obra *A mistificação das massas pela propaganda política (1977)* escrita pelo próprio Serge Tchakhotine. Associados também às idéias de cultura de massa e consumismo na sociedade pós-moderna como ocorre nos estudos pioneiros da comunicação de massa realizados nos Estados Unidos pelo *Mass Communication Research* e na Europa pelo *Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt*, a chamada Escola de Frankfurt. Esses conceitos só serão reformulados pelo historiador francês George Rude. Em seu livro *A multidão na História (1991)*, o autor propõe um novo olhar sobre as multidões. Se afastando um pouco das psicologias sociais que atribuíam às multidões um caráter escapista e irracional, Rudé defende uma interpretação histórica menos generalista e simplista do fenômeno da aglomeração momentânea de pessoas. Conclui que as sociedades industriais produzem multidões diferentes das sociedades pré-industriais e que a natureza dos distúrbios, isto é, o

teológica de Darcy Ribeiro, sobretudo, porque, ao contrário desse último, objetivam encontrar na contemporaneidade os contornos da identidade desse elemento nacional popular. Nos chama atenção a tentativa de historicizar a idéia de povo-nação, outrora presa às profecias e não a uma interpretação científica da realidade brasileira, assim como fez o historiador George Rude em sua obra *A multidão na História (1991)*, trabalho que analisa os movimentos populares durante as revoluções Francesa e Inglesa. Para ele, os movimentos populares haviam despertado o interesse de estudiosos apenas pelo seu caráter messiânico ou pela violência que marca a passagem das grandes manifestações populares nas sociedades industriais. Rudé acredita que essas abordagens redundam em generalizações simplistas, pois uma multidão deve ser estudada no seu contexto histórico específico e analisada a partir dos tipos de pessoas e dos tipos de mudanças sociais que reivindicam. Desse modo, a bravura de uma tribo indígena dizimada pelo colonizador português no século XVII, pode até inspirar, mas jamais definir o caráter do movimento social no século XX.

Destituída da sua condição de elemento crucial na formação do povo, a memória repassa essa função para a sociologia política que nos anos de 1960 tentará identificar os tipos sociais que compõem a sociedade brasileira, suas reivindicações e, sobretudo, sua capacidade de agir no sentido da transformação da realidade. A dimensão política traça os novos contornos do elemento nacional popular, isto é, a mensuração do papel de sujeito histórico que os indivíduos, grupos e classes desempenham no processo de modernização do Estado Nacional. Isso explica a obsessão pelo dado estatístico ou pela tipificação dos personagens do modelo sociológico como método para evitar a generalização ou mistificação da realidade. *O País de São Saruê*, no descompasso histórico do Brasil, também será emoldurado pelo conceito de povo-nação como o

objetivo da multidão, está associado ao tipo de pessoas que dão corpo ao fenômeno e aos tipos de mudanças sociais que reivindicam. (Dicionário de Conceitos Históricos, p. 274)

elemento político específico de um país em face de estabelecer um pacto social rumo ao reconhecimento da cidadania dos tipos sociais que atuam no presente, mas que encontram uma sociedade em vias de transição que dificulta a efetivação plena de suas reivindicações. O que importa aqui é demarcar o conceito de povo-nação enquanto o componente que nos permite visualizar positivamente a ação política do elemento nacional popular, ainda que, reiteradas vezes, o povo seja classificado de “alienado”, diante do processo histórico, não mais do que um corpo sem alma. Enquanto respira o tempo presente, carrega consigo um potencial transformador que precisa ser dirigido. Tarefa que, segundo os ideólogos do CPC/UNE, cabe à intelectualidade de esquerda. Protagonista ou não, o fato é que finalmente o povo acabará de ser inventado.

2.3. A redescoberta do Brasil e a invenção do povo

José Carlos dos Reis debruçou-se sobre o tema da formação do Brasil através de sua obra *As Identidades do Brasil de Varnhagem a FHC (Rio de Janeiro-2000)*. Reis fez um amplo retrospecto das teses mais influentes da historiografia brasileira na tentativa de apreender as noções de temporalidades que cada pensador imprimiu em seus escritos. Sua consciência penetra nas teorias dos intérpretes do Brasil sem necessariamente julgar o grau de anacronismo que por ventura poderia existir numa determinada corrente. Cada linha interpretativa adere ao seu tempo histórico, portanto, nenhum autor é classificado como retrógrado, uma vez que seu pensamento ilumina aquele momento específico. Para J. Carlos Reis, as idéias que esses autores defenderam não foram feitas para recuarem ou avançarem na linha do tempo. Tratam de leituras datadas, nessa medida absolutamente adequadas para cada período.

O mais pertinente na investigação de Reis é o modo como divide seu livro entre Parte I – O “Descobrimento do Brasil”, em que analisa os escritos de Varnhagen e Gilberto Freyre e a Parte II – O “Redescobrimento do Brasil”, quando se aventura com Capristano de Abreu, Sérgio Buarque de Holanda, Nelson Werneck Sobrinho, Caio Pardo Jr., Florestan Fernandes e Fernando Henrique Cardoso. No rastro dessa bifurcação criada pelo autor, serão os nomes da segunda parte que nos auxiliarão na empreitada de refletir sobre o realismo das imagens do povo no cinema brasileiro porque foram os pensadores do segundo caminho que reescreveram criticamente a história do Brasil.

O Cinema Novo e os redescobridores são parentes próximos. Alinham-se ao Modernismo nas artes plásticas e na literatura no sentido da antropofagia. Alimentam-se das matrizes européias, mas reelaboram teorias estrangeiras para reinterpretar o Brasil,

de modo que o retrato do povo lhes pareça mais realísticamente possível, tanto para o movimento estético quanto para a ciência histórica que desse esforço se descortinam.

2.4. Aruanda e a tese feudal

A conjuntura das décadas de 1960 e 1970 decorre do desenrolar de um processo histórico que teve início com a chamada Revolução de 1930. Os contornos do país que se observa nesse período começaram a ser traçados na transição dos padrões arcaicos da primeira república para uma nova fase comandada pelo ímpeto desenvolvimentista do Estado Novo de Getúlio Vargas. Em verdade, desde os anos 1920 a sociedade brasileira rumava para uma complexidade maior com a emergência das classes médias urbanas, da pequena burguesia e do proletariado.

Em 1922, a Semana de Arte Moderna e a fundação do PCB foram sintomas da efervescência social, econômica, política e cultural produzida pela aceleração histórica das primeiras décadas do século XX. O Getulismo (1930/1945 e 1950/1954) insere-se nesse contexto de alteração rítmica provocada pela industrialização e suas conseqüências: a implantação dos sistemas de telecomunicações e de transportes; o reconhecimento dos direitos civis de mulheres e outras minorias; e a criação da CLT – Código de Leis Trabalhistas.

A modernização brasileira prosseguiu de 1955 a 1960 com o Plano de Metas de JK. Na onda do progresso instantâneo dos 50 anos em 5, a euforia foi estampada nos jornais através de feitos grandiosos do período como a inauguração de Brasília, a primeira fábrica de automóveis, o sucesso da Bossa Nova nos EUA e a conquista da primeira Copa do Mundo de futebol. Tínhamos enfim a sensação de que o motor da história brasileira havia engrenado de vez, engatado sua marcha mais veloz rumo ao futuro reservado às grandes nações do planeta. Curioso como esse otimismo produziu nas artes efeitos paradoxais. Os mesmos anos dourados que inspiraram a Bossa Nova também pariram o Cinema Novo. Se por um lado, os cantores e compositores da zona

sul do Rio de Janeiro agregavam-se no movimento musical que ressaltava o ideário da classe média urbana nas imagens belas do nosso país: mulheres, mar, praias, florestas, fauna, etc, o Cinema Novo é o desvio desse olhar do litoral para o interior. Lentes voltadas para o sertão, para as imagens da nossa mais absoluta miséria. A Bossa Nova cantou um Brasil que todos queriam ver enquanto o Cinema Novo mostrava o Brasil que todos queriam esconder.

O sertão era o verdadeiro Brasil. Para o CPC/UNE e o PCB, pilares institucionais do movimento do Cinema Novo, as ondas de modernização da sociedade brasileira não haviam alterado a estrutura econômica do país. Nelson Werneck Sodré, o mais influente pensador da esquerda nesse período, defende a posição de que o Brasil estava amplamente dominado por modos de produção pré-capitalistas. Apesar dos avanços, ainda nos encontrávamos na transição entre o feudalismo para o capitalismo. Ainda éramos uma colônia com um enorme atraso tecnológico, político e social. Para Werneck, a economia brasileira era semi-feudal, portanto, sequer havíamos desenvolvido uma classe burguesa nacional e autônoma em relação a interesses do capital estrangeiro.

O PCB importou o marxismo-lenismo soviético como teoria social capaz de intervir nessa sociedade em transição, porém sem maiores preocupações com as peculiaridades dos ritmos históricos do Brasil.

Entre 1922 a 1964, o marxismo foi a teoria social que deu uma voz vigorosa, através do PCB, ao chamado povo brasileiro. Uma voz, entretanto, mais vigorosa do que rigorosa. O marxismo que desembarcou no Brasil, em 1922, não foi o original alemão e marxismo, mas o “marxismo-leninismo” soviético. (...) O marxismo que chegava já era uma doutrina sistemática e dogmatizada, e o ambiente que o acolheu dominado pelo positivismo e pelo catolicismo exacerbados, também era sistemático e dogmático.⁵⁹

⁵⁹ REIS, J. Carlos. *As Identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. 3ª ed. – Rio de Janeiro : Editora FGV, 2000p. 148.

Nelson Werneck, à luz dessa orientação dogmática, estabeleceu o modelo etapista para o desenvolvimento do que denominava Revolução Nacional Burguesa. Em sua concepção, a superação da condição de colônia e dos padrões de subdesenvolvimento só viriam através de uma aliança entre o proletariado, os camponeses e a burguesia nacional. Nesse sentido, a burguesia seria a vanguarda de uma revolução industrial que derrubaria o mito da “vocação agrária”. Numa etapa posterior, o Brasil, definitivamente inserido no capitalismo, poderia então sonhar com a revolução proletária.

Essa interpretação do Brasil, que predominou entre 1920-64, Bresser Pereira a denominou “nacional-burguesa”. Ela veio se opor à interpretação da “vocação agrária”, que dominara sem contestação até os anos 1920 e era a interpretação dos descendentes dos “descobridores do Brasil”: o Brasil é essencialmente um país agrícola, cheio de riquezas naturais e cordialidade, mas tropical e mestiço, portanto, inferior⁶⁰.

Ao eleger a burguesia como o principal agente revolucionário da sociedade brasileira, Nelson Werneck orientou a visão de mundo e ação dos grupos de esquerda. O povo, a grande massa de trabalhadores camponeses, não era o protagonista da História do Brasil e, sobretudo, naquela fase, sua representação do elemento popular não passava de um papel absolutamente coadjuvante. Werneck, assim como os escritores modernistas, redescobre o povo em seu sofrimento, em suas lutas por sobrevivência, em sua resistência ao enfrentar inimigos como o clima e o coronel, senhor feudal em pleno século XX. Entretanto, naquela conjuntura, o estágio refratário da consciência popular conferiria ao povo a classificação de elemento neutro diante das estruturas sociais.

O documentário *Aruanda – 1960* está emoldurado por esta visão de mundo. As câmeras de Linduarte Noronha apontavam para o sofrimento do povo, mas acertaram

⁶⁰ REIS, J. Carlos. *As Identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. 3ª ed. – Rio de Janeiro : Editora FGV, 2000. p. 153

mesmo no quadro em que a burguesia pousa como protagonista. A *Moldura Histórica* da tese feudal encaixa-se perfeitamente à *Montagem Fílmica* que representa o povo sem personalidade. As personagens são anônimas, com exceção de Zé Bento. Não há falas. Só é possível ouvir o som incompreensível da multidão na seqüência da feira. Ruídos confusos. É dessa forma que o diretor percebeu a consciência dos sertanejos. As imagens foram captadas à distancia, como distante é também a compreensão dessa gente alienada. A expressão “*sem perspectivas*” surge diversas vezes num texto em off para dar conta do trágico e irremediável destino do nordestino condenado à miséria e ao abandono.

O jornalista e diretor estreante, Linduarte Noronha, extraiu das reportagens que realizou, anteriormente no lugarejo, o argumento que dá origem ao roteiro de *Aruanda*. A narrativa reproduz o cotidiano da comunidade como forma de demonstrar o anacronismo em que está mergulhado aquele povoado. Noronha utiliza-se de um roteiro fechado, típico às narrativas ficcionais, em que todas as cenas são decupadas previamente. O detalhamento minucioso dos planos evitou o desperdício de película, ao mesmo tempo em que pré-determinou o resultado final das filmagens evitando-se assim imprevistos que pudessem alterar o enredo e prejudicar a unidade do roteiro. A *secura* do discurso racional, em “voz over”, corrobora com as imagens do sertão, que por seu turno, ganham dramaticidade em sintonia com a melodia arrastada de uma canção rústica de domínio público, *Oh, Mana Deixa eu Ir*, recolhida pelo maestro e pesquisador Heitor Villa-Lobos. Sinergeticamente, texto, imagens e música se combinam produzindo um efeito impactante de poesia e denúncia.

O ritmo da montagem é lento, sincronizado à trilha sonora que confere um tom melancólico ao filme. A música prepara o clima nostálgico para lembrar o passado de luta dos escravos contra os colonizadores. Talhado, foi constituído por descendentes dos

Quilombos, mas a população pacífica e passiva ali, diante das câmaras e do tempo presente, de nada lembra a bravura de seus antepassados. Vivendo numa espécie de mundo medieval contemporâneo, o povo de *Talhado é um estado social à parte do país. Existe fisiograficamente, inexistente no âmbito das instituições*, sentencia o diretor.

O isolamento jogou *Aruanda* e o povo brasileiro para fora da História. Linduarte Noronha usa no seu *off* outros termos como *ciclo econômico trágico* e *vida primitiva* e representa os homens, mulheres e crianças de Talhado como indivíduos totalmente incapazes de perceber as origens do drama social que os cerca. Como se para aqueles seres humanos restasse somente o direito de esperar por um milagre. Não são mais sujeitos da história, não passam de elementos naturais da trágica paisagem nordestina.

Obviamente, a ousadia de *Aruanda* em mostrar tais gentes ou paisagens constituiu em si um alargamento temático já destacado no capítulo anterior. A principal linha de força desse documentário do modo de representação expositivo está na produção de uma nova pauta para o cinema nacional. Linduarte e Rucker proporcionaram uma visão para além do enquadramento que se conhecia na época, portanto suas imagens são representações do povo que não se encaixariam nas montagens anteriores, pois em muito as excedem. O problema reside na constatação de que o alargamento é temático sem maiores implicações éticas na relação cineasta povo.

Entretanto, há uma única seqüência em que a representação do povo como vítima da seca também se quebra. Na encenação do fabrico das peças barro, as imagens nos trazem muito mais do que o diretor esperava delas, ou seja, demonstrar o aspecto arcaico da economia sertaneja. Embalada por *Piauí*, uma música ritmada das cerimônias do Rosário, a montagem torna-se ágil para acompanhar a agilidade das mulheres na arte de fazer potes. A contra luz das frestas do telhado brilha sobre corpos e mãos das operárias do barro. A câmara fecha em closes cada vez mais emocionantes para mostrar

os detalhes das peças, passeia acompanhado o movimento das mãos das artesãs. Os vestidos brancos bordados contrastam com a pele escura e lisa. A expressão dos rostos é serena. Os traços mestiços revelam uma beleza natural que contamina toda essa parte da montagem dedicada ao trabalho. Elas já não parecem tão infelizes, tão miseráveis. Foram tomadas pela alegria que invade o coração de todos os artistas no momento sublime da criação. Por alguns instantes, inconscientemente, Linduarte perdeu-se em seu intuito de revelar a pobreza. Ao contrário do restante do filme, a seqüência nos traz admiração no lugar da revolta. Pensamos: que lindo! Essas mulheres deveriam fazer potes de barro pelo resto de suas vidas! Não somos capazes de dizer o mesmo da seqüência da coleta do algodão, da retirada da família ou da movimentação da feira.

Naquela representação, o artesanato perturbou o filme, pois em nada lembra tristeza, desolação ou alienação. Aquelas mulheres são artistas, senhoras de seu ofício. Nos remete às cenas de reconstituição da construção do iglu em “Nanook do North” de Robert Flaherty, filme em que o diretor americano se apresenta como um colaborador do personagem. Nanook, o líder do povo esquimó, e as artesãs de Serra do Talhado assumiram, de certa forma, a direção nessas respectivas seqüências. Ambos foram mais importantes para as filmagens do que as idéias dos cineastas. Desconhecedores de tais práticas ancestrais, os diretores tiveram que construir a narrativa combinando o trabalho de observação com a atuação decisiva de seus atores que representavam a si mesmos. Da ignorância do diretor brotou algo novo. De tal modo que apontamos nessa seqüência de *Aruanda* um alargamento estético e ético, pois o cineasta nesse momento foi necessariamente envolvido por estratégias que embora criadas por ele resultou noutra proposta. Filmagem, nesse caso, implicou aprendizado com os personagens sobre a melhor maneira de representá-los.

Não nos resta dúvidas da linguagem autoritária que Noronha teve em mãos. Muito menos pelo fato de ser um diretor estreante, mas porque sua visão de mundo construiu uma representação filmica que silenciou o povo. O tipo clássico do cinema novo, isto é, o camponês, mestiço e analfabeto não se encontra na singularidade do personagem, e sim na ignorância e na alienação do representado. Enquanto grupo cultural de vanguarda produtor de representação social a imagem do sertanejo miserável orientou a ação política do intelectual de esquerda, qual seja: a desalienação do povo.

A linguagem de *Aruanda* se institucionaliza como prática política e cultural. Os diretores do Cinema Novo, sobretudo Glauber Rocha, se entusiasmaram com a montagem porque o filme aponta para uma intervenção concreta na realidade. José Carlos dos Reis nos lembra que o dogmatismo do PCB ao importar sem críticas o marxismo-leninismo soviético justifica-se à medida que as esquerdas buscavam uma teoria social que se afirmasse como ciência militante.

O dogmatismo era necessário: a teoria torna-se arma de combate, a alma-arma de ação de homens frágeis. Ela dissipava dúvidas e dores e reanimava a combatividade.⁶¹

Sodré enfrentou duros ataques dos historiadores que o sucederam, sobretudo, naquilo que seus críticos chamaram de vulgarização do conceito de *práxis*. O marxismo-pragmático de Sodré superestimava a ação política em detrimento da articulação dialética entre teoria e prática. Seu modelo etapista, extremamente esquemático, não se encaixava à temporalidade histórica do Brasil, acusavam seus críticos. O marxismo-cristalizado que preconizava a Revolução Burguesa Nacional demonstrou-se míope diante do comportamento refratário da burguesia brasileira. Esta jamais se opôs diretamente contra o escravismo e o latifúndio. Pelo contrário, aceitou a combinação do modo de produção escravista e o feudalismo com a industrialização.

⁶¹ REIS, J. Carlos. *As Identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. 3ª ed. – Rio de Janeiro : Editora FGV, 2000. p.148

Sodré apostava numa teoria que ficcionaliza uma predisposição quase genética da classe burguesa para a democracia. A suposta vocação revolucionária da burguesia nacional sempre deu margem a todo tipo de questionamento. Na fase posterior a 1964, os historiadores brasileiros formularão teses que, ao mesmo tempo, recuperam a cientificidade do marxismo e passam a fornecer respostas mais coerentes com o caso brasileiro.

2.5. Viramundo e a Modernização Conservadora

As décadas de 1960 e 1970 são momentos-chaves para entendermos o quadro social, político e econômico do Brasil que se configura nos dias de hoje. Um período de transição marcado principalmente pela urbanização e a explosão demográfica que reconfigura geopoliticamente o mapa do Brasil. A modernização em curso desde o início do século XX conjuga industrialização, consolidação de direitos sociais, ampliação do mercado consumidor com castração das liberdades civis, movimentos sociais tutelados pelo Estado e alta concentração de riqueza. O Brasil atinge no período o ápice de um processo histórico que intercala avanços e retrocessos. A industrialização deveria acontecer simultaneamente à consolidação de uma sólida democracia de massa como ocorreu nos países da Europa e nos Estados Unidos. No entanto, as etapas de desenvolvimento das sociedades capitalistas do primeiro mundo que pressupõem cidadania pelo voto e o consumo, distribuição de terras e renda, justiça social, não foram implementadas por completo no Brasil. A passagem do modelo agro-exportador atrasado para o industrial não se procedeu com a transformação das estruturas sociais e políticas da nação.

Sérgio Buarque de Holanda⁶² define a transição da sociedade arcaica-rural para a urbana-industrializada como “modernização conservadora”. Para ele, o Brasil já vive uma revolução desde o início do século XX, entretanto, essa revolução é lenta, pois busca conciliar interesses ligados à nossa herança lusitana, o passado rural e colonial, aos ideais modernos da industrialização. Esse ajustamento interno produz uma enorme defasagem entre a imagem que temos do Brasil e dos brasileiros e a realidade, fazendo

⁶² HOLANDA, Sérgio Buarque de Raízes do Brasil, São Paulo/ SP. Companhia das Letras, 1997.

com que “*a representação do que somos não se refira à realidade do que somos*”⁶³. Sérgio Buarque de Holanda escreveu *Raízes do Brasil* em 1936, portanto, muito antes de Werneck já havia percebido o anacronismo das elites brasileiras. Talvez, por essa razão, e pelo fato de ser o primeiro intelectual brasileiro a importar as teorias de Max Weber, elegeu o homem urbano como agente dessa revolução lenta, pacífica e racional em curso no Brasil. Buarque de Holanda assiste à inversão do quadro populacional e percebe nessa transição o surgimento do novo sujeito histórico: o cidadão. O principal agente das transformações sócio-econômicas e culturais do país, *o protagonista de sua história é o povo anônimo em seu cotidiano, em sua vida repetida, sem grandes eventos*⁶⁴, afirma Reis em sua leitura da obra de Holanda. Está implícita nessa teoria, a idéia de que o sertanejo é uma espécie de vassalo, sub-cidadão, sem instrução, sem iniciativa, portanto, incapaz de exercer seus direitos civis. A transferência dos contingentes populacionais do campo para a cidade é vista por Holanda como a principal manifestação das mudanças estruturais na sociedade brasileira.

O fluxo migratório nas décadas de 1960 e 1970 inverte a correlação rural x urbano. Até a década de 1970, 70% morava na zona rural e 30% no meio urbano. O ritmo acelerado de crescimento econômico girando em torno de 7,5% a.a. gera milhões de postos de trabalho nos centros urbanos invertendo, em pouco tempo, a correlação campo x cidade. Se há ofertas de empregos nas metrópoles, então os médios e grandes municípios passam a abrigar mais de 70% da população brasileira. O problema, no entanto, é o despreparo de boa parcela da mão de obra imigrante que não consegue as melhores colocações, pois não está apta a assumir as funções especializadas que exigem alto grau de escolaridade. Junto com o homem do campo, a miséria também migrou

⁶³ REIS, J. Carlos. *As Identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. 3ª ed. – Rio de Janeiro : Editora FGV, 2000. p.123

⁶⁴ *Ididem-ibid*.p.122

para as zonas urbanas do país. O camponês se transforma em operário desqualificado e vai morar nas favelas das grandes metrópoles brasileiras.

O filme *Viramundo – 1965* trata dessa realidade social representando o povo dentro da *Moldura Histórica* da modernização conservadora, em que o sertanejo imigrante aparece como indivíduo desajustado, cidadão de quinta categoria que não conquista estabilidade por causa do analfabetismo e dos valores tradicionais que dificultam sua adaptação ao mundo moderno.

Da série de documentários analisados referente ao período de 1960 a 1970, *Viramundo* é o que mais se enquadra no *Modelo Sociológico*, descrito por Jean-Claude Bernardet e pelo modo de representação *Expositivo* de Bill Nichols. Como uma espécie de cartão de visitas, o primeiro texto/legenda explica que o argumento/roteiro do filme foi produzido com a orientação dos professores Otávio Ianni, Juarez Brandão e Cândido Procópio. A nota é uma advertência para quem vai continuar assistindo a fita. Geraldo Sarno, na abertura do filme, tenta convencer o espectador de que a película é uma investigação balizada no saber acadêmico, portanto, a sua subjetividade de diretor interferiu o mínimo possível na montagem.

Logo em seguida a trilha sonora entra, *Viramundo*, um hit da Tropicália composta por Caetano Veloso & Capinam e interpretada por Gilberto Gil. Intercalada aos créditos, a música prossegue e, de repente, surge a pintura de Cândido Portinari: o retrato de uma família de retirantes nordestinos. Sequências de imagens do Trem do Norte mostram o desembarque na estação de São Paulo, onde os imigrantes parecem assustados, perdidos. A voz over atravessa pela primeira vez a montagem com uma enxurrada de números sobre a imigração: “*De 1952 a 62, migraram para São Paulo 1.290.000 nordestinos; (...) Continuadamente, cada ano, chegam em média 100.000 nordestinos, 9.000 por mês*”.

Fica evidente a busca por um alto grau de realismo na edição. A intenção é criar uma amálgama entre elementos sonoros (música tropicalista, off e depoimentos), visuais (pintura modernista, textos e imagens figurativas) e discurso científico (pesquisa estatística) configurando um todo hermético, impenetrável onde os questionamentos não entrem e contaminem a unidade da montagem.

A pesquisa quantitativa deu conta de fornecer os dados sob os quais o cineasta ancora sua investigação. Da seleção dos personagens à condução das entrevistas, percebe-se a predominância do critério da calculabilidade. Não há espaço para o imprevisto, nenhum depoimento parece ilógico ou aleatório. Nas entrevistas prevalecem os closes e os planos americanos. O cameraman enquadra os personagens como se fosse um funcionário do governo produzindo documentos de registros civis, fotografias de carteira de identidades. A seleção das entrevistas segue o critério dos “tipos ideais” que são “*assalariados agrícolas, parceiros, meeiros, arrendatários e pequenos proprietários, que procedem no nordeste*”. Cada um dos 11 retirantes que prestam depoimento se encaixa num desses tipos. Com o rigor que se exige do discurso científico, o *off* apresenta o aspecto da temática que se refere aquele determinado tipo e, nesse momento, há um corte para as entrevistas que funcionam não como meros testemunhos, mas como fontes comprobatórias, dados empíricos que atestam a verdade abstrata dos números.

Ao contrário de *Aruanda*, Geraldo Sarno não precisa demonstrar aquilo que as estatísticas já comprovaram. *Viramundo* aborda o fenômeno da imigração sob o prisma do desajuste do retirante nordestino na cidade grande. Não é necessário trazer imagens de um lugar distante. O problema social está patente aos olhos de todos. Sarno pretende dar explicações racionais para um problema social do cotidiano das grandes metrópoles.

No off e nos depoimentos está contida a verdade absoluta da explanação sistemática que se pretende fazer sobre a realidade.

Os imigrantes falam, mas as declarações não são vozes de sujeitos históricos. Nenhum dos retirantes tem nome. Não há legendas que singularizem o depoimento. As entrevistas valem à medida que são anônimas, tal qual ocorre nas pesquisas de opinião pública amplamente utilizadas na atualidade. Poderiam ser concedidas por José, Pedro, Manuel, Raimundo, Severino que não alteraria o resultado da abordagem. Na seqüência em que aparece a imagem do retirante número 5, a voz é do retirante 6. Não importa. O diretor não cometeu o crime de falsidade ideológica. Abstratas tais quais os números, as falas foram articuladas na montagem como peças de um quebra-cabeça. Ou seja, foram matematicamente pensadas para que se encaixassem umas às outras sem que nenhuma delas tivesse peso maior em relação à outra. Desiguais na forma, porém iguais na função. A previsibilidade torna-se a prova dos novos no teste da igualdade entre os desiguais.

A estratégia do anonimato rebela-se contra o personalismo que marca as relações nas sociedades tradicionais. A montagem de *Viramundo* também se opõe à nossa herança Ibérica, corrobora com as teses werberianas de que no mundo moderno as relações sociais devem ser governadas por formas impessoais e abstratas, sem as quais não se fundamentaria o conceito de cidadão.

Eis aí, o epicentro do conflito. O documentário comprova que o analfabetismo da imensa maioria da população é o maior entrave para a cidadania plena. A industrialização brasileira ocorre sem antes o país ter implantado uma política de universalização do ensino. Numa das seqüências mais interessantes do filme, o diretor confronta depoimentos de dois nordestinos, um bem sucedido R8 (retirante 8) que alcançou uma posto de gerente de seção numa fábrica e outro R9 (retirante 9) que se

encontrava desempregado após perambular por inúmeras empresas sem conseguir se firmar em nenhuma delas. De pele clara, falando corretamente, R8 é enquadrado em closes ou em planos conjuntos em que aparecem também a mulher e seus três filhos numa sala de estar com mesas; relógio despertador; retrato do casal e dos filhos na parede; e outros objetos de decoração como jarro de flores e toalha de mesa. Afirma que gostaria de comprar outra casa, tem eletrodomésticos como geladeira e que não se considera mais um “nortista”, não pretende mais voltar para sua terra natal onde as pessoas só pensam em “matar”. Na sua visão, o sulista olha “*para frente*” e pensa em “*gozar daquilo que se chama vida*”. Somente se filiaria ao sindicato, desde que esse fosse inteiramente brasileiro. Os sindicatos que conhece defende “Rússia” e “Cuba” e a luta armada. Diz ainda que deveria haver um representante de sindicato em cada indústria para vistoriar o trabalho dos operários.

O contraponto ocorre de uma maneira bastante dinâmica entre o R8 e o R9 que se revezam em respostas curtas para as mesmas questões. R9 diz que mora com sua companheira há doze anos numa casa alugada, e que está sofrendo ameaça de despejo. Porém, como ele não deve aluguel, seu advogado está recorrendo. Sua residência é bem mais modesta. Sala, cozinha e quartos se confundem num mesmo cômodo. Ironicamente, diz que em São Paulo tudo vira emprego. Até quem não gosta de trabalhar consegue emprego. Mas está desempregado e cansado de procurar emprego, pois todo o dia, têm centenas de pessoas iguais a ele que também não conseguem. Relata que uma vez precisou do sindicato e não recebeu a ajuda que esperava. Sindicato só funciona para “certos casos”.

Num tom absolutamente solene, o diretor entrecorta as duas entrevistas com perguntas a um empresário. A imagem da sala ampla, imponente, supervaloriza a figura do empresário. A fala resolve o embate entre os dois retirantes como se fosse a sentença

de um juiz. O executivo responde que não é comum nas grandes cidades a troca de mão de obra qualificada, por mão de obra não qualificada. A formação do nordestino ainda é uma “barreira”. A mão de obra qualificada torna-se, a cada dia, “*imprescindível*” numa cidade como São Paulo, entretanto, ele ainda é “*rara*”.

No Brasil em transição sobram empregos, faltam trabalhadores qualificados. Os nordestinos que venceram foram aqueles que de algum modo já tinham algum nível de escolaridade. Curioso como no último plano o R9 aparece saindo do portão de casa, parece caminhar a esmo, cabisbaixo, talvez à procura de emprego, talvez somente para espairer, aliviar a cabeça repleta de inseguranças. É o retrato definitivo do desqualificado, do semi-analfabeto, portanto, do socialmente desajustado.

Outro trecho do depoimento do empresário revela o segundo aspecto do perfil dos imigrantes que os impede de integrar o mundo moderno, seus valores culturais.

Empresário: Observa-se num imigrante nordestino uma maior parcela de desconfiança, talvez por ser um homem mais angustiado, ou por desconhecer o tipo de relações que encontrará no novo ambiente. Isso têm levado, inclusive alguns empregadores a vetar a admissão desse elemento enquanto ainda na fase de entrosamento no novo meio.

O imigrante, oriundo do sertão nordestino, é descrito em *Viramundo* como “desconfiado”, “angustiado”, “desentrosado” em seu novo ambiente porque vem de um Brasil semifeudal. Na *Moldura Histórica* da modernização conservadora, o documentário representa esse tipo social como um cidadão incompleto, pois sua ética, suas raízes culturais e sua precaríssima formação profissional são incompatíveis com a urbanização. Sob esse ponto de vista, o atraso do povo nordestino contribui ainda mais com a lentidão da revolução brasileira.

As duas partes finais de *Viramundo* estabelecem a dimensão do descompasso entre os dois brasis que disputam o projeto de uma sociedade em desenvolvimento. O filme ganha novo ritmo, novas imagens. A música tema desaparece, os depoimentos e a

voz over também. Multidões. Frenesi. Pastores prometem curar aleijados, cegos, paralíticos e todo tipo de enfermidades. Um bispo da Igreja Católica marca presença no culto protestante realizado em plena praça pública. Aos berros no microfone, o pastor evangélico reverencia a autoridade romana. Pessoas se debatem. Transe. O bispo prega o ecumenismo, em nome da fé e da caridade cristã. De terno e gravata, um menino negro faz pregações. As imagens agora vêm de um terreiro de macumba. A mãe de santo também cura através da fé nos orixás, nas entidades da umbanda e em Jesus. Também fala em caridade, aliás, repete a palavra pelo menos cinco vezes. Cenas de mar. A mãe de santo diz que “Pai Damião” é capaz até de arranjar emprego.

Surpreendentemente, num documentário sobre imigração uma seqüência ininterrupta de 12 minutos sobre manifestações religiosas. Trecho com imagens frenéticas que ocupam mais de um quarto da duração do filme de aproximadamente 49 minutos. Essas cenas estão lá pra enfatizar o contraste com a racionalização das relações sociais. A modernização da estruturas política e econômica esbarrou no poder da mistificação. Entorpecido pela fé, o povo, retirante do latifúndio, ao invés de reclamar direitos civis, clama por caridade.

Encerradas as imagens do “medievalismo” brasileiro, o diretor prepara o clima para o último depoimento com o retorno da trilha sonora. Derradeira parte da aventura de sertanejo viramundo. No quadro, o retirante e sua família, esposa e 6 filhos pequenos, preparam-se para o embarque no Trem do Norte. Aos 47 anos, depois de tentar a sorte em São Paulo R11 vai retornar às origens. Não conseguiu emprego na indústria, voltará para o Nordeste onde trabalhará na terra como meeiro, parceiro ou arrendatário. Vassalagens contemporâneas. *Viramundo* fracassou.

De toda série estudada, não restam dúvidas que esse documentário talvez seja o que mais estereotipou a figura do povo. O tom de objetividade jornalística é alcançado

graças à excessiva delimitação das falas, que reiteramos, apenas confirmam o que o off já havia informado. O diretor controla à mão de ferro a representação do povo. Coerente com a perspectiva do papel do intelectual de esquerda como instrutor das massas, a estrutura da montagem é extremamente rígida. Portanto não podemos apontar nenhuma contradição que nos mostrasse algum alargamento da moldura histórica ou alterações na representação do elemento popular. *Viramundo* é o melhor exemplo de como o esquema mental e o modo de operar a linguagem cinematográfica interferiram na representação social do povo e não somente na forma fílmica que deu materialidade à representação. No processo histórico a que esteve submetida, a montagem refletiu unilateralmente as posições ideológicas do diretor e de seu grupo social. Se houve qualquer tentativa de abrir o diálogo na relação cineasta e povo, essas vias foram congestionadas durante a produção do filme por esquemas predeterminados presentes na abordagem dos personagens e no tratamento da temática em geral. .

2.6. O País de São Saruê e a Tese Capitalista

Um abismo conceitual separa a doutrina marxista-leninista de Sodré para a sociologia werberiana de Buarque de Holanda. A urgência da prática impôs ao primeiro a importação de modelos que não se enquadravam na realidade brasileira. Mais sofisticada em relação à tese da grande civilização dos trópicos, a segunda moldura histórica a que o filme se encaixa estabelece outro nível de diálogo com uma nova interpretação do Brasil. Em Sodré, a leitura redonda no imitativo, reprodução de conceitos prontos. Antropofagicamente, Sérgio Buarque de Holanda deglute Max Weber, digere as substâncias de seu pensamento, para finalmente regurgita uma matéria singular adequada à singularidade da história brasileira.

Não obstante à diferença abissal entre os dois autores, encontramos no aspecto fundamental de suas hipóteses um ponto de interseção. A semelhança entre a *Tese Feudal* e a *Modernização Conservadora* reside na constatação de que a transformação social do Brasil passa por uma revolução, burguesa e nacional no caso de Sodré ou pacífica e racional quando a análise é de Buarque de Holanda. Ambos constatarem uma herança colonial que deve ser extirpada, pois atua com o freio de mão que atravanca a aceleração do motor da nossa história. O capitalismo foi impedido de ser implantado aqui com toda sua pujança devido ao passado colonial que nos arrasta para a Idade Média.

Contrariando as teorias de que o Brasil era também um país semifeudal, Caio Prado Júnior (1960) propõe a reconstrução crítica da emancipação nacional. Prado viajou do litoral aos mais recônditos lugarejos dos sertões e das florestas brasileiras, observou o “caleidoscópio de tempos históricos” que pré-configuram nossa historicidade e conclui que “os sujeitos da história do Brasil não são as elites isoladas,

mas as classes sociais em luta”⁶⁵.. Numa nítida demonstração de fé no povo mestiço e nas classes sociais oprimidas, argumenta J.C. Reis.

Caio Prado, adotando este ponto de vista, não se limitará a fazer uma história político-administrativa – não ficará na superfície dos eventos visíveis, das ações produzidas pelos heróis brasileiros, o seu sentido estrutural: as relações sociais e o modo de produção capitalista. Atrás dos eventos e iniciativas individuais há um interesse de classe, interesse que se inscreve na lógica do modo de produção capitalista.⁶⁶

Intelectual independente em relação ao PCB, Prado apostava na idéia de que por detrás dos eventos oficiais estariam escondidas as lutas populares. Os “heróis brasileiros” ocultam a resistência do povo, obscurecem a luta de classes que ocorre no subterrâneo da História do Brasil desde seu Descobrimento em 1500. Atingimos assim o nervo central da sua teoria. Criticando sobretudo o stalinismo do período de 1922-1964, Caio Prado despreza as idéias de etapas de evolução necessárias para a revolução brasileira porque conceitos como “*restos feudais*”, “*burguesia nacional*”, “*camponeses ricos*”, “*médios*” e “*pobres*” são incongruentes com o processo histórico que se deu aqui. O modo de produção feudal ocorreu enquanto fenômeno histórico do continente europeu. Destarte, o Brasil nunca foi dominada pelo feudalismo. Estaria aí, o dogmatismo da esquerda brasileira que se posiciona diante da análise histórica do Brasil com o se estivesse tratando de um país da Europa. A miopia do marxismo ortodoxo do PCB residiria na proposta de intervenção revolucionária no Brasil com base no que havia ocorrido em outros contextos históricos.

Em sua obra *A Revolução Brasileira (1966)*, Caio Prado fundamenta sua *Tese Capitalista* no modelo de explicação marxista-funcionalista em que o subdesenvolvimento brasileiro não aparece como reflexo da colonização. Verificando os

⁶⁵ REIS, J. Carlos. *As Identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. 3ª ed. – Rio de Janeiro : Editora FGV, 2000. p. 176

⁶⁶ *Ididem-ibid*.p.176

fatos reais e abandonando o apriorismo da esquerda marxista-leninista, Prado sentencia que o Brasil sempre foi capitalista desde seu descobrimento.

Numa interpretação funcional do capitalismo na Europa e sua expansão planetária, o historiador nos recorda que foi a burguesia europeia que financiou as navegações, portanto, o achamento das terras americanas não é um fato isolado. No século XV e XVI, o mercantilismo transformava as estruturas econômicas no mundo, o Brasil, portanto, está, desde sempre, integrado ao contexto de internacionalização do capitalismo. A produção agrícola colonial, o latifúndio e o escravismo não foram incompatíveis com a industrialização. Pelo contrário compuseram um modelo subcapitalista, periférico que atua como órgão especializado e estratégico do organismo maior que é o capitalismo mundial. Portanto, não faz sentido pensar numa revolução para arrancar as raízes feudais que nos prende ao período medieval. O Brasil sempre foi parte do todo, o mundo moderno estruturado nas contradições do sistema capitalista internacional.

Retomamos o documentário *O País de São Saruê (1971)* para problematizarmos a *Moldura Histórica* da *Tese Capitalista* de Caio Prado. Convivem no filme, duas linhas narrativas. A primeira, guiada pelo tom místico e nostálgico da voz over que evoca a lenda do futuro de abundância e prosperidade em terras sertanejas liga-se aos ideais visionários do Brasil potência mundial. A outra narrativa em off apresenta um discurso histórico que investiga a exploração de ouro e pedras preciosas em pleno sertão nordestino.

Atenta ao detalhamento espacial e temporal, essa segunda voz descreve a situação precária da região devastada pelas secas, explica os aspectos mais significantes do tema abordado como “*o atraso e o empirismo dos meios de produção*”. O cenário é o Vale dos Rios Peixes Piranhas no extremo oeste do Estado da Paraíba com cerca de

“500 mil viventes”. Região predominantemente agrícola onde as plantações de algodão empregam a mão de obra sertaneja através dos sistemas de arrendamento, parceria e meação. Sem créditos ou outros tipos de incentivos do Governo que permitiria aos pequenos produtores a adoção de tecnologias modernas para enfrentar a seca, essas modalidades de produção não garantem sequer a permanência do homem no campo. O tema, portanto, é o mesmo dos filmes anteriores, mas a maneira com que o documentarista aborda o assunto difere completamente de *Aruanda* e *Viramundo* cujas lentes estão focadas na proximidade.

Numa metáfora à câmera cinematográfica, diríamos que *O País de São Saruê* fotografa o sertão com lentes grandes angulares. Ampliando a perspectiva temática, o diretor insere na *Montagem Fílmica* elementos de contexto aparentemente estranhos. O ciclo do algodão é enquadrado dentro da paisagem do sertão paraibano no mesmo campo de visão da transnacionalização dos capitais. A representação dos camponeses que se produz a partir dessa tomada abrangente coloca-os como explorados pelos donos dos latifúndios, usineiros que, por seu turno, também são dominados pelas companhias estrangeiras. Trabalhadores do campo e fazendeiros enquadram-se na categoria de “vassalos” do capitalismo americano.

Off - Na batalha do algodão, porém, nem os poderosos donos de terra contam vitória. Um navio habilmente posto em prática pelos companheiros de fora desde os tempos em que o algodão despontava como a riqueza do polígono, logo acabou com euforia de ricos e pobres que atuavam, uns plantando e colhendo, outros beneficiando e exportando. Essas companhias vieram para o sertão e começaram por elevar de tal forma os preços de compra aos plantadores, que esses, ingenuamente, passaram a preferi-las em prejuízo dos usineiros locais. O resultado não se fez esperar. Sem poder acompanhar os altos preços dos concorrentes de experiência internacional, as mais arrojadas firmas sertanejas foram levadas à falência e arruinadas e desfizeram-se dos modestos mecanismos com que enfrentaram a astúcia e o poder das companhias de fora. Após isto, os preços foram violentamente rebaixados, atingindo também os incautos plantadores. Os sertanejos que ainda possuíam usinas remanescentes dessa manobra seguem como **vassalos das grandes companhias** (grifo nosso)

que reinam soberanas, mesmo hoje com as fibras sintéticas ameaçando seus negócios.⁶⁷

Imagens panorâmicas da vegetação espinhosa, a labuta diária dos vaqueiros, abrem o filme. Paramentados com suas roupas de couro, luvas, jibão e peiteiras; montados em seus cavalos árabes, os vaqueiros são inicialmente apresentados figuras ativas da cultura nordestina. Homens rudes que dominam o gado, as condições climáticas e outras forças da natureza. Entoam seus aboios na imensidão plana da paisagem seca. Nenhum sinal de vitimação. Senhores da caatinga, eles parecem felizes e orgulhosos pelo trabalho que desempenham.

Outra seqüência interessante é a mesma que utilizamos para encaixar o filme no emolduramento das visões românticas. São as imagens do casarão da Fazenda Acauã, antigo símbolo da ostentação das classes dominantes do período escravista. A câmera passeia pelos móveis e retratos dos membros da elite rural do nordeste. A seqüência termina com a música de Luiz Gonzaga sobre o pássaro Acauã que quando canta é presságio de que se inicia um período de longa estiagem.

Quatro longos depoimentos entrecruzam a narrativa histórica que pretende demonstrar como ocorreu a evolução do ciclo do algodão naquela região nordestina. Dois deles merecem uma análise mais atenta. O primeiro é do senhor Gabeira, um usineiro bem sucedido que possui muitas terras com plantação de algodão, fábricas de tecidos, automóveis de luxo e avião particular. No transcorrer da entrevista, cenas de Gabeira ostentando toda sua riqueza. Imagens do milionário dirigindo automóveis e pilotando seu avião particular cobrem a fala do empresário que parece não demonstrar o mínimo de remorso por ser tão rico numa região de miséria, pois afirma que já fez de tudo na vida. Destaca em seguida que foi vaqueiro, limpou roçado por necessidade. O

⁶⁷ O PAÍS DE SÃO SARUÊ: Vladimir Carvalho. Brasil/PA, 90 min, p&b, 35mm, 1971

desfecho final da entrevista revela o posicionamento político do personagem. Gabeira responde à pergunta do diretor Vladimir Carvalho sobre seus futuros projetos. O usineiro diz que a única aspiração que ainda tem na vida está realizando: concorrer a uma cadeira de deputado federal para defender o povo paraibano, em especial o município de Souza.

A próxima seqüência é emblemática. A representação povo atingiu nesse ponto a síntese perfeita da *Moldura Histórica* que ideologicamente defende a *Tese Capitalista*. O off anuncia uma “*feira civilizada*”. Ouve-se no alto falante da praça o hit *E Que Tudo Mais Vá Pro Inferno* de Roberto Carlos, a câmera dá um close na placa da Coca-Cola na fachada da venda e suavemente desce para enquadrar um nordestino típico com chapéu de vaqueiro e tudo mais. Outro sertanejo aprecia sandálias havaianas. A câmara se aproxima e o inevitável acontece, o homem tira as alpercatas de couro e calça os chinelos de borracha. O gesto cela os termos de uma rendição. Os trajes imponentes, a armadura de couro que veste o vaqueiro da cabeça aos pés foi trocada pela sandália de tiras, um produto industrial e descartável. *E Que Tudo Mais Vá Pro Inferno*, a trilha sonora, retruca novamente.

Esse trecho da montagem resume a representação de um processo histórico de transformação da figura quase medieval num consumidor das mercadorias produzidas na lógica do modelo capitalista internacionalizado. São imagens de grande perspectivas, horizontalizadas, muito diferentes dos documentários anteriores que reduzem o campo de visão num determinado microcosmo social. A feira em *O País de São Saruê* é o equivalente a um shopping do sertão. Central de vendas de mercadorias que circulam na economia globalizada.

A tomada que interrompe a seqüência anterior vem acompanhada do sucesso *Amava os Beatles e os Rolly Stones* do grupo *Os Incríveis*. Do escuro da porta aberta de

um casebre, ou da obscuridade da história, surge um homem claro, magro, montado numa bicicleta. Ele passeia na rua empoeirada e cumprimenta os moradores do bairro Catarina. Com um sotaque carregado, diz chamar-se Charles Pôster, tem 23 anos e está a quatro meses no nordeste onde desenvolve com outros amigos americanos um projeto de ação comunitária. Charles demonstra consciência crítica ao observar que

Charles Pôster - O sertão não é o Brasil dos posters turísticos como Copacabana, São Paulo ou Salvador, mas ainda tem a beleza simples das praças municipais, das igrejas antigas e da terra. O sertanejo com sua luta lenta e paciente para criar uma vida libertada de dor e preocupação é um bom vizinho e colega.

Recortes de jornais insinuam que os americanos na verdade são desertores da Guerra do Vietnã. O diretor aproveita a oportunidade para interrogá-lo.

Vladimir Carvalho - Mas por que você acha que o Brasil vive nesse enorme atraso?

Charles Pôster: Eu não posso responder a essa pergunta.

Vladimir Carvalho -E o que é que você acha dessa guerra no Vietnã?

Charles Pôster: Não posso responder porque não sei bastante sobre a guerra.

Os depoimentos foram montados dentro de um encaixe de moldura em que a paisagem e o homem nordestino estão sintonizados na temporalidade presente. Ao contrário dos que pregavam a tese do isolamento medieval, os fatos mais relevantes da história da humanidade batem à porta do sertanejo. Embora reconheça “*o atraso e o empirismo dos meios de produção*”, o filme não arremessa o povo brasileiro para fora da história contemporânea. Admite as diversas temporalidades que constituí a historicidade brasileira e a partir de tal leitura torna complexa a tarefa das transformações sociais. Nessa medida, identificamos o alargamento temático com a introdução de uma pauta mais atualizada com as problemáticas da indústria cultural e da globalização. Nos outros aspectos da linguagem, o filme conserva os limites do campo

de visão já estabelecidos pelo modelo sociológico, uma vez que mantém intacta as suas estruturas principais.

O filme sugere a necessidade de reflexão sobre o papel do Brasil no contexto internacional do capitalismo trazendo também a análise da dominação ideológica via imperialismo cultural americano. Trata-se agora de entender como o subdesenvolvimento brasileiro articula-se nas estratégias de dominação dos monopólios estrangeiros. Amplia-se a visão também sobre outros aspectos dessa dominação que não se atualiza apenas como dominação econômica. *O País de São Saruê* mostra o Brasil imaginário, o riquíssimo patrimônio cultural constituído por crenças, lendas, vestuários, culinária, cancionero, artesanato e arquitetura sendo devorado pelo “*dragão*” da indústria cultural capitaneada pelos EUA. Inserido no mundo moderno, a luta pela sobrevivência material também deve se constituir em resistência cultural. Na batalha *sagrada* contra o *dragão* capitalista, o povo esmorece, rende-se, pois já não mais acredita na força de seus santos guerreiros.

Off - São Miguel está na sala lanceteando o dragão e a balança não resvala para quem dá duro não. Uma *sagrada* balança ele sustenta na mão. Na outra mão uma lança lanceteando um dragão. Ele vai fazer mais justo os preços que as plumas dão. Afinal custaram custos minhas ramas de algodão. E ele sabe a dura lida para quem vive no sertão, onde é difícil a farinha e difícil o feijão, onde fácil é somente encontrar rimas em vão e aspereza e sol quente e lembranças de dragão.⁶⁸

Ao contrário de *Viramundo*, a cultura do nordestino não é motivo de desajuste, nem empecilho para a cidadania. É a lança, arma de luta do povo a ser preservada contra as ideologias dominantes do capitalismo mundial. Estamos diante de um filme que pretende estabelecer um diálogo com as raízes culturais do povo brasileiro. Não se limita ao exame objetivo da realidade. A principal linha de força de *O País de São*

⁶⁸ O PAÍS DE SÃO SARUÊ: Vladimir Carvalho. Brasil/PA, 90 min, p&b, 35mm, 1971

Saruê é a articulação multidisciplinar dos discursos sociológicos, históricos e antropológicos numa interpretação complexa em que as singularidades e as temporalidades da história compõem o mosaico de sentidos a serem decifrados.

2.7. O Dilema de Wilsinho da Galiléia

As décadas de 1960 e 1970, período de emprego farto, são responsáveis pela diminuição dos indicadores de pobreza em 52,3% e um avanço significativo de alfabetização da ordem de 27,4%. Dessa forma, o nível de instrução ampliou-se em quase 80% de alfabetizados entre 1960 a 1980, alcançando 85% no momento seguinte. Porém, as desigualdades regionais mantiveram-se intactas.

A título de ilustração, a diferença entre o indicador de pobreza do Sudeste e do Nordeste, que era de 66,8% em 1960, saltou para 186,6% em 1980, regredindo para 135% em 2000. A estagnação econômica não melhorou a distribuição de renda, tão-somente achatou de forma mais acelerada a renda base das regiões dinâmicas.⁶⁹

Mas a mudança conjuntural mais relevante do período transitório, o traço da realidade brasileira que mais afeta o olhar do cineasta é o espaço social onde se fixou o povo neste país urbanizado. O encerramento de *Viramundo* contraria o fluxo migratório que despeja a pobreza desordenadamente nas periferias dos conglomerados metropolitanos. Se 70% dos brasileiros agora estão fixados no meio urbano, as lentes do Cinema Novo teriam que deslocar o foco. Embora o movimento tenha em “Cinco Vezes Favela” de 1962, uma das suas primeiras produções, o universo urbano, como vimos no capítulo anterior estava, para o cinemanovista, contaminado por um comospolitismo que insidia negativamente sobre a autenticidade do povo brasileiro. Voltado majoritariamente para o sertão na década de 1960, o cinema moderno percebeu as mudanças conjunturais e assim redescobriu a favela na década seguinte.

A favelização das grandes e médias cidades não foi um fenômeno social das décadas de 1960 e 1970. O surgimento das primeiras comunidades dos morros cariocas nos remete ao fim Guerra do Paraguai quando soldados negros teriam recebido terrenos

nas partes altas do Rio de Janeiro como recompensa pela participação no conflito. Para se erguer as moradias era utilizado um arbusto de porte médio, o faveleiro, que fornecia madeira para construção dos barracos de pau-a-pique. As favelas, portanto, existem há muito tempo, mas somente no século XX, com a intensificação do processo de industrialização é que o fenômeno da favelização ganha a proporção que conhecemos atualmente.

Local desprovido de infra-estrutura urbana e serviços sociais, sem rede esgoto, água tratada e luz elétrica, a favela é a veia aberta para a proliferação de doenças causadoras dos elevados índices de mortalidade infantil. Entretanto, bactérias, vírus, vermes, ratos e toda sorte de insetos peçonhentos não são os únicos a se esconderem nos labirintos que se formam no amontoado de barracos e escadarias. Não haveria melhor refúgio para o banditismo urbano do que nessas ocupações irregulares conhecidas como favelas. Eis aí o novo cenário e também o novo personagem do moderno documentário.

O filme *Wilsinho da Galiléia (1978)* é uma reportagem produzida e exibida na Rede Globo de televisão sobre a execução do mais perigoso bandido da época em São Paulo. Assassinado por justiceiros, Wilsinho tinha acabado de completar 18 anos de idade com uma ficha criminal à altura dos criminosos mais sanguinários. Matava com frieza e segundo os psicólogos da Febem não demonstrava remorso ou arrependimento. Furtos e fugas eram incontáveis.

O primeiro aspecto que distingue esse filme dos analisados anteriormente diz respeito à figura pública do protagonista. O diretor João Batista Andrade tinha em mãos um personagem que assombrava a população e gozava de uma espécie de prestígio, ainda que negativo, junto aos órgãos de imprensa. Wilsinho era o caso especial que os jornalistas cultivam, pois rendia matérias que aumentava a vendagem de jornais. Astuto,

⁶⁹ ATLAS, da Exclusão Social no Brasil, volume 2: dinâmica e manifestação territorial / André Campos... [et. al.], (organizadores). – São Paulo: Cortez, 2003. p. 44.

Wilsinho tinha consciência do seu estrelato às avessas. Numa das entrevistas, a amiga revela que o criminoso reclamava quando fazia um assalto e a imprensa não cobria o fato da maneira que ele considerava adequada. Esse aspecto nos revela algo de extrema importância para nossas análises posteriores. Trata-se da apropriação pelos representados da linguagem da mídia, especialmente, no caso desse filme, da reportagem de TV. Ao contrário do que ocorreu nos filmes anteriores, sobretudo em *Aruanda*, o dispositivo de filmagem era familiar para os personagens da favela. Se para o sertanejo dos anos de 1960, a aparição do cineasta quase se comparava à visita de ser um alienígena, o repórter de televisão sempre foi, para o favelado do período de 1960 a 1970, um personagem de seu cotidiano violento. Wilsinho sabe da importância dos meios de comunicação na construção da sua imagem e vai além, se utiliza deles fabricando a representação de sua pessoa que nem sempre coincide com os relatos dos personagens envolvidos.

Mas o diretor não pretende encontrar a figura estereotipada que a mídia criou e que o próprio Wilsinho cultivou. Não tinha certezas para repassar aos seus telespectadores. João Batista Andrade fez um filme à base de indagações. Estruturou seu roteiro na dúvida metódica ao suspender conceitos e preconceitos para responder às seguintes perguntas: o que está por traz de um criminoso como Wilsinho da Galiléia? Que fatores humanos e sociais determinaram o comportamento violento e anti-social do bandido? Quem são os pais, quais as origens? Como funciona a cabeça de um assassino? Como ele sentia a vida?

Wilsinho da Galiléia é protótipo de um novo modelo de documentário em que o cineasta tem mais perguntas a fazer do que pontos de vistas a defender. Na verdade, o ponto de vista aqui é uma autoria compartilhada. Uma postura madura e humilde diante dos representados, pois reconhece que seu conhecimento da realidade não alcança o

mundo da experiência. Assume inteiramente o conflito de classe que permeia as relações com seus entrevistados. Cineasta e personagens do povo serão os sujeitos históricos que constroem a temática a partir desse conflito. Não se admite mais um roteiro a priori. Este e a própria direção tornam-se campo de disputa, negociação e luta por representação.

Nessa medida, traremos para essa discussão, as idéias de mais um redescobridor do Brasil, Florestan Fernandes. J.C. dos Reis percebe em F. Fernandes um outro tipo de leitura historiográfica cuja pretensão maior consiste em produzir a síntese da dialética entre teoria e prática, naquilo que resultará numa práxis social marxista que combine o dado empírico com a elaboração conceitual, a paixão do militante com a busca pela objetividade. Reis nos traz uma comparação feita por Otávio Ianni entre o pensamento de F. Fernandes e de seu antecessor Caio Prado Júnior. Para Ianni, o último está um passo à frente porque apresenta formulações mais sintéticas. *A realidade complexa do Brasil exige um pensamento mais ágil, flexível, aberto e, portanto, mais sintético. Sem dogmas e esquemas prefixados.*⁷⁰

F. Fernandes trabalha com dois conceitos básicos: “*padrões*” e “*dilemas*”.

O padrão são as estruturas sociais que limitam a ação dos sujeitos sociais que os impedem de implantar na realidade a sua vontade e os seus sonhos. A realidade social não é o que se deseja que ela deva ser, e não pode ser mudado apenas com uma vontade moral, exige conhecimento, pesquisa, investigação. Os dilemas constituem as decisões produzidas por sujeitos históricos em certas possibilidades objetivas de ação, que podem ser aproveitadas ou não.⁷¹

Diante da nova cena brasileira, o cineasta formula problemas antes de qualquer ação intervencionista. A realidade se estrutura em “*padrões*” e “*dilemas*” que devem ser decifrados. Os personagens que habitam o mundo concreto são representados como

⁷⁰ REIS, J. Carlos. As Identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC. 3ª ed. – Rio de Janeiro : Editora FGV, 2000. *apud Ianni, 1978, 1989 e 1994. p. 206*

⁷¹ *Ididem-ibid.p. 206 e 207*

sujeitos históricos que podem tomar decisões diante dela, ou seja, agir perante seus *dilemas*. Essa dinâmica reconfigura a imagem do povo no cinema, uma vez que a câmara não olha para os personagens com o intuito de apreender os atos heróicos do passado ou a potencialidade de luta no porvir. Interessava nessa representação a ação dos indivíduos no tempo-presente, os “*dilemas*” que se confrontavam com os “*padrões*” da sociedade brasileira.

Como o narrador benjaminiano, o cineasta tem o instinto da escuta. Perambula nos lugares onde Wilsinho cometeu seus assaltos para extrair da experiência das vítimas a temperatura e a pressão dos acontecimentos. O relato dos boletins de ocorrência da polícia e o sensacionalismo das páginas dos jornais não eram suficientes para entender Wilsinho. João Batista Andrade recusa a objetividade pura, tampouco aceita a caricatura dos fatos. Ele persegue o esplendor da vivência dos personagens envolvidas na trama através da memória coletiva. As testemunhas descrevem a cena, as movimentações, posiciona os personagens na história. Daí o alargamento ético, pois implica mudança de estratégia em relação aos primeiros modelos. Ao invés de discursar, explicar, racionalizar o mundo que o envolve, o cineasta se entrega à tarefa da escuta, a busca pela alteridade.

A montagem é extremamente requintada. Entrevistas, colagens com recortes de jornais, reconstituição de cenas, no ritmo acelerado das telereportagens. O documentário abusou dos recursos formais e estilísticos, até mesmo porque, na produção de TV, as inovações técnicas ocorrem com mais frequência do que no cinema. *Wilsinho da Galiléia* rompe com alguns preconceitos dos cineastas em relação aos efeitos implementados na mesa de edição, produzindo alargamento técnico-estético e antecipa, de certo modo, a revolução do vídeo que só ocorrerá na década de 1980.

Desde a primeira seqüência fica claro que o documentário é um híbrido entre o telejornalismo e o cinema. Encontro que amplia fronteiras nos dois territórios desde a década de 1960 com o Cinema Verdade na França. João Batista de Andrade abriu sua investigação com entrevistas a moradores: *E não souberam como foi nada? E não tinha percebido o movimento aqui antes? A senhora sabia do Wilsinho? E o senhor não veio ver?* As respostas são evasivas: os moradores não sabem, não viram, só escutaram estampidos. Todos estão assustados

Na próxima seqüência, o filme constrói o retrato de Wilsinho de acordo com a visão dos órgãos do Estado. O diretor da Febem o classifica como “anti-social”. Começou aos 9 anos de idade, tinha mais de 8 homicídios, estupros e assaltos no curto período de vida. No quadro a imagem frontal de Wilsinho com tarja nos olhos. Sua cabeça é colocada a prêmio. Anúncios prometem de pagamento de 100 mil cruzeiros. Os mais distraídos talvez entenderão que se trata de um trecho de filme de ficção. A intenção não nos pareceu gratuita, ao contrário reforça o imaginário popular sobre a temática da criminalidade, uma dimensão importante da representação do povo na contemporaneidade. Se for pobre, é ladrão!

Outros entrevistados dão conta da onda de violência na localidade. O diretor pergunta se acontecem muito assaltos por ali, se *“o pessoal é muito violento nos assaltos”*. Um popular responde que *“alguns são outros não”*. Outro morador narra a cena do assalto à Padaria Ribeirinha.

Morador - Meu irmão, ele estava 7h30 indo para a igreja. Eles entraram com tudo, um ficou no caixa e outro na porta e tinha um rapaz que era mecânico do lado da geladeira se virou e levou um tiro e o meu irmão já gritou né: pelo amor de Deus não atira mais, não mata ninguém mais não e ai ele levou um tiro.

A reconstituição do assalto também lembra os filmes de ação do cinema americano. Mais moradores narram os assaltos, os tiroteios. Algumas crianças observam

os relatos. O diretor pergunta se Wilsinho era bom. A resposta do garoto que conviveu com o bandido dá início à configuração ambígua do personagem.

Morador - O Wilsinho sempre andava de carro aí, passava para cima e para baixo. Ele morava aqui, nós jogava bolinha junto, andava de cavalo de vez em quando.... mas nós era pequeno. Eu nem me lembro mais (como ele era) já tem uns tempo que eu não vejo ele. Comigo ele não era não (mal), comigo e com os caras aqui ele jogava bola aí, tudo... depois começou a virar marginal. Começou a assaltar, dentro de carro aí para baixo e para cima.

O devir histórico do bandido se processa com depoimentos que rememoram a infância, os primeiros amigos, o comportamento na escola. Uma criança afirma que Wilsinho comprava balas para ela. Direto do presídio, um detento lembra que ele não era violento com todos. *“Se descia uma mulher não ele não fazia nada. Ele não gostava que ninguém xingasse ele. Se xingasse também, ele metia bala”*. Como era Wilsinho? Quem responde é Patrícia, namorada de seu comparsa Chiquinho. Ela confessou ter medo da fama de criminoso, mas percebiam os novos elementos que surgem em sua resposta.

Patrícia - Mas ele era gente também. Era matador, mas era gente. Era humano, sabe. Era muito revoltado. (...) Tinha complexo da vida. (..) Só roubava carrão. Ele gostava de parecer filhinho de papai. (...) Ele gostava de fama, sabe. Ele adorava aparecer no jornal. Ele fazia isso mais para aparecer. Por que todo dia ele comprava e quando ele não saia no jornal ele falava: pô, o que esses homens tão fazendo que não me colocaram no jornal.

Pelo menos três aspectos da fala de Patrícia nos chama atenção por serem inéditos para a mídia ou para a polícia. Primeiramente, que Wilsinho era o matador que lutava contra um “complexo de vida” que interpretamos aqui como a luta por auto-estima. O segundo aspecto diz respeito à principal motivação para o fora da lei, obter um padrão de consumo compatível aos “filhinho de papai”. Terceiro, Wilsinho lutava também por visibilidade na imprensa ainda que fosse através da distorção ou espetacularização da

sua imagem. Ele tem consciência da mediatização que envolve a construção do personagem Wilsinho da Galiléia. Sua identidade oscila entre o anonimato, a pobreza de um lado e o estrelato e o consumismo de outro. Nossa percepção nos induz a um tipo de análise que conclui pela apropriação que Wilsinho faz da produção simbólica da mídia. Ele opera os elementos de linguagem para se construir como personagem de si mesmo. Ao invés de se esconder das lentes dos fotógrafos ou cinegrafistas, dirige sua representação na mídia ao escolher os pontos mais movimentados para efetuar seus crimes, ao se vestir como playboy e adotar o estilo de vida de um filhinho de papai.

Diferente dos camponeses que se submetem à opressão nos filmes de denúncia, a montagem de João Batista Andrade nos apresenta um personagem dúbio com vontades e contradições bastante explícitas. Aliás, o modo como são apresentados os personagens principais do documentário é bastante instigante. Os atores que participam da reconstituição interrompem as gravações para descreverem o estado emocional do personagem no instante em que a ação está ocorrendo. Gilberto Moura representa Ramiro, o irmão mais novo de Wilsinho. O ator declara para as câmeras que *“Ramiro tem 13 anos e está muito chocado com a morte do irmão. Inclusive, sua situação agora não é boa, porque a imprensa já fala dele como bandido e seguidor do Wilsinho”*. A montagem pretende humanizar o perfil dos marginais uma vez que a reconstituição, baseada no B.O. – Boletim de Ocorrência da polícia, não traz elementos suficientes para criar personagens complexos. Há uma quebra do pacto ficcional da encenação, uma nova estratégia de linguagem e conseqüentemente um alargamento ético cujo objetivo é trazer densidade ao personagem, através dos elementos obtidos pela escuta direta. É o mundo da experiência que vem à tona para dar contornos aos sujeitos históricos.

Ao longo de toda a montagem, o cineasta recria situações e vivências de seu personagem principal como na seqüência em que as imagens de Wilsinho e a namorada

brincando no parque de diversões são intercaladas às cenas brutais dos assaltos e assassinatos que cometera. Disparos de revólver, troca de tiros, pessoas mortas, manchetes de jornais com fotos de Wilsinho são flashes da vida bandida embalada pela trilha sonora do momento: a música de Roberto Carlos.

O diretor oferece ao espectador os vários ângulos possíveis sobre o seu tema. Arrola depoimentos de especialistas, policiais, familiares, amigos, conhecidos, vizinhos e desconhecidos e só no final do documentário temos a representação completa e complexa de seu protagonista. Isto é, a montagem por si só é um mergulho profundo na temática da criminalidade urbana e, ao mesmo tempo, uma estratégia de defesa do personagem como vítima social. O que fica evidente na ordenação das seqüências, contextualizando a problemática da criminalidade e não apenas, jornalisticamente, trazendo informações sobre os crimes, na forma como as reconstituições foram dirigidas, incorporando vozes de narradores populares e testemunhas mais próximas dos bandidos, e na edição sutil das entrevistas dos especialistas selecionando trechos como as argumentações do psicólogo da Febem que nada acrescenta à imagem midiático de Wilsinho como

Diretor da Febem - ...impulsivo e explosivo. É... sem assim a gente prevê nada. De repente ele cometia atos de briga aqui no pátio, ou então as fugas que ele... não esperava e de repente acontecia. Então era um tipo de pessoa assim que era imprevisível, né?...

Na complexidade da realidade social dos grandes centros urbanos, Wilsinho, filho de imigrantes nordestinos, desafiou o “padrão”, ou seja, o destino de menino pobre, se colocando diante do “dilema”: resignar-se no anonimato da miséria ou reagir com violência contra a vitimação social. De tal modo que a história desse personagem é apreendida através da experiência, jamais por um discurso que a antecede. Temos aí claramente um alargamento da relação cinema-história, a ruptura com um padrão que

pré-concebia a temática como uma estrutura fechada em si mesma. O documentário ampliou em muito os procedimentos teórico-metodológicos anteriores.

Esse alargamento na relação cinema-história é o indício principal da metamorfose que se desenvolverá nas décadas vindouras. Entretanto, o documentário *Wilsinho da Galiléia* nos possibilita a observação da luta pela representação de uma forma direta que não se encontra em muitos filmes da época ou atuais. O retrato que se construiu de Wilsinho nos chegou através dos narradores do povo, amigos e familiares do bandido. Um mosaico de múltiplas facetas habilmente montado por João Batista de Andrade. Wilsinho estava morto quando o cineasta resolveu contar sua história, portanto, era o personagem constituído e reconstituído pela memória. Mas é com a mãe do protagonista que o diretor trava uma verdadeira batalha pela representação.

Dona Eliete é uma mulher humilde, sem instrução, que imigrou para São Paulo com o marido e os filhos. Na seqüência de sua primeira aparição, ela está no cemitério visitando o túmulo de Wilsinho. Sua entrevista tem a função de responder à Patrícia, namorada de Chiquinho, que atribui a responsabilidade da vida de crimes de Wilsinho à Eliete. Inicia aí as cenas mais impressionantes do documentário. O que seria apenas o depoimento para ilustrar o enredo principal transforma-se num exemplo contundente de que esses personagens são atores sociais, pois demonstram clareza de objetivos em suas ações e conhecimento da realidade social que os cercam. E o que é mais notável, dona Eliete se apropriou dos elementos da reportagem da TV. Isso é facilmente comprovado em vários trechos de sua intervenção. Tomemos como exemplos três momentos decisivos no documentário.

No primeiro, Eliete explica que as coisas pioraram após a morte de seu marido. Wilsinho tinha por volta de 7 anos de idade e como a casa não tinha chave, cerca de “*quarenta moleque de revólver outros com negócio de tóxico*” freqüentavam sua

moradia todos os dias. Acrescenta que Wilsinho era menino, mas estava revoltado com a polícia. Não podia ver militares que disparava a chorar. “*Mãe, eu tô em tempo de ficar louco*”, a frase do garoto que tinha sido torturado diversas vezes era a derradeira sentença da infância perdida. Na segunda participação, dona Eliete chega à favela ao lado de João Batista Andrade. Eles estão à procura de Ramiro que joga bola num campinho de várzea. Ao avistá-los, o menino foge. A mãe assume então o controle da ação, convence Ramiro a depor frente às câmeras e começa, ela própria, a entrevistá-lo.

Dona Eliete: Por que você correu?

Ramiro: Eu? Não mãe... não mãe eu não sei não. Eu não sei não, porque que eu corri não...

Dona Eliete: Eu tô perguntando para ele sempre tava com alguma cisma se é a polícia que ele pensou que era a polícia por isso que ele correu, certo né?...

Ramiro: É achei. Pensei que era a policia.

Dona Eliete: Como é que você tá agora? Pode falar Ramiro. O que que você quer falar sobre a morte do seu irmão?

Ramiro: Não, mas agora tá pior a situação.... É... É.. agora eles tão vindo aí em casa. E... e.. eu não posso dormi ai em casa...

Dona Eliete: Você quer falar mais alguma coisa sobre a morte do seu irmão?

Ramiro: Não, eu não tenho não...

Dona Eliete: Você pretende acampar?

Ramiro: Não, eu não.

Dona Eliete: O que você acha se os homi da lei deixasse você, o que você iria fazer?

Ramiro: Ah... é... é... eu ia arrumar um serviço pra trabalhar.

Dona Eliete: Quer dizer que você não pretende fazer nada né?...

Ramiro: Não... nada não.

Diretor: Como é que você viu essa história do seu irmão?

Ramiro: Ele estava com um OPALA SS e eu estava com ele né?...Então, ele estava na cidade, aí, pegou e falou assim para mim ó: .. ele me mandou embora de

lá né?...ele veio sozinho. É ...aí, eu deixei, aí, eu esperei e fui embora. Aí, eu peguei e vim embora pra cá, aí eu fui dormir né?... Aí outro dia, eu saí... (?) Na hora que desci na casa dela, ela pegou e falou assim: "(?)".. aí eu vim encontrar com a minha mãe.

Dona Eliete: É...

A terceira interferência de dona Eliete caracteriza plenamente a luta pela representação. A imagem de uma mulher com vestido longo e passadas firmes à frente da equipe de filmagem. Esse quadro é também a composição da foto de divulgação do filme. Confesso que na primeira vez que a vi, tive a sensação de que se tratava da assistente da direção de João Batista Andrade, mas o filme saneou as minhas dúvidas. Mais uma vez, o cineasta assiste pacientemente à mise-en-scène de dona Eliete. Em visita ao presídio onde outros dois filhos se encontravam presos, Dona Eliete comanda um verdadeiro interrogatório. Mas antes apresenta os filhos.

Dona Eliete: É.. o Luiz Paulinho ele começou assim... sair com umas mal companhia... e não sabia dirigir... aprendeu a dirigir com eles.. E desta vez que ele foi para a casa de detenção, diz que ele tentou fugir pelo box, do box para a pista e a polícia pegou ele. Pegou ele e levou para a Casa de Detenção. Mas dizem que foi um negócio de homicídio...

Luiz Paulo: Olha, infelizmente aqui na cadeia, eu fui condenado a 21 anos. Apelei, veio pra 15, porque eu puxei 6 anos...Eu vim pra cá com a idade de 17 anos, certo? E até hoje estou aqui.

Dona Eliete: Ele é o mais velho.(depois dele?) É... Celso....

Celso: Minha situação está boa aqui, porque como é que entrei em cana porque eu estava condenado a reverteria... né? E ao fazer um desacerto meu, eles me pegaram. .

Dona Eliete: O Celso foi o negócio de... quando ele era de menor, ele começou a roubar também. Quando ele tinha 14 ano, ele começou a aprontar... quando ele tinha 16, ele arrumou uma mulher... A mulher tinha 17 ano. Até hoje ele está com ela, ela tem 3 filho. Ela está esperando outro, mas ele sempre não deixa de fazer a visita dele.

Dona Eliete: Foi preso lá na delegacia em São Caetano do Sul... Os homi não queria, falava, batia bastante em você, falava pra você que batia em você porque você era irmão. De Wilsinho... ele não queria que você viesse para a cadeia? Tá lembrado disso? Até você chegou acho que na delegacia, você falou, mãe estão batendo bastante em mim porque eu sou irmão de Wilson. E eu sempre estou falando para o policial que eu sou irmão do Wilson, mas eu não pratico o que o

Wilson pratica... Você não falou isso pra mim? Então como é que você não sabe? Como é que você fala que não sabe falar nada Celso? Você tem que explicar...

Celso: Se eu for dizer isso aí não vai ter hora, entende? Não vai ter tempo. Isso aí é uma coisa que... dá pra ser muitos sobre assim mas como é muito saturado.. né?...

Dona Eliete: Depois é o Sidnei? É, o Sidnei...

Diretor: O que aconteceu com ele?

Sidnei: Aconteceu que eu vim pra cá né?.. To aqui a quatro anos, doido para sair...

Dona Eliete: O que aconteceu com Sidnei é que... ele foi para Naji Mirim e com 18 anos eles mandaram ele vim embora... aí ele ficou com os colega... mal companhia também... E do Sidney eu não sei o que ele aprontou. Quando ele foi para a cadeia de detenção, eles pediram transferência para a Cadeia de Bauru. Ele pegou e fugiu da Cadeia de Bauru, Isso já faz mais ou menos um ano. E depois que ele fugiu, pegaram ele e levaram para a detenção outra vez.

Sidnei: Pior não pode ficar, certo? Até certo ponto eu vi que tem que ser naquela mesmo certo? Tem que ser naquela. Quem muito... quem tem muito lava a mão.. quem tem pouco... só prejuízo mesmo, certo?

Dona Eliete: Na minha situação que eu tô, eu precisava de um filho meu pra trabalhar, pra ma ajudar... Antes deu morrer, eu queria que eu visse meus filho tudo junto comigo. Porque eles sempre falam lá dentro, que quando ele tiverem a liberdade deles, eles vão tirar documento, vão trabalhar... Porque essa vida de cadeia não é pra gente.

Nesses três momentos salta aos olhos a habilidade de dona Eliete na direção das cenas e das entrevistas. As perguntas são extremamente planejadas. Estrategicamente colocadas para evitar ou dificultar a participação do diretor. Ao contrário dos filhos que se mostram arredios, a mãe solicita a câmera e os obriga a falar. Eles preenchem o questionário de dona Eliete que, sabiamente, não tenta esconder nenhum dos crimes cometidos, pois reconhece que a opinião pública já formou uma imagem negativa de seus filhos. Os contra-argumentos da defesa preparada pela mãe não são baseados em apelos sentimentais ou explicações religiosas. Dona Eliete não discursa para inocentá-los, mas para desconstruir a representação de marginais criada pelos meios de comunicação. Ao descrever a história de vida de cada um, ela contextualiza os criminosos e sua própria imagem dentro de uma outra representação: a de vítimas sociais, coincidindo com a montagem do diretor. Como havíamos dito anteriormente,

João Batista Andrade também contextualiza a criminalidade para que o espectador tenha a perspectiva abrangente de sua temática e julgue Wilsinho após uma reflexão profunda sobre a realidade social do Brasil.

Nessa medida, a verdade do personagem torna-se mais verossímil que a verdade do diretor porque as contradições de quem concebeu, institucionalmente, a representação fílmica, são compartilhadas com os atores sociais representados que, por seu turno, também são produtores da sua auto-representação. Cabem-nos as seguintes perguntas: em quais momentos dessa montagem a verdade histórica está mais evidente: nas encenações ou nos relatos e entrevistas? A mise-en-scène de dona Eliete não seria uma espécie de “ficcionalização” da realidade, uma vez que não são exibidos dados que comprovem o que ela está dizendo? Nos parece que ela também se constrói como personagem, como representação, eis a materialização da apropriação. Se o documentário é uma questão de ponto de vista do diretor com afirma Manuela Penafria (2002)⁷², *Wilsinho da Galiléia* é um filme com dois diretores: João Batista Andrade e Dona Eliete.

Portanto, a forma em *Wilsinho da Galiléia* não deve ser apenas e tão somente logro do diretor. Essa representação fílmica apresenta uma co-autoria com a personagem do povo que, inserida na conjuntura das décadas de 1960 e 1970, aprendeu a discursar para as câmeras e dirigir as filmagens. Historicamente, seria impossível que o mesmo ocorresse em *Aruanda*, por exemplo, porque naquele período e região não identificaríamos nenhum tipo social com as habilidades da favelada que domina os mecanismos da linguagem audiovisual e através deles também constrói sua visão de mundo. Na metamorfose do documentário das décadas de 1980 a 2000, esses exemplos se multiplicarão dando origem a outras molduras históricas servindo de suporte para

⁷² PENAFRIA, Manuela. O filme documentário: História, identidade, tecnologia. Lisboa, Edições Cosmos, 1999.

montagens cada vez mais ousadas em relação ao diálogo com os personagens da cena urbana contemporânea. Mas isso é assunto para o próximo capítulo.

3. AS IMAGENS DA EXCLUSÃO SOCIAL (1980-2000)

3.1. A nova conjuntura: a redemocratização e o neoliberalismo

Os anos de 1980 ficaram na memória coletiva como a década da Reabertura Política. A Lei da Anistia Política de 1979 propiciou o retorno ao Brasil dos líderes opositores da Ditadura Militar e, com o fato, deu-se a reorganização dos partidos da esquerda brasileira. Iniciou-se, a partir da rearticulação política da oposição ao regime autoritário, a campanha popular por Eleições Diretas para Presidente da República. No ABC Paulista, chegavam notícias animadoras do ressurgimento do sindicalismo combativo. Destaque para o líder dos metalúrgicos, o imigrante nordestino, Luiz Inácio Lula da Silva.

Em 1984, milhões de pessoas reivindicaram, em passeatas e comícios, as *Diretas Já*. No ano seguinte, Tancredo Neves era eleito para Presidente da República pelo Colégio Eleitoral do Congresso. Em 1989, o povo finalmente vai às urnas. A primeira eleição presidencial, após duas décadas e meia de totalitarismo, foi polarizada por uma disputa entre o líder popular contra o representante das elites. De um lado, o candidato do PT - Partido dos Trabalhadores - e da CUT - Central Única dos Trabalhadores -, duas siglas que representavam a retomada dos movimentos populares reivindicatórios de reformas sociais abrangentes no país. No lado oposto, o jovem político do Nordeste, filho de família tradicional, proprietária de usinas de açúcar, Fernando Collor de Mello⁷³, que criara a sigla PRN – Partido da Renovação Nacional -, oportunisticamente, para disputar as eleições.

⁷³ A aparição meteórica de Collor na cena política brasileira deve-se, sobretudo, à Rede Globo de Televisão, que lhe deu prestígio nacional como o Governador de Alagoas caçador de “marajás”, apelido dado aos funcionários públicos “fantasmas” que recebiam salários sem trabalhar.

A vitória de Collor era o prenúncio do ingresso do Brasil numa nova conjuntura. Collor sai na defesa do Estado-Mínimo em substituição ao Estado-Elefante⁷⁴. Anuncia a abertura do mercado brasileiro para os produtos estrangeiros sob o argumento de que, por exemplo, a nossa indústria automobilística produzia verdadeiras “carroças”, portanto, precisava de reciclagem para competir no mercado internacional. O confisco da poupança e a dolarização da economia foram propostas que entraram no bojo do discurso neoliberal que inseria definitivamente a economia brasileira na era da Globalização.

De fato, no momento histórico da posse do primeiro governo civil depois de décadas de ditadura, a conjuntura sócio-econômica brasileira já tinha se alterado bastante em relação ao período anterior. As taxas de crescimento do PIB – Produto Interno Bruto - reduziram-se drasticamente a partir dos anos de 1980. Da festejada média de 7,5% na década de 1960 e 1970, esse índice caiu para 3%. O fraco desempenho econômico provocou, então, uma tendência negativa na geração de empregos formais. Tendência essa que permaneceu ao longo dos últimos 20 anos.

A extinção de milhões de postos de trabalho ocorreu, sobretudo, nas principais regiões metropolitanas do país. *Em 1980, essas áreas representavam 48,5% de todo o emprego formal brasileiro. Já em 2000, sua participação cai para 37,4%*⁷⁵. As desigualdades sociais ampliam as diferenças de renda entre ricos e pobres. Em 2002, 80% dos ocupados recebiam no máximo três salários mínimos segundo dados do IBGE e, de acordo com o mesmo Instituto, apenas 2,4% da totalidade das famílias brasileiras eram consideradas ricas, isto é, possuíam renda mensal a partir de R\$ 10.982,00. Os números revelam os dois aspectos mais contundentes do desemprego decorrente do

⁷⁴ Expressão comumente usada por Collor para caracterizar a letargia do Estado diante das demandas sociais e a interferência do governo na iniciativa privada.

⁷⁵ ATLAS, da Exclusão Social no Brasil, volume 2 : dinâmica e manifestação territorial / André Campos... [et. al.], (organizadores). São Paulo: Cortez, 2003. p. 93, 94.

baixo crescimento econômico. Primeiramente, sua perversidade se dá através do corte transversal que, excetuando os muito ricos, não discrimina, nem privilegia nenhum seguimento

(...) já que o desemprego agora não escolhe, sexo, raça, escolaridade, nem faixa etária. É um fenômeno que perpassa a sociedade como um todo, apesar de atingir com maior rigor a população jovem e aquela com mais de 40 anos.⁷⁶

O outro aspecto da essência desse período é o efeito corrosivo da precarização do trabalho,

(...) caracterizado por uma diminuição da participação do emprego formal no total da ocupação, bem como a ampliação significativa do desemprego estrutural e da precarização dos postos de trabalho, reduzindo a proteção ao trabalhador, ao mesmo tempo em que a Constituição de 1988 introduziria um novo conceito de seguridade social.⁷⁷

Como se não bastasse o anacronismo de nossas estruturas sócio-políticas, o Brasil é engolido pela crise da globalização econômica. A reestruturação produtiva em escala mundial devasta não só os empregos como também elimina conquistas históricas dos trabalhadores. O desemprego estrutural, a precarização das condições de trabalho e a informalidade estão na base do que classificaremos como exclusão social, fenômeno da exploração capitalista na sua versão atual. A exclusão social inventa seus próprios tipos, diferentes dos personagens do povo que encontramos no período anterior. Jovens de escolaridade elevada, pessoas com mais de 40 anos de idade, homens brancos, famílias monoparentais e a classe média foram duramente atingidos com o refluxo no mercado de trabalho formal e a flexibilização das leis trabalhistas.

Longe de resolver os dramas sociais que se arrastam há séculos - como a má distribuição de renda, o analfabetismo e a questão da terra -, a sociedade brasileira se depara com o estado de vulnerabilidade daqueles que pareciam imunes às crises

⁷⁶ Ididem-ibid. p. 51.

econômicas, protegidos em seus apartamentos de dois quartos e garagem exclusiva. O empobrecimento desses segmentos da população não é a única novidade marcante. A maneira como o Estado irá tratar a pobreza também vai mudar consideravelmente.

Em seu artigo intitulado *A “nova Questão” Brasileira: ou como as figuras de nosso atraso viraram símbolo de nossa modernidade*, Vera da Silva Telles (1999)⁷⁸ afirma que a pobreza foi enquadrada fora das relações de poder do Estado, nos discursos de tecnocratas que tratam do tema da exclusão social num *lugar da não-política*, ou seja, o universo da filantropia e da benemerecência. A promulgação da Constituição de 1988, cujo texto instaura um projeto de cidadania ampla para toda a população brasileira, permitiu a “erosão” desse mesmo projeto nos processos de regulamentação dos princípios constitucionais. Para a autora, a implantação dos benefícios da LOAS – Lei Orgânica da Assistência Social - como, por exemplo, a Prestação Continuada para os portadores de deficiência e a experiência da Comunidade Solidária, só reforçam o caráter assistencialista e despolitizador das políticas públicas da área. Ao invés de ampliar a cidadania dos excluídos enfatizam a atuação fragmentada das ongs assistenciais.

Os anos de 1990 são marcados pela queda vertiginosa dos indicadores de emprego e renda. A informalidade abarca 52% da população economicamente ativa. Em 1995, 59,8% dos trabalhadores estavam desprovidos de proteção social através das leis trabalhistas. Para lidar com essa situação de desamparo, entram em cena as FASFIL – Fundações Privadas e Associações sem Fins Lucrativos no Brasil⁷⁹. Formou-se a partir da redemocratização do país uma imensa rede de organizações na sociedade civil que

⁷⁸ TELLES, Vera. *A “Nova Questão Social” Brasileira: ou como as figuras de nosso atraso viraram símbolo de nossa modernidade*. Caderno CRH. Salvador, n. 30/31, jan/dez. 1999.

⁷⁹ Os dados sobre ong's foram extraídos da pesquisa sobre o assunto realizado pelo IBGE no ano de 2002. *As Fundações privadas e associações sem fins lucrativos no Brasil: 2002 / IBGE*, Gerência do Cadastro Central de Empresas. - Rio de Janeiro: IBGE, 2004. 148p. – (Estudos e pesquisas. Informação econômica, ISSN 1679-480x; n. 4). Estudo realizado em parceria com IPEA, ABONG e GIFE.

vai substituir o Estado, desenvolvendo serviços públicos das mais diversas naturezas, principalmente, de caráter assistencial. Em 2002, o Brasil conta com 276 mil FASFIL, um número impressionante se comparamos com as 10.998 de 1970. Essas organizações registram um crescimento de 88% na década de 1980 e de 62% no período de 1990 a 2002. O crescimento das FASFIL⁸⁰ nos últimos quarenta anos, ou seja, de 1970 a 2002, é da ordem de 124%, conforme o gráfico abaixo.

TABELA 1

Tabela 4 - Distribuição das Fundações Privadas e Associações sem Fins Lucrativos e do pessoal ocupado assalariado, segundo a data de criação - Brasil - 2002

Data de criação	Distribuição			
	Fundações Privadas e Associações sem Fins Lucrativos		Pessoal ocupado assalariado	
	Absoluta	Relativa (%)	Absoluta	Relativa (%)
Total	275 895	100,00	1 541 290	100,00
Até 1970	10 998	3,99	523 520	33,97
De 1971 a 1980	32 858	11,91	387 765	25,16
De 1981 a 1990	61 970	22,46	261 887	16,99
De 1991 a 2000	139 187	50,45	327 783	21,27
De 2001 a 2002	30 882	11,19	40 335	2,62

Fonte: IBGE, Diretoria de Pesquisas, Cadastro Central de Empresas 2002.

A transferência das ações da política pública de assistência social do Estado para a sociedade civil é classificada por Vera Telles como o “desmanche” da perspectiva de luta social pela ampla cidadania. Para a autora, as FASFIL abrem caminho para que o discurso neoliberal da inclusão social penetre em todos os níveis da sociedade, de forma a ignorar a necessidade de regulamentação de direitos sociais, pois

(...) transita em mundo social que não existe do ponto de vista legal. Não existe pois à margem das regras formais de cidadania regulada construída no estreito figurino corporativo da tradição getulista e que, apesar de todas as mudanças

⁸⁰ Tabela 4. Traz a evolução no número de FASFIL desde a década de 70.

porque passou o país nas últimas décadas, mantém operante o princípio excludente montado nos anos 30.⁸¹

A pobreza está fora da pauta política mais geral e à margem do Brasil legal. Refugiou-se em centenas de milhares de ONGS/FASFIL espalhadas por todo o território nacional e até mesmo associações profissionais e os sindicatos, que se enfraqueceram com a crise do pleno emprego. O sindicalismo adotou a prática assistencialista para manter a preciosa contribuição de seus filiados já que as greves, quando acontecem, são realizadas para garantir a não extinção dos atuais postos de trabalho. O povo tornou-se o grande cuidador de si mesmo.

Outro aspecto importante a ser observado é o ingresso das camadas baixas da população ao chamado consumo de massa. Nos anos de 1970, iniciou-se um processo de modernização das telecomunicações que, embora tenha fortes interesses na política de segurança nacional dos Governos Militares, também estruturou as bases para a inclusão cultural das populações carentes através, principalmente, da publicidade veiculada na televisão. O primeiro passo seria vender aparelhos de TV e uma programação voltada para as classes C e D, já que na década anterior, 1960, cerca 60% da população do país sequer tinha visto uma imagem em movimento, seja no cinema ou na televisão. Em seu livro, *O Monopólio da Fala (1984)*, Muniz Sodré (1986)⁸² lembra o sucesso da estratégia de adotar uma programação popularesca – a *Estética do Grotesco* – termo cunhado pelo autor para classificar os formatos de TV que atraem o público através do sensacionalismo. Em 1971, “70% dos aparelhos ligados no Rio e em São Paulo já pertenciam às famílias das classes C e D”. De acordo com dados do *Atlas*

⁸¹ TELLES, Vera. A “Nova Questão Social” Brasileira: ou como as figuras de nosso atraso viraram símbolo de nossa modernidade. Caderno CRH. Salvador, n. 30/31, jan/dez. 1999. p. 90

⁸² SODRÉ, Muniz e FERRARI, Maria Helena, Técnica de reportagem: notas sobre a narrativa jornalística. São Paulo: Summus, 1986.

da Exclusão Social no Brasil, 81,17% das famílias pobres já possuíam aparelho de TV em 1995.

Paradoxalmente, o período de 1980 a 2000 é reconhecido como o momento de maior participação popular em toda a história do Brasil. A mobilização das Diretas Já, o *Impeachment* do Presidente Collor, os fóruns de discussão popular da Constituição de 1988 e os debates no plano municipal para a elaboração das Leis Orgânicas das cidades, a criação do SUS - Sistema Único de Saúde - que envolveu setores da Igreja Católica como as Pastorais da Saúde e os Conselhos Estaduais e Municipais de Saúde implantados posteriormente, as ocupações de terras, invasões de prédio do INCRA e as caminhadas de centenas de quilômetros dos integrantes do MST são alguns exemplos de uma página da redemocratização da sociedade brasileira escrita de baixo para cima. Interessante perceber que tais movimentos orientam suas ações políticas com um planejamento de mídia, com claros objetivos de conquistar visibilidade através principalmente das coberturas da televisão.

Outro argumento incontestável a favor da participação popular está nos números sobre as FASFIL brasileiras. Segundo os dados do IBGE, cerca de 19,7 milhões de pessoas trabalham voluntariamente, sem nenhuma remuneração, o que corresponde a 71% da mão de obra, ou 13 vezes o número de pessoas remuneradas, 1,5 milhões de assalariados. O voluntariado nas ongs é a nova forma de militância política no momento em que o engajamento da sociedade cresce na mesma proporção em que direitos sociais ficam ameaçados.

A partir da década de 1990, o conceito de excluído vai se constituir dentro desse quadro conjuntural complexo da sociedade brasileira que soma as velhas formas de exploração do trabalhador às novas formas de exclusão social. A abertura democrática e a incapacidade do Estado de amparar os setores que se empobreceram com a crise

global produziram tipos que se refugiaram na informalidade. Se por um lado temos o aumento expressivo da participação popular, de outro há uma despolitização das políticas públicas no atendimento aos deserdados pelo sistema. O desmanche do Estado do Bem Estar Social, que no caso específico do Brasil nem chegou a se efetivar em sua plenitude, convive lado a lado com a efervescência da participação popular. A questão social equilibra-se no fio da navalha entre a lei constitucional, que instaura um projeto de cidadania autônoma, e a realidade auto-gestionária da sociedade, porém sem a mesma pretensão. Vera Telles reconhece que os excluídos não foram simplesmente cooptados pelo assistencialismo, uma vez que também manifestam uma postura ambivalente diante das questões sociais.

Moradores pobres das periferias da cidade, mulheres, negros, crianças e adolescentes, idosos e aposentados, vem se mobilizando e se organizando, transformando-se por isso mesmo em sujeitos políticos que se pronunciam sob as questões que lhes dizem respeito, exigem a partilha na deliberação de políticas que afetam suas vidas e por isso mesmo dissolvem a **figura do pobre carente e desprotegido** como sempre foram vistos na sociedade, para se imporem como **cidadãos que exigem direitos**. (grifo nosso)

A imagem do excluído, portanto, instaura-se na ambigüidade entre dois tipos de representação social: o da *figura do pobre carente e desprotegido*, diametralmente oposta à representação social *do cidadão que exige seus direitos*. No primeiro, alguém faz algo *PELO* carente, já no outro o cidadão faz *POR SI MESMO*. O excluído movimenta-se no campo político da realidade histórica atual de acordo com as suas necessidades específicas e de grupo. Quando se trata de problemáticas mais imediatas, em que o grau de vulnerabilidade atinge questões como a fome, o pobre recorre às redes de assistência social não-governamentais subvencionadas pelo Estado ou por empresas privadas. Por outro lado, quando os interesses que movem a pobreza são questões sociais mais amplas, eles, os excluídos, agem como atores sociais que defendem seus espaços políticos e brigam por representação social. A título de exemplo, podemos citar

as lutas pela posse da terra, pela manutenção de direitos constitucionais, a necessidade de organizar cooperativas de catadores de papel, de artesãos, costureiras, pequenos produtores rurais que demarcam alternativas concretas da chamada economia solidária para fazer frente às idéias clássicas de competição e livre mercado das teorias liberais.

Nesse contexto histórico, dificilmente, a imagem dos excluídos coincide com o conceito de *povo/nação e lutas de classes*, caros à intelectualidade dos anos de 1960. A urbanização e o processo de globalização econômica pulverizaram a identidade do excluído no quadro da complexidade cultural da sociedade brasileira. Excluído e exclusão social são terminologias que podem ser apropriadas tanto do ponto de vista de um certo discurso neoliberal, quanto de uma perspectiva de antagonismo de classe. No primeiro caso, o uso dessas expressões são representações coletivas que não visam à emancipação completa das camadas populares, e sim à simples integração destes à sociedade através da rede de amparo social que imobiliza a luta social por amplas reformas. No outro caso, os termos excluídos e exclusão social são pronunciados de dentro do âmbito do conflito entre a maioria despossuída/deserdada e a minoria privilegiada que há séculos controla as riquezas da nação.

Referimo-nos aos mesmos 2,4% de famílias⁸³ ricas que se protegem da violência urbana, gastando milhões de dólares todos anos para blindar carros e mansões contras as balas perdidas e as ondas de seqüestro. A criminalidade, efeito colateral do sistema produzido pelo acirramento da competição social, praticamente dobrou nas últimas quatro décadas e a taxa de homicídios subiu 30% nos grandes centros urbanos em relação às pequenas e médias cidades.

A violência urbana despontou como o principal fator de insegurança social na conjuntura de 1980 a 2000, apesar da fome continuar sendo a grande marca da pobreza

⁸³ ATLAS, da Exclusão Social no Brasil, volume 3: Os ricos no Brasil / André Campos... [et. al.], (organizadores). São Paulo: Cortez, 2003. p. 44.

no Brasil. O diferencial é que o combate à fome não é mais uma bandeira de luta das esquerdas. Foi realmente encampado pela sociedade civil como prioridade. O Comitê de Combate à Fome, criado em 1993 pelo sociólogo Herbert de Souza – o Betinho –, mobilizou mais de 30 milhões de pessoas com o trabalho de arrecadação e distribuição de alimentos. E o mais significativo foi que a campanha consolidou o CONSEA - Conselho de Segurança Alimentar. Diante de tais desdobramentos, não é de se estranhar que a fome e a violência urbana são temas dominantes nos filmes produzidos nesse novo quadro conjuntural.

3.2. Filmar o outro ou filmar com o outro?

Como havíamos destacado no primeiro capítulo, o documentário brasileiro das últimas duas décadas se desenvolverá em condições de produção bastante modificadas em comparação àquelas que deram origem às primeiras fitas do movimento Cinema Novo. Entramos numa outra conjuntura política, social e econômica que favoreceu a aparição de um número jamais visto de cineastas e produtores. As origens dessa nova geração é um dentre os inúmeros fatores que se somam para explicar a metamorfose do documentário brasileiro, fenômeno que será potencializado a partir da década de 1980. Oriundos, sobretudo, do telejornalismo, das experimentações do vídeo e do mercado publicitário, os documentaristas contemporâneos colocam em primeiro plano a questão ética que as gerações anteriores consideravam menos relevante ou menos urgente em relação aos aspectos da autenticidade cultural, da estética do filme ou do engajamento político. Num clima em que o patrulhamento ideológico se enfraqueceu, a tradição documentarista se reconfigurou a partir da autocrítica feita pela intelectualidade da esquerda. Se na década de 1960, havia uma ditadura a ser derrotada e estruturas sociais a serem transformadas, em 1980, o cineasta descobre em si mesmo um inimigo e, de certo, se alguma coisa tem que ser transformada, essa coisa é a sua própria linguagem.

Esse revisionismo de base está definitivamente contaminado pela crise dos PCs em todos os continentes a partir da queda do Muro de Berlim e do anúncio da dissolução da ex-URSS. Ao selar o fim das utopias socialistas, ou pelo menos das experiências de socialismo no Leste Europeu, a história coloca na berlinda as práticas autoritárias da esquerda. Até que ponto se justificava o uso dos “meios”, isto é, partidos, sindicatos e a própria arte, como instrumentos de transformação social? Trocar a farsa da liberdade de mercado pela ditadura do proletariado mostrou-se uma equação pouco vantajosa cujo “fim” é o mesmo em qualquer das hipóteses: a dominação do homem

pelo homem. Se, no horizonte de possibilidades dos tempos atuais, banir a exploração e a desigualdade são tarefas impossíveis, pelo menos há modos de combater a dominação no próprio cinema problematizando o encontro entre o cineasta e seu “outro” de classe.

Filmar com o “outro” e não filmar o outro tornou-se a temática predominante no documentarismo brasileiro. Essa fixação no encontro entre diferentes nos remete às explorações etnográficas, daí alguns autores tomarem a antropologia como o novo paradigma do documentário. De fato, a relação cinema e antropologia se estreitou ao longo do século XX e isso pode ser verificado nos inúmeros festivais de cinema etnográficos espalhados pelo Brasil e pelo mundo. Muitos dos cineastas brasileiros da atualidade possuem formação em antropologia como é o caso do mineiro Kiko Goifmam. Vários trabalhos de antropologia servem de pesquisa para a produção de documentários como ocorreu com a tese de doutorado de Patrícia Guimarães que estruturou o filme *Santo Forte* (1997) de Eduardo Coutinho. Aprender os princípios e, sobretudo, os métodos da antropologia contemporânea representou para tradição documentarista o desenvolvimento de estratégias de linguagens mais coerentes com uma perspectiva realística da sociedade brasileira. O modelo sociológico era a armadilha que capturava os tipos abstratos, não permitia o diálogo com o singular. Guardadas as devidas proporções, o momento atual da tradição documentarista equipara-se àquele em que o Claude Lévi-Straus descobriu nos povos ameríndios, a humanidade que o eurocentrismo de outros pesquisadores tentava apagar. Diríamos que o documentarismo mergulhou na cultura brasileira em busca não mais de potencial revolucionário, mas do “pensamento selvagem” do povo brasileiro.

Contudo, mesmo reconhecendo os avanços que a ciência antropológica permitiu, ainda é prematuro falar dela como a moldura histórica geral. As origens, as formações, os interesses, o número e a diversidade de produtoras a que pertencem os atuais

documentaristas nos pedem cautela antes de qualquer análise do enquadramento predominante no cinema documental.

Outro aspecto a ser considerado é, sem dúvida a presença do telejornalismo no documentário mundial, tendência que vem se consolidando desde os anos de 1960 seja com as experimentações do Cinema-Verdade Francês ou com o crescimento, década após década, do documentário nas grandes redes de TV como a BBG e HBO que investem milhões de dólares todos os anos nesse setor.

Pensar o documentário implica entender suas metamorfoses nesses outros universos e não apenas o que circunscreve à produção cinematográfica. Para testarmos a tese da centralidade da antropologia na produção contemporânea teríamos que traçar uma metodologia que abrangesse todos os aspectos. Obviamente, tais objetivos poderão ser alcançados em estudos futuros, mas não é o centro do presente trabalho que tem como foco a análise da transformação das imagens. Precisaríamos de uma amostra maior e mais significativa de filmes, além de uma investigação mais apurada do método de produção dos diretores contemporâneos para comprovarmos ou não a preponderância do pensamento antropológico no documentário brasileiro em substituição ao saber sociológico que dominou as décadas anteriores.

Neste capítulo implementaremos as análises conjunturais e de linguagem da maneira mais prudente possível, uma vez que se referem aos fatos históricos em andamento. Antes de mais nada, é preciso tomarmos consciência de que as formulações sobre os documentários das décadas de 1980/2000 se inserem no próprio fluxo dos acontecimentos, o que de certo modo torna delicado o trabalho científico. A ausência do distanciamento temporal, nesse caso, pode resultar em conclusões precipitadas a respeito de um tema extremamente complexo. Afinal, teorizaremos sobre algo que está se desenrolando, e por essa razão, ainda mais existem interpretações definitivas para

sedimentar as análises. Aliás, o número exíguo de publicações e de autores é, em si mesmo, uma justificativa para realização deste trabalho. Como não temos a pretensão de esgotar o assunto e sim de fornecer um método de análise que imbrique forma e contexto histórico e inverta a leitura crítica no sentido da apreensão da construção das representações sob o ponto de vista dos personagens do povo, vale ressaltar que a análise conjuntural poderá ser um dos pontos de maior tensão. Temas atuais como globalização, neoliberalismo, mercado-informal, etc, possuem uma infinidade de interpretações em curso, nenhuma delas recebeu ainda a chancela de clássica. Ao contrário do capítulo anterior, a análise do aspecto conjuntural não estará ancorada em esquemas teóricos de autores consagrados. Se para as décadas de 1960/1970, o acúmulo das décadas anteriores serviu para nortear a ação dos grupos políticos e culturais como instrumentos de intervenção na realidade, nas décadas atuais as interpretações se revelam muito mais como tendências do que como paradigmas interpretativos como nos referimos a leituras clássicas. Até mesmo porque, se entendermos que a pluralidade é a característica dos movimentos artísticos e sociais contemporâneos, logo concluiremos que é impossível a associação imediata de um determinado grupo social com uma única linha de pensamento. É com essa flexibilidade que trataremos as molduras históricas atuais na compreensão do alargamento da relação cinema-história, pois estaremos tratando do conhecimento em processo de elaboração, cujo encaixe com a realidade passa necessariamente pelo caminho das experimentações.

3.3. Cabra Marcado Para Morrer: síntese e transição

Precauções à parte, lidamos com a tradição e a transformação do documentário brasileiro nas últimas quatro décadas, o que nos impõe a tarefa de pensar dialeticamente os elementos de continuidade e as mudanças nos filmes e na sociedade. O primeiro documentário que analisaremos, antes de estabelecermos a problemática da relação povo x excluído, *Cabra Marcado Para Morrer (1964/1984)*, constitui-se exatamente da síntese entre os pressupostos da geração anterior com o documentarismo atual. Além disso, é um filme produzido durante a transição da Ditadura Militar de 1964 para a reabertura política que culminou com as campanhas das Diretas Já. No momento em que as filmagens foram retomadas, o diretor Eduardo Coutinho trabalhava como jornalista contratado da Rede Globo de TV, emprego que lhe proporcionou o dinheiro para finalizar a obra.

Nos anos de 1960, Coutinho figurava entre os nomes menos proeminentes do Cinema Novo e só tornou-se documentarista na década de 1970, após seu ingresso no Globo Repórter. Inicialmente, *Cabra Marcado Para Morrer* seria uma ficção inspirada na vida do líder camponês da Liga de Sapé/PE, João Pedro Ferreira. À moda neo-realista, os trabalhadores rurais interpretariam seus próprios papéis obedecendo ao roteiro concebido por Coutinho. As gravações foram interrompidas em 1964 sob a acusação de que o PCB, junto à produção do filme, estava desenvolvendo um foco guerrilheiro em pleno sertão. Algumas latas de negativos se salvaram durante a fuga da equipe e do elenco, mas a primeira versão jamais seria concluída.

Quase duas décadas depois, Coutinho resolveu retomar as filmagens com outro interesse: reencontrar seus personagens. Com parte do material salvo, ele faz uma edição tosca da fita, sem nenhuma preocupação em construir uma narrativa. Edição

bruta, sem cortes, com cenas repetidas e mudas. Após a exibição, Coutinho trava conversa com o elenco do filme original. O encontro materializa a passagem do tempo, a transformação dos personagens em pessoas reais; e do intelectual engajado no cineasta interativo, personagem do seu próprio enredo. O diretor e seus entrevistados são, eles mesmos, a temática a ser investigada. *Cabra* é um documentário sobre a história recente do Brasil, em que a filmagem se constitui no evento histórico principal. Talvez em nenhum outro documentário caiba melhor a máxima de Ferro: “*Cinema é História*”, quanto em *Cabra Marcado Para Morrer*.

Coutinho levou às últimas conseqüências as implicações dessa tese ao explorar radicalmente o valor documental do cinema como produtor do registro e do próprio acontecimento. Elevou o papel de personagem/testemunha ao patamar de sujeito histórico ao reconstituir a trajetória de cada um nas últimas quatro décadas, mas, sobretudo, ao ouvi-los atentamente. Gesto que revelou tanto os caminhos e descaminhos do grupo, além das diferentes visões que os camponeses esboçaram sobre o filme, os cineastas, os próprios camponeses e o Brasil.

Retomamos a idéia de *Padrões e Dilemas* de Florestan Fernandes para compreendermos a moldura histórica de *Cabra Marcado Para Morrer*. Na primeira versão, a ficção objetivamente tentava apreender a realidade social tal como se apresentava em termos dos *padrões* já conhecidos pelos cineastas, ou seja, os tipos clássicos do Cinema Novo: o camponês, negro ou mestiço e analfabeto. Ainda que ele se rebelasse contra o latifúndio, a sua identidade fixa permaneceria intacta. Essa estabilidade permitia ao diretor conduzir os personagens para os fins que bem pretendesse.

O “acaso” salvou *Cabra Marcado Para Morrer*. A repressão do regime militar encarregou-se de transformar o que seria mais uma ficção idealista sobre o Brasil, em

um dos documentários que expõe de modo contundente o processo de mudanças tanto na perspectiva da forma (história do cinema) quanto do conteúdo (história do Brasil). Logo, os personagens ao se confrontarem com seus *Dilemas* não eram mais simples camponeses e sim aquilo que cada ator social construiu para a sua trajetória histórica. Como o próprio Coutinho gosta de destacar, existem várias formas de ser camponês, operário ou classe média, cabe ao documentarista empreender um estudo sobre essas singularidades analisando cada caso em específico.

Padrões e dilemas, passado e presente resultam nas duas narrativas que se entrecruzam na montagem fílmica que surpreende ao desvendar as influências da TV e do cinema estrangeiro no documentário brasileiro. Por justaposição simultânea das linhas narrativas, insere-se na corrente dos fatos históricos que modificaram a sociedade, o devir dos personagens e, evidentemente, o devir do próprio cinema.

A principal linha de força do documentário reside na apresentação do *dilema* dos personagens. O primeiro deles é o dilema do intelectual de esquerda. A figura invisível e onipotente que se escondia atrás das câmeras e determinava o curso da história se coloca diante do desafio concreto de um presente histórico em que sua aparição de carne e osso na tela é mais do que essencial para o desenrolar da trama. Se o diretor e agora repórter Eduardo Coutinho não voltasse ao Nordeste, o filme não funcionaria. Só a presença física do cineasta poderia detonar o dispositivo da memória e gerar a tensão que fez do *Cabra* um filme pulsante do primeiro ao último plano. O documentário foi parido do trauma sofrido e remoído durante 20 longos anos. Dividido entre esquecer ou reviver aquela ferida aberta, Coutinho optou pela segunda alternativa. Do ponto de vista do alargamento da relação cinema-história, o dilema do diretor representa, por si, uma fronteira inexplorada. O cineasta se expõe ao risco do julgamento do seu papel de intelectual enquanto o processo histórico se desenvolve.

Muito já se escreveu acerca dessa obra. Para a crítica especializada, trata-se do mais importante documentário produzido no Brasil. Escolhido em primeiro lugar entre os 10 principais filmes na opinião do júri de 40 críticos e cineastas do Festival É TUDO VERDADE. Seleção que serviu de base para a construção da nossa série de pesquisa. Em quase todas as críticas feitas à *Cabra Marcado Para Morrer* comenta-se sobre a influência do Cinema-Verdade Francês como se tal aspecto fosse a razão principal do diretor ter incluído no filme a sua própria imagem e da equipe de gravação. De fato, não há como negar tal filiação ao cinema de Jean Rouach e Edgard Morin. Até mesmo porque o Cinema-Verdade é um desdobramento da Nouvelle-Vague⁸⁴, ou seja, a adaptação das idéias da vanguarda de ficção para uma nova tradição no documentário. A Nouvelle Vague teve um peso decisivo no movimento Cinema Novo, conseqüentemente também no moderno documentário brasileiro. Diferentemente da França, não fazemos a divisão do nosso cinema moderno entre a produção de ficção e de documentário dando um nome específico para cada gênero. Chamamos toda a produção ligada à essa geração de Cinema Novo.

Entretanto, o que gostaríamos de ressaltar é que, apesar da influência existir, ela não é o único e decisivo fator nessa produção. Coutinho poderia ter esquecido o filme ou mesmo ter entregue as latas de negativo a uma dessas instituições que preservam a memória do cinema nacional. O decisivo para *Cabra Marcado Para Morrer* foi a vontade do diretor de acertar as contas com o passado que o incomodava. Esse gesto sim tem o valor determinante, pois, ao fazer do vestígio histórico, isto é, do material gravado, o ponto de partida para o seu documentário, Coutinho reativava o próprio

⁸⁴ A expressão Nouvelle Vague foi criada em 1958 por Françoise Giroud na revista L'Express e dava conta de uma nova forma de fazer cinema. Impulsionados pela onda de contestação dos anos de 1960, jovens cineastas franceses se colocam na posição de transgredir as regras estabelecidas pelo cinema comercial da época. *O Acossado* de Jean-Luc Godard (1959) e *Os Incompreendidos* de François Truffaut são os dois filmes símbolos do movimento artístico que preconizava a gravação sem cenários montados e a não-linearidade narrativa. Sem grandes recursos financeiros a Nouvelle Vague produziu filmes baratos e assim inspirou outros cinemas no mundo como alternativa ao cinema de Hollywood.

motor da história. Era o fio da memória viva que passaria a entrelaçar o enredo e a alinhar os pontos de costura entre o passado, presente e futuro dos personagens e dos fatos. Tal relação com o documento da história, no caso específico, o filme, não faz parte, essencialmente, dos pressupostos do Cinema-Verdade Francês.

Entendemos que *Cabra Marcado* vai além da interatividade, pois a memória que se quer reviver não é apenas a memória do sujeito e do fato, mas a memória-história mais abrangente que impõe ao cinema uma transmutação de sua condição de mero registro em agente da transformação histórica. Nessa medida, *Cabra Marcado* é um filme raro porque ao imbricar os elementos da linguagem ao fluxo do tempo diminuiu a defasagem entre esses dois pólos que normalmente fazem do filme apenas o testemunho de uma época passada. *Cabra* não é um documentário sobre o passado. O filme não conta a História. O filme é a História.

Pioneiro em mostrar as imagens da produção em um filme brasileiro, Coutinho teve que fazê-lo em *Cabra*, não por mero estilo ou modismo de época. Ou ele revelaria sua subjetividade, escancarando o processo de produção da obra de 1964 desde o projeto até a fuga, ou não existiria o documentário tal qual foi concebido. A metalinguagem no filme se institui como a via crucis, o caminho de pedras e espinhos, sobre o qual os personagens viveram seus sacrifícios. De outro modo, o documentário seria uma reportagem típica da TV cuja estrutura fechada só nos permitiria observar alguns flashes do passado. Não teria a força surpreendente dos encontros, os lances em que a produção e os produzidos estão diante de um destino comum. Os depoimentos das pessoas que se refugiaram para outro lugar e trocaram a própria identidade se cruzam na mesma aventura da equipe que contou com a ajuda dos camponeses para fugir da repressão.

Para a personagem principal Elizabeth Teixeira, o retorno de Coutinho significou o fim da clandestinidade. Havia 16 anos que a camponesa não era chamada pelo nome de batismo. Dona Marta, a identidade que assumiu no exílio, encontrou abrigo em São Rafael na Paraíba onde levava uma vida pacata de empregada doméstica e professora particular de alfabetização.

Á todo momento, é a produção de acontecimentos como a revelação da verdadeira identidade da camponesa que confere ao *Cabra Marcado Para Morrer* a “aura”, o frescor que envolve a montagem. Notamos ai o alargamento técnico e estético que ultrapassa as fronteiras do Cinema-Verdade Francês que, embora tenha contribuído com o cineasta para uma nova maneira de filmar evidenciando o encontro entre diferentes, não o abarca completamente. No postulado teórico do movimento francês o emprego das novas técnicas como o som direto e a filmagem de todo o processo de produção resultaria numa verdade do filme que não era, necessariamente, a verdade no filme. Os dispositivos técnicos e estéticos em *Cabra Marcado Para Morrer* extrapolaram os limites da linguagem e alteraram a própria realidade dos acontecimentos e dos personagens. Era preciso algo mais para que isso ocorresse e, esse algo era a disposição de reconstruir a história.

Façamos aqui um destaque à forma como é utilizada a “voz over”. As narrações em off foram feitas pelo próprio Eduardo Coutinho e pelo poeta Ferreira Gular. Tradicionalmente empregada como argumento ou “voz do saber”, em *Cabra Marcado Para Morrer*, essa técnica foi transformada em voz da experiência de duas figuras que participaram do CPC da UNE e agora revivem suas memórias.

(Eduardo Coutinho)

Como integrante do CPC, e responsável por essas filmagens, também paguei meu tributo ao nacionalismo da época, indo filmar em Alagoas, em um campo de petróleo que a Petrobrás começava a explorar. Depois de passar por Pernambuco, a Une-Volante chegou à Paraíba no dia 14 abril. Duas semanas

antes, João Pedro Teixeira, fundador e líder da liga camponesa do Sapé, tinha sido assassinado.

Fevereiro de 1981, 17 anos depois, voltei à Galiléia para completar o filme do modo que fosse possível. Não havia um roteiro prévio, mas apenas a idéia de encontrar os camponeses que tinham trabalhado em Cabra Marcado Para Morrer. Queria retomar nosso contato através de depoimentos sobre o passado, incluindo os fatos ligados à experiência da filmagem interrompida, à história real da vida de João Pedro, à luta de Sapé, a luta de Galiléia e também a trajetória de cada um dos participantes do filme daquela época até hoje.

O off releva claramente a intencionalidade do diretor, ao mesmo tempo em que o compromete na narrativa. Assim, o expectador tem a chance de identificá-lo e questionar seus procedimentos. Atualmente, o uso da narração em primeira pessoa e a inclusão na montagem de imagens da equipe já não causam tanto impacto. Tais recursos técnico-estéticos foram banalizados ao longo das últimas décadas. Difícil, entretanto, é encontrar filmes que, assim como *Cabra*, imbricaram o técnico ao estético e possibilitaram novos horizontes tanto do ponto de vista da forma como do conteúdo no documentário que, nesse caso específico, contribuiu para aprofundar a historicidade dos personagens e do próprio filme. Ou seja, o recurso técnico-estético alargou a moldura história na medida em que o emprego de uma opção tecnológica e formal nos permitiu observar aspectos que não observaríamos em um filme no modelo padrão. Na sequência em que Coutinho explica como conseguiu entrevistar Elizabeth, o processo fica transparente e mostra a coerência do diretor no uso dos recursos como potencializadores da linguagem cinematográfica.

(Eduardo Coutinho)

Essa é a nossa chegada para o segundo dia de filmagem com Elizabeth Teixeira. No total, foram três dias. No primeiro, a presença de Abraão influenciou no clima da entrevista, principalmente no início. Nos outros dias, ele não apareceu. Elizabeth contou sua vida e a de João Pedro, nessas duas circunstâncias. Com a presença e sem a presença de Abraão. Na sala e no quintal.

(diálogo)

Abraão: Não é lhe orientando politicamente. Todos os regimes são iguais desde que as pessoas não tenham proteção política. Todos são rústicos, violentos,

arbitrários, independentes das camadas, das situações econômicas. Todas as facções policiais esqueceram da Elizabeth, simplesmente porque não tinha poder. Está aqui a revolta do filho mais velho. Agora, se o filme não registrar esse meu protesto, essa minha veemência, essa minha verdade de falta a capacidade intelectual expressiva do coração de minha mãe.

Coutinho: Eu registro tudo o que os membros da família quiserem falar. Estão livres prá falar.

Abraão: Mas eu quero que o filme registre esse nosso repúdio a quaisquer sistema de governo.

Coutinho. Estará registrado. Te garanto.

Abraão: Nenhum presta para o pobre

Elizabeth: Nenhum.

Noutra seqüência posterior, a câmera enquadra Elizabeth em um plano americano. A viúva do líder camponês conta detalhes da morte de João Pedro. De repente, uma voz interrompe a fala, a mão de Abraão repousa sobre a cabeça da mãe.

Abraão: Ele conduziu os livros de admissão, não é ele? Doutora Elizabeth Teixeira, que isso é uma doutora prá mim, isso é uma escola. Isso é, sobretudo prá mim, a minha força. A minha existência. A minha razão viver. De conversar com o doutor Eduardo Coutinho, de brigar com ele, por 100 mil cruzeiro, por 50 mil cruzeiro, por 10 mil cruzeiro, por 20 mil cruzeiro, por 100 mil cruzeiro. Eu sou capaz de brigar por até dez milhões de cruzeiros se for o caso, porque, além de ter um pai santo, eu tenho a mãe que cês tão vendo. Muito obrigado a intervenção. Continue!

Aparentemente bêbado, Abraão finalmente expõe os motivos da sua discordância com Coutinho. Queria que a imagem de seu pai no filme coincidissem com a representação de *santo* e de sua mãe, *doutora*. Além disso, negocia a participação da viúva no documentário explicitando a exigência de um cachê compensador. Briga pelo dinheiro do uso da imagem como quem estivesse pedindo uma indenização pela perseguição e todo sofrimento da família durante a clandestinidade. A câmera flutua entre a expressão literalmente embriagada de Abraão e o sorriso maroto da mãe que parece gostar de toda aquela proteção. O excesso de álcool não tira a lucidez do filho

que conduz as filmagens no rumo de seus interesses. Sabe da importância da sua mãe para a montagem, por isso quer cobrar caro por sua participação. Notem como ele dirige a cena. Ao pronunciar a frase: “*Muito obrigado pela intervenção. Continue!*”, o jornalista Abraão simultaneamente agradece pela fala e ordena o prosseguimento dos trabalhos. Em nenhum momento se desculpa pelos transtornos que causou às filmagens.

Se afirmarmos que Cabra assenta sua montagem fílmica no encontro, como preconiza o Cinema-Verdade, antes deveríamos classificá-lo como um filme de negociação. Não é apenas a montagem fílmica que estava em jogo. O tempo das lembranças veio com a força da atualização. Alterações nas vidas dos atores sociais foram incluídas na negociação. Não se trata da negociação que se dá apenas no momento da filmagem, mas negociação com a História. A voz over é o elemento de tensão que costura a narrativa do filme. Sem a descrição de Coutinho e sua aparição com a equipe não captaríamos a densidade de sentimentos necessários ao encontro. Abraão, o filho mais velho quer proteger a mãe e a honra de sua família. Critica Coutinho e toda esquerda pelo que ele considera uma “negligência” dos dirigentes políticos com as pessoas “pobres” e destituídas de poder. As filmagens de 1964, realmente expuseram os camponeses ao alcance da repressão política. Coutinho e a volante do CPC/UNE teriam que um dia ouvir tal acusação. Legítima ou não, a denúncia era um dos componentes do trauma a que se refere Eduardo Coutinho quando fala das suas motivações para continuar Cabra Marcado Para Morrer, vinte anos após a gravação das primeiras cenas.

Esse aspecto também nos revela outro avanço da moldura histórica com um alargamento ético, pois a montagem nos permite a crítica à postura do cineasta. Dividimos o filme, arbitrariamente, em duas partes: a primeira que vai da abertura até o momento em que as primeiras gravações são exibidas para os camponeses de

Galiléia/PE. Nela a direção está nas mãos de Coutinho, pois se tratam, em sua maioria, de imagens de arquivo ou depoimentos em que os personagens relembram histórias do passado. E a segunda em que predomina a atualização dessas memórias. Há negociação. Implica diálogos tensos com os participantes da primeira versão do filme. Inclui a jornada que a equipe faz por vários estados e cidades do nordeste, sudeste e até em Cuba, para reconstituir a trajetória de todos os membros da família de Elizabeth e João Pedro. Identificamos nessa segunda parte o intenso conflito que caracteriza a luta pela representação.

Comentaremos as duas seqüências que comprovam a capacidade dos camponeses de co-dirigirem a montagem filmica. A primeira é a conversa que Coutinho trava com João Mariano, o ator-camponês que fez o papel de João Pedro na ficção. A narração em off se inicia com um plano aberto registrando a negociação entre Coutinho e o personagem. A distância da câmera num plano longo deixa claro a dificuldade para o acerto do acordo para a gravação da entrevista com Mariano.

(narração)

Quando o convidamos para fazer o filme, contamos para ele quem era João Pedro. João Mariano aceitou na hora, inclusive porque, sendo expulso de um engenho, estava desempregado. Gradualmente, porém, ele foi se identificando com o papel de João Pedro. João Mariano é dirigente de uma congregação batista em Vitória de Santantão. Foi entrevistado de surpresa no dia seguinte, ao da projeção.

No fim da última frase do diretor, um corte para um plano conjunto em que aparece João Mariano e Coutinho empunhando um microfone, não como fazem os jornalistas (em direção ao entrevistado), mas a cena evidentemente nos remete às telereportagens. Lentamente, a câmera fecha o plano em João Mariano.

João Mariano: É o seguinte, eu sou muito afastado de certos movimentos. Eu caí, por exemplo nesse movimento, há 16 anos passados, que eu via pelo engenho, que chegou esse movimento revolucionário. Eu tava no engenho, por causa dessas ligas, dessas coisas.

Coutinho interrompe a gravação com uma mão no quadro. Surge outra mão segurando um fotômetro em close, a luz finalmente é ajustada. Em seguida, Coutinho pergunta se João Mariano quer continuar falando. O que se vê nesse instante é um silêncio perturbador do personagem. Com a mão no rosto e a testa frangida, João Mariano reflete e retoma a conversa.

Mariano: Eu creio que o senhor está por dentro do assunto. É que eu não queria estar por dentro desse negócio. Eu tava no engenho, por causa dessas ligas, dessas coisas e que eu saí do engenho porque eu não quis tá dentro disso. Isso é uma prova que eu não queria viver dentro disso. E eu cheguei na cidade o senhor tinha me procurado, que eu ingressei, vamo dizer assim, dentro dessa carreira, sem saber o que estava fazendo. Mas quando eu entendi que era aceitar viver assim, pela propriedade, vamos dizer, agindo por terra, essas coisa assim, porque eu não preciso de terra, porque com o pouco que Deus me deu, eu vivo sem isso, entendeu, eu vivo sem terra. Eu vivo sem precisar tá agindo. Depois que ces chegaram aqui e me procurou pela sua simpatia, pela bondade do senhor, eu peguei e vou dar meu conhecimento, mas não pra me ver ingressado nesse negócio de revolução. Meu negócio é esse.

Coutinho: Agora o senhor me diga uma coisa: O senhor vive como agora?

Mariano: Eu vivo do meu trabalho, e sou um sujeito assim direito e não tão pouco quero me intervir com nada do seu direito, entendeu. Minha vida é essa.

Coutinho: O senhor era crente naquela época?

Mariano: Desde já, desde já. E então foi a razão que eu fui decepcionado pela minha igreja, fui até eliminado da minha igreja. Isso foi para mim um grande desgosto. Por essa razão não quero conseguir com isso. Conseguir assim por exemplo, que eu creio que hoje o senhor ta gravando, o que eu estou dizendo. Mas tá vendo, pela minha expressão, que eu não tô tão dedicado sobre esse movimento.

Coutinho: O senhor é crente há quantos anos?

Mariano: Há 28 anos.

Coutinho: Da igreja batista

Mariano: Sim senhor. Quer dizer, na primeira. Na segunda eu. Quer dizer, eu já fui decepcionado pela minha igreja. Passei novamente, que eu tô fazendo. Porque a igreja não quer esse movimento, porque esse movimento e revolucionário. E eu não quero revolução comigo. Meu negócio é calma. O senhor com o seu e eu com o meu e cada um vive a sua vida que eu vivo minha vida. Meu negócio é esse.

Coutinho: Você tem uma mulher em casa pra te ajudar?

Mariano: Ajuda.

Coutinho: Mariano, o senhor não foi prejudicado porque fez o filme, foi?

Mariano: Não fui prejudicado pelo filme. Foi aqui que eu fui prejudicado pelo senhor de engenho, lá. Depois, mesmo naquela revolução o senhor de engenho me perseguiu e buscou.

Coutinho: No caso de 63?

Mariano: Porque ele me perseguiu, no engenho.

Coutinho: E isso não foi sobre esse trabalho?

Mariano: Sobre esse trabalho, não fui chamado por ninguém. Eu era da igreja

Coutinho: O senhor gostou de ter visto o senhor ontem no filme?

Mariano: Eu fiquei satisfeito, né? Porque talvez a gente de desfrutar o nosso trabalho, né? Porque eu vivo do meu trabalho, entendeu? Porque foi assim, natural. Não foi coisa que prejudicasse A ou B. Até o que eu vi, foi uma coisa que eu fiquei satisfeito, porque vi o fruto do meu trabalho.

Nota-se pelas imagens iniciais dessa entrevista e pelas perguntas de Coutinho que João Mariano limitou a ação do diretor. Pautou os assuntos e buscou até o fim da entrevista a representação de um homem que sempre esteve neutro na história. *“Não fui prejudicado pelo filme. E eu não quero revolução comigo. Meu negócio é calma.”* As três fases resumem o papel que pretende jogar na história. Não reivindica nada do cinema, mas também não quer ser enquadrado como revolucionário. Negocia pela calma, pois sabe das conseqüências trágicas da atuação política.

A segunda seqüência, talvez a mais visitada pelos que analisam o documentário, é a despedida da equipe. Nas entrevistas anteriores Elizabeth defendeu o presidente Figueiredo pela Abertura Política, mas no exato momento em que Coutinho está dentro da Kombi se preparando para partir, Elizabeth parece ter se transportado aos recônditos do seu passado de militante política e resgatado de suas memórias de luta a pessoa que ela desejava ser dali pra frente. O devir histórico de uma camponesa guerreira vem à tona, de sobressalto, quando a câmera de dentro do veículo capta a imagem de uma

mulher diferente daquele ser acuado e medroso das seqüências anteriores. O sobrequadramento mostrando o primeiro quadro do diretor Eduardo Coutinho dentro da Kombi e Elizabeth Teixeira sua veemente retórica e gestos expansivos no quadro formado a partir da janela do carro é a imagem síntese do filme.

Elizabeth: A luta que não para, a mesma necessidade de 64 está plantada. Ela não fugiu um milímetro. A mesma necessidade na fisionomia do operário, no homem do campo e do estudante. A luta que não pode parar. E enquanto existe fome e salário de miséria o povo tem que lutar. Quem que não luta? Por melhoras, bens de vida? Tem que lutar. Quem tem condições, que tiver sua boa vida que fique aí. Eu como venho sofrendo eu tenho que lutar. É preciso mudar o regime, é preciso que o povo luta, porque enquanto tiver esse regime, essa democraciazinha aí. Democracia sem liberdade, democracia com salário de miséria e de fome, democracia com o filho do operário sem direito de estudar, sem ter condições de estudar. Agora mesmo eu tirei, pra fazer a matrícula lá tem que pagar não sei quanto, né? Não pode, ninguém pode.

Elizabeth não admite o encerramento das filmagens. Quando o diretor já havia decretado o fim, é como se entrasse em cena outra voz de comando dizendo: – Não, ainda não acabou! Tenho muito mais a dizer! Essa imagem foi registrada por uma câmera que, normalmente, deveria estar desligada. Se Elizabeth planejou dar aquele depoimento somente no final ou foi algo espontâneo, somos incapazes de comprovar. O importante a demarcar aqui é que as lentes do fotógrafo capturaram as contradições de uma personagem que parecia ter se rendido ao regime depois de tanto sofrer por causa dele, mas que de repente, de modo surpreendente, ainda encontrou forças para resistir e denunciar a *democraciazinha* do período da abertura. A personagem se construiu, no último suspiro do filme, também como revolucionária atuante de seu tempo presente e não apenas a exilada, ou a ex-militante do sindicalismo rural, representações sociais do seu passado. Outro indício de que estamos corretos em nossas análises são os cumprimentos finais entre o diretor e personagens.

Elizabeth - (...) quem vem é o Coutinho, aí com os meninos do repórter. Aí eu digo: Nossa Senhora, o que é que tá acontecendo? Fiquei assim ...

Coutinho: Foi boa a reportagem?

Elizabeth - Foi boa a reportagem, Foi bom, tudo bom. Não achei melhor porque nada de assistência eu pude dar a vocês, mas cês me encontraram num período assim, muito emocionada.

Coutinho: Até logo, Dona Elizabeth. Muito Obrigado.

Elizabeth sabe, em 1981, o que é uma reportagem de TV e o alcance que um produto midiático como esse tem no contexto histórico em que vive. No tempo das primeiras gravações, ainda que Coutinho estivesse realizando um documentário não perguntaria à entrevistada se ela gostou da reportagem. Uma sertaneja, nordestina e semi-analfabeta jamais saberia do que isso se tratava na década de 1960. Vinte anos após, ao declarar para câmeras que *É preciso mudar o regime, é preciso que o povo luta, porque enquanto tiver esse regime, essa democraciazinha aí, (...)* Elizabeth fez muito mais do que representar o seu próprio papel. A camponesa se apropriou do cinema como instrumento político, mídia a serviço da transformação, mesmo que tenha confundido os dispositivos tecnológicos e institucionais do cinema com a TV, como muitas pessoas comuns fazem nos dias atuais (o que pode ser comprovado no filme *Edifício Máster - 2002* do próprio Eduardo Coutinho). Com seu discurso inflamado diante de uma câmera 16 mm, esse personagem do povo, objeto e temática do Cinema Novo nos anos de 1960, ressurgia nas telas como sujeito da história.

3.4. Santo Forte: experiências em digital

O último documentário na pauta de análise talvez seja o melhor exemplo de como o cinema brasileiro modificou a produção das imagens do povo. *Santo Forte* é um inventário de histórias pessoais colhidas na favela Vila Parque da Cidade no Rio de Janeiro em 1997, durante a visita do Papa João Paulo II. As filmagens acontecem no período entre a missa campal celebrada pelo Patrono da Igreja Católica, no Aterro do Flamengo, durante o mês de julho e a comemoração do Natal. *Santo Forte* divide-se em três partes. Na primeira são exibidas imagens panorâmicas do Aterro, da Favela Parque Cidade, com alguns moradores em plano conjunto e closes em depoimentos breves. Na segunda parte predominam os relatos. Há também o registro do pagamento dos cachês e a assinatura para o uso das imagens. Cenas de ambientes vazios ganham o quadro quando as pessoas descrevem as cenas de aparição dos espíritos. Na terceira e última parte, o retorno da equipe nas filmagens do Natal. Os entrevistados ganham fotos tiradas durante a filmagem anterior.

Não se parece com outros filmes da série porque as entrevistas são exageradamente longas. Raramente um depoimento é coberto por imagens ilustrativas; além de não existir off, as legendas de textos são pouquíssimas, surgem apenas para identificar a Favela Parque da Cidade, as datas das filmagens e o primeiro nome dos personagens. A trilha sonora se restringe aos sons incidentais capturados durante as gravações: músicas entoadas pelos personagens quando, por exemplo, acompanham o cantor Roberto Carlos interpretando um dos seus hits religiosos na missa do Papa e cânticos de umbanda durante um ritual de batismo.

Esse despojamento dá a impressão de que estamos diante do primeiro corte do filme, o documentário ainda em estado bruto. Um rigoroso princípio de economia estética governa a montagem. A edição de imagens tenta reproduzir cronologicamente

as etapas das filmagens. Nota-se que o diretor quer preservar a integridade do processo de produção. Coutinho deseja manter a continuidade da conversa, a duração da experiência, o fluxo da consciência, o instante da reconstrução da memória individual. As seqüências reiteram o tempo vivido como se os diálogos estivessem sendo capturados naquele momento.

Vera: Casas maravilhosas aí, prédios maravilhosos, né? É um contraste até uma comunidade, uma favelinha no meio disso tudo. Ela fica de frente pro Cristo Redentor. A gente pode ver o mar, né? A gente vê uma pontinha do Pão de Açúcar. Essa cidade é ...

Coutinho: Onde é que nós estamos Vera?

Vera: Na vila Parque da cidade. Uma pequena comunidade que fica na Gávea, é, zona Sul do Rio de Janeiro, é, com cerca de mais ou menos 1500 moradores, eu não sei quantas famílias mais ou menos não. Isso é difícil porque você isso cresce todo ano.

Coutinho: Ce conhece bem aqui por que?

Vera: Porque eu moro aqui há 34 anos, quase 35 anos, porque eu trabalhei na comunidade eu fui agente de saúde aqui. Eu na verdade fui uma porta de entrada pra esse documentário acontecer na comunidade, porque eu trouxe vocês, a equipe para a comunidade, mostrei pra vocês quem é essa comunidade.

Durante o processo de montagem, Eduardo Scorel, o editor de Santo Forte divergiu da proposta do diretor. Segundo ele, o documentário estava arrastado demais. O receio do montador era de que o ritmo enfadonho das entrevistas, sem uma contextualização geral do tema, cansaria o público. Diante dos relatos aparentemente dispersos, o expectador poderia perder o fio da meada e acabaria com a impressão de assistir depoimentos desconexos. Realmente, as falas não apresentam uma ligação maior entre si, a não ser pelo fato de terem como ponto em comum a experiência religiosa vivida pelos moradores da favela. A narrativa está ancorada nelas, entretanto, cada uma das entrevistas forma um núcleo narrativo fechado em si mesmo. Estranho, maçante e inédito para Scorel. Somadas todas as perguntas ou comentários, a participação do

diretor não ultrapassou de um minuto em depoimentos que vão de três a oito minutos com média de apenas quinze cortes por entrevistas.

A obsessão pelo tempo morto que habita o plano longo, acompanha Eduardo Coutinho desde suas aventuras no Globo Repórter. Fixação em registrar o acaso mantendo a câmera ligada durante o tempo que for necessário para obter, nos focos esparsos da memória, aqueles minutos mágicos em que o personagem dissolve o mundo real em suas fábulas.

A experimentação é a principal linha de força do documentário. A primeira delas constitui-se na tentativa de reabilitação da entrevista como técnica de apuração. Criticada por sua banalização e fragmentação, sobretudo na prática da telereportagem, em *Santo Forte* a entrevista teria o tempo de duração da conversa, não importando a quantidade de horas que isso implicaria. Para os cinemanovistas, esse tipo de experiência seria praticamente impossível. Os rolos de filme davam uma autonomia de poucos minutos em câmeras de 16 mm, além disso eram muito caros, o que inviabilizava as produções. Novamente pioneiro, Eduardo Coutinho dá um novo sentido à técnica da entrevista no documentário com o advento da tecnologia digital cujas fitas disponibilizam até 3 horas de gravação. Ideal para quem agora quer realizar aquilo que muitos críticos vão chamar de “*cinema da palavra*”. Cinema do ato de contar histórias e não necessariamente de reconstruí-la num enredo. A narração, em *Santo Forte*, está sobre o controle exclusivo do entrevistado. Não estamos falando de gesto de bondade do diretor. Ao compartilhar o seu poder de narrador-diretor, Coutinho aposta todas suas fichas na habilidade dos personagens de contar bem a história e prender a atenção do público.

Os entrevistados narradores comandam a ação no filme. Thereza, a doméstica que afirma ter sido uma rainha perversa em outra encarnação, pergunta se o diretor quer

ouvir outra história. Após a aceitação, a senhora confia a Coutinho segredos que havia sonhado à antropóloga. Thereza dá detalhes sobre a morte da irmã, narra a visita de José do Patrocínio e outras celebridades ao leito do hospital onde estava internada e finaliza dizendo que está pagando nesta vida as maldades que cometera no majestoso passado. A mulher revela um gosto por coisas sofisticadas como a música de Bethoven. É a religião que explica tudo.

Coutinho: A senhora teve uma outra vida? Como é que, é, conta pra mim.

Thereza: Eu procurei saber. Porque uma coisa que me preocupou muito, foi uma vez, aqui, só que era barraco de tauba naquela época, que eu lutei pra fazer a frente de tijolo, não é? Então eu tava arrumando umas florzinha, numa mesinha que eu tinha, numa salinha e conversando com uma senhora que chama-se Marta. Ela até agora não mora aqui não. E ajeitando assim e conversando com ela. Foi quando eu virei, pra vê ela, ela tava espantada me olhando. Eu fui e perguntei: que foi Marta? Oê ta me olhando tão espantada. Ela disse assim. Mas eu não vi a senhora Dona Thereza, eu vi uma rainha. Eu disse assim: Rainha? Ce tá brincando. Ela falou assim: vi. A senhora não viu, eu vi uma rainha. A senhora já foi rainha, dona Thereza, em outras vidas. Aí eu disse: Eu digo: isso aí eu não sei. Eu não sei nem o que é que eu fui em outra vida e vim nessa. Aí eu fui procurar saber no centro dos meu patrão. E no centro dos meus patrão não é Umbanda. É linha branca, sabe como é que é? É a linha magnética.

(...)

Lá eu confirmei perguntando à chefe, Dona Sara, é a chefe de lá. Eu digo: escuta aqui, eu nunca tive conforto na vida. Sempre vivi nas favela, nas casa ruim, nos barro, nas lama. Nunca tive nada e tudo o que eu tenho, o pouquinho que eu tenho, eu tive que lutar muito pra ter. E por que que eu sou assim? Só gosto de vitrine cara, só gosto de cristais, dessas coisas que eu sei que não é pra mim. Ela disse não. Tá errado. Você foi uma rainha do Egito. Você teve isso tudo. Ouro, como é que é? Ouro, prata, jóias e você hoje voltou, mas nunca fica apagado tudo porque a gente trás nessa vida alguma coisa da outra vida que nós fomos. Por isso que você é assim. Aí eu falei: e essa rainha? Eu fui rainha? Ela disse assim: foi. Ce foi uma rainha. E eu falei, então eu devia ser, eu fui muito ruim, dona Sara. Aí ela disse: mas naquela época, as rainhas eram ruim. Mas ela mandava bater, mandava matar e tal.

Coutinho: A senhora acha que ta pagando um pouco dos pecados da rainha?

Thereza: Foi uma dívida, né? A dívida. Por isso que eu vivo assim. Mas eu gosto de coisa bonita, eu gosto de coisa boa.

Coutinho: Gosta de música?

Thereza: Adoro música. Adoro Betowen. Tenho até um disco dele aí.

Coutinho: Betowen? Que música que a senhora gosta dele?

Thereza: Eu já passei uma vida lá na terra dele.

Coutinho: Como é que é?

Thereza: Eu já passei uma vida lá na terra onde ele nasceu.

Coutinho: Na outra vida a senhora teve na Alemanha?

Thereza: Nós temos várias vidas meu senhor, várias reencarnações.

Coutinho: A senhora acha que viveu uma vida no tempo do Betowen. Por isso que a senhora gosta?

Thereza: Por isso que eu gosto. Porque eu sou analfabeta, eu não sei lê, eu não sei nada. Como é que eu posso gostar de Betowen? O senhor não acha que difícil isso?

Um dia eu encontrei com a Preta Velha, a Preta velha ganhou um vinho Moscateu. É vovó Cambina, não esqueça desse nome, hein? Vovó Cambina. Ela foi do tempo da escravidão.

Coutinho: A senhora não vê ela, a cara dela? A senhora sente só.

Thereza: Não eu vejo. Ela é velhinha. Mas é uma velha bonita, toda de branquinho, fuma um cachimbinho. Uma dia ela disse pra mim. Posso falar. Um dia ela falou pra mim. Eu falei, ô vovó Canbina, eu sofro tanto. Passo por tanta coisa na vida, tanta ingratidão, tanta coisa. Tem dia que me dá vontade de desistir de viver. Ela sentada na beira da minha cama disse assim: filha, quando você chora eu choro junto. Eu estou sempre com você, lhe ajudando pra você agüentá. Não é bacana isso?

Thereza: E a minha operação. Quer saber não?

Coutinho: Conta.

Thereza Olha. Posso falar? Olha, eu tive uma úlcera de 30 anos. Escuta bem, úlcera. A úlcera, no final, ela dá câncer, porque a úlcera é uma ferida no estômago. Escuta bem. Tinha pavor de hospital. Um dia de manhã quando eu tomei um copo de leite gelado que eu vi que o leite bateu aqui e voltou, eu disse: ah, hoje eu vou ter que me internar.

(...)

No dia da operação. Eu subi oito horas da manhã pra operá. Quando eu desci lá de cima, era quase nove hora da noite. As donas que limpavam o chão falavam assim: vai embora porque ela vai morrer. O que que ce ta fazendo nesse corredor chorando. Pode ir pra casa que ela vai morrer. Olha o senhor sabe que quando deu meia noite e meia as visita que eu tive, mas chegou todo mundo. Desceram todos pra berada da minha cama e eu vi. Eu vi até o homem que depois foi identificado como José do Patrocínio, que eu to procurando saber se ele era espírita.

Coutinho: Quer dizer, os espíritos vinham, pessoas mortas, importantes todas lá?

Thereza: Todos chegaram na beira da minha cama.

Coutinho: A vovó Cambina tava?

Thereza: Ela foi a primeira a chegar.

Coutinho: Junto com José do Patrocínio? Todo mundo?

Thereza: Todo mundo. Aí disseram nós não te abandonamos. Quando você subiu pra operar a gente tava lá. Agora eu vou pitar. Só um instantinho? Só um um instantinho?

Coutinho: Eu aceito um cafezinho.

Thereza: Então vamo tomá café. Que café não fio. Quem quer café aí?

A idosa rejeita sua condição social. Recusa-se a participar da festa de Natal organizada pelos filhos num barroco de três cômodos, todavia, fala com entusiasmos da ceia farta que preparou para os seus patrões numa mansão da zona sul. A dimensão mística conecta-se ao mundo real através do seu cotidiano. O imaginário da personagem cumpre a função de eufemização da cruel realidade que Thereza tenta sublimar na religiosidade. O diretor em nenhum momento intervém na fala para discordar da explicação mística porque aceita a *verdade interior* dos atores sociais como a verdade possível.

Entretanto, em que pese à tecnologia digital ser um dos fatores determinantes na montagem fílmica e ter permitido falas longas como a personagem Thereza, o imprescindível para a escolha desse novo caminho foi a reflexão sobre o acúmulo de experiências anteriores. Fruto do processo histórico de transformações e permanências na tradição documentarista, *Santo Forte* expressa a condensação das trajetórias do cineasta e do repórter de TV. No processo de autocrítica que a geração de 1960 empreendeu sobre o próprio fazer cinematográfico, esse filme é o representante máximo da auto-reflexão de um diretor que esteve dez anos longe do cinema. A revisão dos pressupostos ideológicos da esquerda somou-se ao aprendizado com os personagens do povo para direcionar o rumo das novas explorações. Coutinho desejava se desvencilhar

dos excessos cometidos no passado para deixar fluir o estritamente necessário ao filme. Em *Santo Forte*, definitivamente o povo fala. E, não fala porque obtém gratuitamente do cineasta o direito à fala. A voz dos personagens é, substancialmente, o que mantém a pulsação do documentário moderno. Se inicialmente, compunha a montagem como detalhe estatístico, adereço estilístico, elemento figurativo, a fala para o filme documentário contemporâneo compara-se ao sangue que jorra do coração, corre nas veias e leva nutrientes para outros órgãos. Quanto mais vivo for o estoque desse material, maior vitalidade terá o documentário.

Os *alargamentos técnico-estéticos* cuja ocorrência se deu em razão surgimento do padrão digital são também *alargamentos éticos* porque vislumbram outras estratégias de apreensão dos discursos dos representados. Aliás, uma busca pela não interferência no fluxo desse discurso. Na montagem fílmica, Coutinho reverbera as idéias de André Bazin sobre o realismo do cinema como a expressão desumana do mundo registrada pelo mecanismo da câmera. A teoria da transparência fotográfica que abomina a existência de um roteiro prévio e exalta a intervenção mínima do diretor. Bazin condena o excesso de cortes daí a impressão de material bruto, documento virgem. Há uma coerência que funde todos os planos numa única imagem reproduzindo tudo o que a produção viveu durante as filmagens. A montagem reproduz o momento vivido, a continuidade temporal, o global.

Embora as teorias do cinema sejam relevantes e suscitem muita polêmica em torno da obra desse diretor, o que gostaríamos de destacar é que somente uma técnica barata como o digital poderia abrir essa nova fronteira para o documentarismo brasileiro e até mundial. *Aruanda*, o filme que inaugura a tradição moderna, deve ser resgatado aqui, pois não há falas, o off sustenta todo o argumento do filme, as imagens são figurativas, a narrativa estava prevista num roteiro detalhado com a decupagem de todas

as cenas. *Santo Forte* é sem dúvida sua perfeita antítese. Em *Aruanda*, o controle dos elementos da linguagem audiovisual demonstra a intenção do diretor Linduarte Noronha de produzir um “espetáculo” cinematográfico. Da série de documentários que ora analisamos, *Santo Forte* é aquele que mais rejeita as teorias que entendem a montagem como produção de sentido através da intervenção do diretor. *Santo Forte* representa o anti-espetáculo, a anti-narrativa. Abrindo mão de argumento, roteiro ou qualquer outro artifício que pré-determine o resultado final, o cineasta grava a partir daquilo que ele chamará de “dispositivo”.

Em 1997, Coutinho havia recusado um convite da TVE para realizar documentários sobre cidadania, tema que ele considera abstrato, incompreensível para a maioria da população. Afastado da produção de longas metragens desde o *Fio da Memória* (1988) por questões mercadológicas, o cineasta se interessou pela tese de doutorado da antropóloga Patrícia Guimarães, que investigava o sincretismo religioso no Brasil a partir de uma pequena comunidade com mais de 2 mil pessoas. Dois fatos chamaram a atenção do diretor nessa pesquisa acadêmica. Primeiro tratava-se de um microcosmo social. O segundo fator era a transcrição das histórias de vida de sessenta pessoas. O mote para o filme seria convidar as pessoas a recontá-las diante das câmeras para uma pessoa desconhecida, o diretor. Para evitar o julgamento preconceituoso da consciência popular, o filme não abordaria a religião, mas a religiosidade dos brasileiros. Trocando o conceito pela experiência, o cineasta escolheu 14 relatos. O critério para a seleção dos depoimentos passava pela capacidade do personagem de contar com desenvoltura as suas vivências místicas. À medida que o filme vai se desenrolando, os personagens confirmam possuir um canal de comunicação direto com o sobrenatural através da incorporação de santos, aparição de orixás, guias, entidades de rua ou da intervenção do espírito santo de Deus.

Ao substituir o roteiro para filmar a partir desses procedimentos metodológicos, Coutinho não só reinventava sua prática como também ampliava a *moldura histórica* do documentário moderno na década de 1990. A tese de antropologia forneceu ao diretor bem mais que uma boa pesquisa de personagens, contaminando o fazer cinematográfico e possibilitando-o repensar forma e conteúdo. Tomar a metodologia como “dispositivo” e considerá-la mais importante do que a teoria constituiu uma ruptura na tradição e ao mesmo tempo um salto rumo àquilo que Francisco Teixeira (2004)⁸⁵ classificou de modelo antropológico. Talvez deveríamos destacar que tal moldura na verdade representaria uma não-moldura, ou a abertura do quadro para infinitas possibilidades uma vez que interroga aspectos canônicos do documentário. *Santo Forte* é um filme minimalista com uma produção enxuta e barata que recuperou em muitos a vontade de fazer, ou melhor experimentar cinema no Brasil, assim como ocorreu com *Aruanda* em 1960.

Mas, além disso, o que determina sua importância é o fato de, até então, nenhum documentarista ter descortinado os horizontes da etnografia com a perspicácia de Eduardo Coutinho que absorveu, diegeticamente, os princípios da antropologia no seu cinema. Quais sejam: a) o esvaziamento conceitual: nenhuma teoria é mais importante do que a observação direta do fenômeno a partir de uma relação humana; b) a recusa do distanciamento – o observador está imerso no universo que investiga, portanto a objetividade é impossível; c) o risco da perda da identidade - o convívio em um mundo social estranho pode afetar o próprio modo de pensar sobre determinada realidade; d) a imprevisibilidade: o erro, o acaso podem funcionar como propulsores de novos conhecimentos; e) a inversão temática: ao contrário das ciências sociais clássicas, a

⁸⁵ TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Organizador). Documentário no Brasil: Tradição e Transformação. São Paulo: Summus, 2004.

antropologia se atém não aos grandes fatos históricos, às instituições sociais, mas ao resíduo irrisório das coisas do cotidiano.

Santo Forte é um apanhado de experiências místicas, mas que de extraordinário só têm mesmo a forma como são contadas. O inédito é a disposição do cineasta de escutar as histórias, o restante são quinquilharias da vida ordinária dos personagens. Uma montagem fílmica somente com entrevistas. Essa simplicidade se torna surpreendente. O gesto da escuta representa essencialmente a busca da superação na relação entre o cineasta e o outro através da vivência com os personagens. A radicalização em preservar o máximo das entrevistas subverte as teorias do cinema porque impõe ao filme uma noção de tempo diferente do ritmo do espetáculo. O tempo da vida dos personagens é o que conta para o diretor. Ao rebelar-se contra o estatuto do próprio cinema e de qualquer esquema que não pertença ao universo dos personagens, Eduardo Coutinho instaura o sentido de alteridade em *Santo Forte*.

3.5. De Povo a Excluído: nova roupa para os “descamisados” da nação

As palavras, de certa forma, podem ser comparadas às roupas. Entram e saem da moda de acordo com as mudanças de estação e com as alterações do comportamento das pessoas. Há, pelo menos, duas características das roupas que se assemelham às palavras. Primeiramente, ternos, vestidos, camisetas não são confeccionados único e exclusivamente para proteger o corpo. Dos mais comuns aos mais sofisticados, os figurinos apresentam-se como distintivos de quem os vestem. Assim como as palavras, a moda do vestir jamais é neutra, pois denuncia a época, a classe social e o estilo de vida de uma determinada pessoa ou segmento social. A segunda característica que iguala roupas e palavras é que ambas se desgastam com o uso. Vão perdendo o colorido com o passar dos anos e são substituídas por outras mais novas e mais adequadas ao momento.

É com essa analogia que gostaríamos de tratar do surgimento do termo “excluído”. Tal qual a moda, o vocabulário de qualquer período é um construto ideológico e historicamente definido a partir do presente vivido por seus usuários. As palavras são como modelitos que se “encaixam” ao corpo social em determinada ocasião. Quando há uma transformação conjuntural ou estrutural na sociedade, novos termos, mais apropriados para aquela situação, são incorporados à fala ou à escrita.

Cabe-nos, antes de tudo, explicarmos o motivo que nos leva empreender, nessa altura da discussão, a reflexão histórica sobre a palavra excluído. Poderíamos evitar tal empresa, o que nos pouparia energia para estudarmos o cerne do nosso problema que são as transformações das imagens dos personagens no documentário brasileiro produzido nos últimos quarenta anos. Entretanto, ao rever a bibliografia sobre a história do cinema nacional, nos deparamos com a ausência da palavra *excluído* nos artigos dos críticos e nos depoimentos dos diretores dos anos de 1960 e 1970. Nas referências que estes faziam à população marginalizada, em nenhum momento empregavam a

terminologia “excluído social”. O personagem do cinema brasileiro desse período é classificado como “povo”. Isso se constata, sobretudo, no livro de Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet, *Cinema - Repercussões em Caixa de Eco Ideológica*. Fica evidente nessa obra de análise de inúmeros artigos e entrevistas que as palavras *povo*, *nação*, *classe* estavam na moda nos anos de 1950. Dito isto, percebe-se que a ausência das expressões “excluídos” e “exclusão” no vocabulário dos cinemanovistas e o uso recorrente do termo nas últimas três décadas são indícios das profundas mudanças que vão ocorrer na sociedade brasileira. A substituição dos termos revela o surgimento de tipos específicos de um novo contexto histórico. Resta-nos compreender qual conjuntura se formou e que fatores concorreram para a adoção da nova terminologia.

3.6. A História do Termo Exclusão Social

De modo mais sistemático, os termos **excluídos e exclusão social** foram introduzidos no debate acadêmico a partir dos anos de 1970, período em que se anuncia, na Europa, a falência do *Welfare State*⁸⁶. Passada a euforia do pleno emprego e das altas taxas de crescimento econômico experimentadas nas décadas precedentes, o velho continente, naquele momento, via-se diante de uma enorme crise. O principal abalo se fez sentir no modelo de Estado-Protetor que prometia domar o capitalismo ao corrigir as desigualdades sociais através da distribuição de renda gerada por uma legislação que garantia aos trabalhadores direitos sociais jamais alcançados em outro momento da história. Após duas grandes guerras mundiais, os europeus não só reconstruíam o continente como também vão se orgulhar de ter universalizado a educação em todos os níveis, de possuírem organizações sindicais fortes e partidos com plataformas social-democratas no comando de um sistema capitalista que finalmente se humanizara. O *Estado do Bem-Estar Social* teria, enfim, realizado as proezas de “civilizar” o mercado e estabelecer padrões de justiça social com uma rede de solidariedade para amparar os mais fracos. Os chamados amortecedores sociais reduziriam o impacto dos efeitos nocivos da exploração capitalista através dos fartos recursos da previdência. Com o atendimento abrangente aos idosos, deficientes e desempregados, a vulnerabilidade dos setores sociais marginalizados tornar-se-ia, assim, um fenômeno residual.

Entretanto, a globalização econômica impõe às nações européias, a partir dos anos de 1970, um grau de competitividade mais elevado num mercado de dimensão planetária. A introdução da tecnologia de automação na produção reduziu as taxas de

⁸⁶ As origens do Estado do Bem Estar Social estão ligadas à publicação na Inglaterra do Relatório Benveridge em 1942. De acordo com o documento, o Governo Britânico, após a derrota dos nazistas na 2ª Guerra Mundial, deveria ampliar suas políticas públicas baseadas no tripé da Lei da Educação, a lei do Seguro Nacional e a Lei do Serviço Nacional de Saúde (associadas aos nomes de Butler, Beveridge e

empregabilidade na indústria. O desemprego crescente e o envelhecimento da população produziram rombos nos gastos públicos cujo efeito mais direto pode ser detectado no déficit monstruoso da previdência social. Nesse momento, como afirma Pedro Demo, no livro *Charme da Exclusão Social*,

Fabrica-se uma cortina moralista de fumaça para encobrir um limite do próprio sistema, que até então era encoberto pelo fenômeno do welfare state no centro, enquanto na periferia como regra sempre proliferou a concentração de renda. (...) Esse fenômeno existiu, parcialmente, no welfare state, porém no capitalismo nunca se alcançou colocar o mercado a serviço da cidadania.⁸⁷

O saldo negativo na contabilidade da previdência, causado pela discrepância entre número de contribuintes em relação ao número de assistidos pelo Estrado-Protetor, levou o autor a concluir que o modelo europeu criou um novo conceito para a pobreza. No contexto de enfraquecimento da cidadania, garantida somente através da via assistencial, o excluído não é mais aquele a quem o estado deve proteger, e sim, o indivíduo que deve ser reciclado para competir. “*Pobre é aquele que não sabe competir na sociedade neoliberal*”, conclui Demo dentro de uma perspectiva que nos permite construir outra representação para as imagens da pobreza.

Bevan). Tais propostas tornaram-se plataforma políticas do Partido Trabalhista inglês que venceu as eleições de 1945 e implementou nas décadas seguintes os princípios do Estado de Bem-estar Social.

⁸⁷ DEMO, Pedro. *O Charme da Exclusão Social*. Campinas: Autores Associados, 1998. p. 4- 9.

3.7. À Margem da Imagem: a invisibilidade do povo da rua

O interessante aqui é perceber que o excluído, subproduto do desemprego estrutural do sistema capitalista nas décadas de 1980 a 2000, é um novo personagem que surge no cenário internacional em consequência dos ventos do neoliberalismo que varrem a Europa trazendo privatizações das empresas públicas e flexibilizando as leis trabalhistas para atrair novos investidores. No Brasil esse processo vai se intensificar também a partir das décadas de 1980, sobretudo com a chegada ao poder de Fernando Collor de Mello em 1989. O Presidente defendia a implementação da abertura econômica do Brasil para o mercado globalizado, a modernização do nosso parque industrial com a adoção de tecnologia de ponta e a diminuição do Estado através da privatização das empresas públicas. Collor abriu a cancela para aquilo o que os cientistas sociais chamariam de política neoliberal, um retrocesso histórico em que o Estado reduz a proteção oferecida aos trabalhadores em nome da modernização da economia e a moralização da política. Na campanha eleitoral, o candidato Collor de Mello surgiu como o “Caçador de Marajás” e se dirigiu aos setores da população marginalizada utilizando a expressão “descamisados”. Durante a campanha eleitoral, Collor era a personalização do país jovem, dinâmico e competitivo que o Brasil se transformaria em seu Governo. Representava a roupa nova para a nação descamisada que acabara de sair de uma ditadura de 25 anos, e teria que vencer o desafio de controlar a inflação galopante e se estabilizar politicamente para voltar a crescer economicamente. Desastroso nos dois aspectos, o Governo Collor aprofundou ainda mais a crise com suas medidas extravagantes e pouco ortodoxas como o famoso confisco da poupança. Conseqüentemente, potencializou os efeitos negativos do fenômeno global do desemprego estrutural.

O Collor de Melo derrubou a gente. Fechou tudo, pegou o dinheiro que a gente tinha no banco. Aquele dinheiro era o único dinheiro que eu tinha para manter o garimpo. Eu tinha seis maquinários. Eu tinha uma pista. Eu tinha quase quarenta homens trabalhando para mim.

O depoimento acima de um ex-garimpeiro e atualmente morador de rua foi colhido para o documentário *À Margem da Imagem* (2003) do diretor Evaldo Morcazel. Embora seja bastante recente, a obra surpreende ao apresentar uma temática que a primeira vista é recorrente no cinema brasileiro: os moradores de ruas nas grandes metrópoles. Mas um olhar mais apurado é capaz de distingui-la como outro fenômeno social: “o povo da rua”. Os próprios moradores de rua usaram a nova expressão para denominar os trabalhadores e micro-empresários que se empobreceram a partir da Era Collor e acabaram habitando os logradouros públicos dos centros urbanos. Distinguem-se dos mendigos tradicionais não pela miséria material, mas pela condição de vida anterior ao período Collor. Outro morador de rua deixa claro o elemento de distinção entre mendigos e o povo de rua: a formação profissional.

No meio do povo da rua hoje, se eu tivesse campo de trabalho, eu montaria uma construtora. Só pro povo da rua. Não ia ocupar ninguém de fora. Pedreiro, carpinteiro, armador, encarregado de obra, apontador, serralheiro, pintor, mestre de obra, são tudo povo de rua. Porque não tem coisa melhor que a gente trabalhar. O trabalho engrandece o homem, enriquece o homem, dá moral ao homem. O trabalho é tudo. Abaixo de Deus, o trabalho é tudo.

O diretor Evaldo Morcazel, em conversas conosco durante a Mostra Nacional de Documentários de Ipatinga/MG 2005, nos esclareceu que uma das exigências desses personagens foi que a equipe não os confundissem com os mendigos. Depois de se espantar com a solicitação dos entrevistados, o cineasta atendeu o pedido. Em outras palavras, Morcazel não tinha dado conta de que estava diante de uma grande descoberta. O que o “povo da rua” reivindicava era muito pertinente. A exclusão social diferencia-

se do processo anterior que produziu o trabalhador pobre ou o vagabundo. Deve ser observada pelo prisma da dialética inclusão/exclusão, pois em nenhum momento é possível negar o papel que tais indivíduos deserdados da produção exercem no sistema seja como os futuros “assistidos” ou como os “recicláveis”. O mendigo era um efeito colateral antigo do capitalismo cujas medidas para amenizá-los iam da caridade do poder público à hipocrisia religiosa. Já o excluído, apesar de sua vulnerabilidade, tem algo a ser recuperado, o valor trabalho.

As políticas públicas de atendimento ao carente não mais passarão apenas pelas vias institucionais do Estado, mas através das ongs que recebem subvenções do governo ou empresas através de lei de isenção de impostos. O filme nos traz esse *alargamento temático* ao nos mostrar novas tipificações da marginalização, bem como os grupos sociais que se formaram em torno dela. Sua abordagem correrá, portanto, noutra linha de interpretação da realidade brasileira. O documentário se enquadra na *moldura histórica* da “exclusão social”, problemática específica das décadas de 1980 a 2000.

À *Margem da imagem* é a obra-síntese da temática nacional popular na contemporaneidade. A montagem fílmica se constrói a partir de um mote de discussão bastante atual que é a invisibilidade social de certos setores da sociedade. Indivíduos ou grupos com os quais convivemos, mas somos indiferentes à situação em que se encontram. Pessoas que cruzamos pelas ruas, praças, escolas, fábricas, empresas e até dentro das nossas casas e nos relacionamos com elas de maneira tão superficial que não sabemos sequer chamá-las pelo nome. A pobreza às encobre num manto de invisibilidade, tornando-as ornamentos na paisagem de um mundo social iluminado pelo espetáculo das imagens eletrônicas e digitais, mas escurecido pelo abismo social que aparta as classes sociais impedindo o convívio mais íntimo entre as pessoas.

O conflito surge no filme justamente quando um artista-intelectual de esquerda, o fotógrafo Sebastião Salgado impunha sua câmera em direção a um grupo de moradores de rua em São Paulo, disposto, através do seu trabalho, a tirar essas pessoas da invisibilidade social. Salgado age com o mesmo ímpeto dos cineastas das décadas de 1960, mas obtêm como resposta uma ameaça: se continuasse a tirar fotos teria a sua câmera confiscada e jogada na mesma fogueira que cozinhava oito panelões de sopa.

Freira Ivete: Você não sabe quem eu sou? Ele falou. Eu falei, eu sei quem você é, eu estou com a folha e a folha falou que você é o melhor fotógrafo do mundo. Aí ele tirou um negocinho, ele tinha um crachá da folha de São Paulo! Eu tenho autorização! Eu falei: não, aqui você não tem autorização. Se você entrar eu mando pegar a sua máquina e jogar no fogo. E aqui o povo me obedece. Aí ele ficou puto da vida, me xingou e tal.

Morador de rua: Daqui a pouco com aquelas fotos ele vai ganhar muito dinheiro. E a gente? Vai sempre ficar ali em baixo, vai sempre ficar ali necessitando. Então, quer dizer, a Ivete barrou ele.

Freira Ivete: Se você quiser tirar foto você tem que passar a vir na sopa. Conviver com eles na sopa.

O ponto chave nesse documentário é a discussão em torno do roubo da imagem. Para enfrentar essa problemática junto aos moradores de rua, sem cometer os mesmos erros do renomado fotógrafo, o diretor se propõe a debater com seus personagens tanto a forma quanto o conteúdo do filme. A montagem fílmica estrutura-se em duas etapas. Na primeira reúne as entrevistas com o povo de rua e na segunda tem a crítica dos personagens ao trabalho do diretor. Comentaremos o filme a partir dessa proposta de montagem muito peculiar que incluí, a priori, os elementos do conflito e da negociação na construção da representação social do povo da rua.

A seqüência de abertura apresenta de forma instigante e condensada toda a abordagem que será desenvolvida ao longo do documentário. Em plano aberto, a câmera mostra alguns homens sentados, na beirada da rua, dividindo a cachaça contida no recipiente plástico de refrigerante do tipo pet, dois litros. No centro da roda, um deles

cantarola uma canção sertaneja acompanhado do seu violão. A imagem fecha no cantor que entoa bem alto o refrão: SEREIA, HUM, HUM...SEREIA, HUM, HUM...Em seguida, corte para vários planos panorâmicos da cidade de São Paulo. O som das buzinas e dos motores emudece a voz do trovador das ruas. O peso do concreto armado incide sobre a imagem púrpura daqueles homens. A edição rápida reitera a brutalidade do cinza sobre os outros tons da metrópole. Ao se fecharem novamente, as lentes exibem uma fenda entre as marquises de um viaduto. É a morada de um dos personagens do filme.

Ver além dos tons de cinza do cotidiano das grandes metrópoles do país. Proposta desse documentário que traz na primeira etapa não propriamente o relato da população de rua sobre suas precárias condições vida. Morcazel dispensa o mero testemunho da miséria. Aliás, uma das críticas que o diretor recebe dos próprios moradores de ruas é a de que, não há relatos nem imagens da fome, na montagem final. *À Margem da Imagem* não é um filme sobre a rua, mas um filme sobre o discurso falado e imagético do povo da rua.

Partindo da controvérsia da exploração do uso das imagens, o cineasta vai a campo com a intenção de entender o pensamento desse grupo social sobre o tema e acaba colhendo depoimentos que deixam escapar valores que dificilmente atribuiríamos a essas pessoas. É o caso de um catador de ferro velho e outros materiais recicláveis. Negro, desdentado e com uma expressão marrenta, o homem é capaz de declarações como essas:

Por que a política, política é a coisa mais difícil do mundo. A política é a coisa mais difícil do mundo. Se não houvesse política, o cara não estaria aqui sem organizar. Por mais rudimentar que seja, mais defeituoso que seja as instituições, elas mantêm a ordem. Elas são justas comigo, e com alta porcentagem, e essa porcentagem com as vítimas se organiza a sociedade, se organiza as leis, se organiza a ordem.

Tem que estudar para quando ficar adulto, ter mente, saber votar, não ser burro. Tem otário aí que não sabe sequer o mandato de um senador. Pergunta se ele sabe quantos anos é o mandato de um senador? Sem estudo você não vai a lugar nenhum. Porque você vai aprender a votar. Vai chegar aí, há é o PT. Não tem esse negócio. Tem que saber votar. Tem que saber exigir seu direito. É aí eu voto. Nunca voto nem preto, nem nulo. Quem faz isso é burro! Eu posso errar, mas eu voto, entendeu, certo? Porque esse aí é o meu direito. Porque a eleição, eu acho que o voto não devia ser uma coisa obrigatória. Se não fosse obrigatório, você pode ter certeza que nego ia votar mais do que vota”.

Outro personagem também tem propostas de mudanças através dos ensinamentos de Paulo Freire, figura com a qual demonstra ter tido alguma relação de amizade e intimidade.

(...) uma vez eu conversei com o Paulo Freire, ele já faleceu, ele falou para mim, Evandro, o importante desse país para mudar, é à longo prazo, mas é a educação, que é a base de tudo, é o patamar, a plataforma que vai construir um pilar para uma sociedade digna e justa, entendeu? Aí acaba com essa política escravagista que está implantada há muitos anos com essa segregação, com esse apartaid social que está no país.

Esses depoimentos nos chamam atenção não só porque revelam que os dois entrevistados, assim como os demais, freqüentaram a sala de aula e adquiriram escolaridade suficiente para desenvolverem sua profissão até o momento em que tiveram suas vidas desestruturadas pelo desemprego. Portanto, a tipificação que se autodenominou “povo da rua” traz no valor educação outro distintivo desse grupo social. Razão pela qual esses atores sociais são capazes de articular discursos nesse nível de elaboração. Entre o “povo da rua”, o analfabetismo existe, mas não é mais um traço tão marcante do povo como o foi para os tipos sociais do Cinema Novo nas décadas anteriores.

A mínima formação escolar produziu a fala sofisticada e a capacidade de opinar sobre temas da atualidade. Cascavel, um deficiente físico que se locomove em cadeira de rodas, mora debaixo de um viaduto. Barbudo, raivoso, voz rouca e gestos expansivos

domina a cena, antes mesmo que a câmera acerte o foco em seu rosto. Oscilando entre o sinistro e o cômico, Cascavel explica como tomou posse daquela área no Centro da cidade.

Cascavel: Num pertence a correio, num pertence a governo, eu tô numa área público, o que significa, não pertence a ninguém. Háhahaha. Cheguei aqui, olhei, olhei. Primeira coisa, aqui tava uma imundícia, tava sujo de fezes de maloqueiro, de fezes de gente errado. Até a ponte falou: - graças à Deus que chegou o Cascavel! Agora vai ou racha. Eu trabalhava antigamente, eu era minha profissão, internamente, inclusivamente é carreteiro.

O Ministério de Transporte só emite carteira de motorista a pessoas alfabetizadas, por aí sabemos que Cascavel cursou pelo menos o primário. Na gargalhada irônica do chofer de carretas, a câmera de cinema registrou também a esperteza de quem reproduz, por interesses pessoais, um valor cultural que perpassa a consciência política do brasileiro. Nosso desdém pelo patrimônio público, problema sistematicamente enfrentado por estudiosos e gestos governamentais, surge na fala não como dado do senso comum. A risada é uma elaboração teórica, uma reflexão sobre o tema, uma interpretação da realidade, um discurso social.

Na segunda fase, o diretor convida os participantes para assistirem a montagem preparada pelo cineasta. À primeira vista, entendemos que se tratava de um plágio à estratégia adotada por Jean Roauch e Edgard Morin em *Crônicas de um Verão*, mas depois de conversarmos pessoalmente com Evaldo Morcazel descobrimos que o diretor sequer tinha visto o filme francês. De qualquer modo, a intencionalidade era a mesma na fita estrangeira: instaurar a autocrítica como dispositivo de metalinguagem. Como havíamos analisado anteriormente, *Cabra Marcado Para Morrer* também apresenta essa opção técnico-estética. Ocorre que o diferencial do documentário em questão frente aos clássicos francês e nacional dá-se justamente naquilo que estamos apontando desde o início. *Crônicas* e *Cabra* apresentam níveis de apropriação da linguagem cinematográfica pelos personagens inferior ao que se processou em *À Margem da*

Imagem. O uso do mesmo recurso técnico-estético na década de 1960 proporcionou resultados muito menos significativos se comparados com esse documentário, porque em 2000 as tipificações sociais estão mais preparadas para a luta pela representação.

Na segunda parte do filme chamaremos o conjunto das falas do entrevistados de *discurso das imagens* porque o diretor estrutura essa etapa basicamente na pergunta: o que deveria ter em um documentário sobre o povo da rua? As respostas constituem *alargamentos éticos, técnicos e estéticos*, pois os personagens demonstram habilidades na construção da auto-imagem que, evidentemente, não teriam na conjuntura anterior.

Voltemos ao exemplo do Cascavel, figura mais expressiva do filme. Após assistir à primeira montagem dando enormes gargalhadas da própria imagem, observem a maestria com que fala de si mesmo como artista plástico que acabou de desenhar uma caricatura.

Cascavel: A minha imagem? Avião! Minha imagem explodiu tudo, eu pensei que eu, eu falei olha o Cascavel lá. O Cascavel continua sendo barbudo, feio, bravo, porque eu gosto de ser assim, porque se eu fizer a barba, eu fico manso. Depois eu queria que você levasse esse filme para o Brasil inteiro e chamasse os políticos, esses que têm o poder, ver a realidade do povo. Porque eles mentem, eles mentem, eu tô cansado de ver.

Cascavel cuida de cada detalhe de sua aparência frente às câmeras como um profissional do desenho. Tem a consciência de que o filme pode ser assistido por autoridades. Ele quer ser visto e ouvido. Sabe da dimensão política de sua auto-representação, o que fica evidente quando lhe pergunta sobre o que significa para ele uma câmera de cinema.

Cascavel: ...para mim é uma realidade, é uma arte, é um aparelho importantíssimo que fala do retrato do mundo inteiro. Por isso que já tem nome de cinegrafista. Porque ele vê, ele trás as pessoas no ato da realidade do público da sociedade brasileira. Para saber que não é qualquer morador de rua que é zueiro, bagunceiro.

O personagem se promoveu com a intenção de promover seu grupo social. Nos incomodou no documentário, o fato de que somos informados do nome de pouquíssimos dos entrevistados. Cascavel é uma exceção porque sua personalidade se impõe diante das câmeras como criadora de uma representação. Sabemos de seu apelido, pois, em suas falas, Cascavel é personagem e pessoa. Noutras entrevistas, em que o depoente é mais tímido, a ausência da legenda, em nossa opinião reforça a invisibilidade social.

(personagem sem nome)

a câmera tem vez que ela transforma em medo para mim, porque eu não sei o que ela vai levar ali atrás. Eu não sei o que ela vai levar eu para o público. Pode ser que minha mãe esteja vendo e fale: este é meu filho, este é meu filho que eu não criei mas que eu queria que estivesse. Então quer dizer, eu gostaria que a câmera levasse a realidade e nunca distorcida. Tem vez que ela me provoca a alegria, tem vez que ela provoca a tristeza. Porque tem vez que eu vejo a câmera levar tristeza pra casa, na televisão. Então, tem vez que ela me transmite tristeza.

A menor habilidade que esse morador de rua tem ao lidar com a câmera mostra a sua desvantagem em relação ao Cascavel. O anônimo destaca o aspecto negativo da câmera, o poder do audiovisual de “distorcer” a realidade. O “medo” desse personagem que aos 27 anos de vida, está nada menos do que 20 deles na rua, é medo de permanecer invisível, sem rosto, sem nome, sem história.

Se o filme assume o conflito e a negociação como linguagem é bem verdade que apenas esse gesto não acomoda as tensões. Nas palavras da freira Ivete talvez a solução para o problema ético do documentário: *a ética não está na expressão, mas na intencionalidade*. Mesmo incorporando o elemento de autocrítica a ponto dos personagens reclamarem da falta de imagens da fome e até da ausência de trilha sonora, recurso tradicional dos filmes de ficção, o documentário não termina buscando estabelecer naquela experiência um possível modelo para um cinema ético. O

encerramento é o escancarar da ferida. A câmera focaliza, em plano americano, um homem de pele clara com a cabeça trêmula e um olhar desconfiado. Ele diz:

Morador de rua: Faltou mostrar que quando ele bate numa casa, ele se expresse para uma pessoa, a pessoa naturalmente, agora tá me vendo, mas geralmente, essa pessoa, amanhã, amanhã não vai me ver, não vai me conhecer. Se eu apertar a campainha de uma casa ela vai falar para o porteiro: não atendo. Não conheço. Então é isso, ele tem que mostrar isso no filme. Tem que mostrar a pessoa apertando numa casa, pedindo um prato de comida, pedindo isso, pedindo aquilo. Tal, prá poder ser um filme verdadeiro.

Morcazel: Muito obrigado!

Morador de rua: Esse o diretor esqueceu. Porque eu tenho certeza que se eu bater na sua casa, você não vai me receber. Só hoje, amanhã você não me recebe mais.

O encerramento nos traz uma sensação de impotência do cinema diante do desafio de filmar o outro. Na entrevista do mesmo personagem que protestou contra o som, a contundência de um relato que coloca em questão a própria existência do moderno cinema brasileiro como produtor de conhecimento histórico e investigador da realidade social. O diretor dá muito obrigado e tenta finalizar o questionamento, mas aí, o personagem é ainda mais incisivo e desferre outro golpe contra o cinema. Na verdade, arremessa, de bate pronto, na cara do cineasta, as perguntas que permeiam toda a filmagem e dão sentido a esse documentário. Até que ponto o filme pode dar visibilidade a esses personagens da cena brasileira? Quem é o povo/excluído: temática para os filmes ou visitas indesejadas na porta da residência dos cineastas? Essas repostas não podem ser obtidas apenas no estudo voltado para a forma do filme. Se hoje, os documentaristas têm prioridade sobre a questão ética é porque ainda estão muito distantes de uma compreensão abrangente das transformações históricas dos seus personagens e dos obscuros universos sócio-culturais que configuraram a representação social do povo ou dos excluídos no Brasil.

3.8. “Grandes Movimentos Sociais ainda Obscuros”

A *moldura histórica* que enquadra a representação da exclusão social já não coloca na ordem do dia as contradições de classe. Nas décadas de 1980-2000, as saídas para a eliminação da pobreza da população brasileira passam muito mais pela inclusão ou resgate desse cidadão através de estratégias coordenadas por um Estado que, ironicamente, cada vez mais se enfraquece diante das mazelas sociais e delega a execução das políticas públicas para a chamada sociedade civil organizada. O Estado continua sendo o normatizador das ações governamentais, mas as empresas privadas, através de suas fundações, e organizações comunitárias passam a ter um papel determinante na execução das políticas públicas de assistência social.

No modelo do Estado-Mínimo “*é fundamental a cidadania competitiva, atrelada ao mercado, para evitar a cidadania política, questionadora do sistema social como tal*”⁸⁸. A cidadania no quadro do neoliberalismo ocorre sobre a transfiguração da idéia de *pobreza material*, inerente ao sistema capitalista nos seus primórdios, para a condição de *pobreza política* que, através da assistência e de outros mecanismos, afasta as massas das lutas reivindicatórias de caráter classista, pois há uma fragmentação dos movimentos sociais em um número quase infinito de micro-organizações cuja pauta de reivindicações tem um alcance restrito ao local de atuação ou às especificidades de um único grupo. Exclusão social, nesse sentido, diz respeito à obstrução e ao esvaziamento da dimensão abrangente da política na sociedade contemporânea. Extraímos daí também a idéia de **Cidadania** que pressupõe não somente as condições materiais que o indivíduo necessita para se desenvolver, mas incorpora também o direito da livre participação política. Direitos sociais e direitos políticos são dois lados indissociáveis da

⁸⁸ DEMO, Pedro. Pobreza Política. 6. ed. Campinas: Autores Associados, 2001. p. 44.

mesma moeda. Portanto, cidadania resulta de um processo de construção histórica em que o indivíduo luta por melhores condições de vida e, sobretudo, pelo direito de lutar.

Daí as noções de **Inclusão Subordinada** ou **Subcidadania**, que traduzem melhor as estratégias de dominação do capitalismo avançado. Depois não é difícil concluir que há uma complexidade da conjuntura atual que pressupõe a substituição da perspectiva da *luta de classes*, na acepção marxista do termo, pela fabricação de uma bandeira de luta que pode ser erguida por todos os setores da sociedade: *a inclusão social*. Aparentemente, um discurso que paira acima das “ideologias” mas que, na verdade, barra a efetivação da cidadania plena. Travestida de modernidade avançada, a subcidadania pode ser defendida sem pudores por empresários, governantes, parlamentares, trabalhadores e, em especial, os líderes das chamadas ONGs – Organizações Não-Governamentais, ou se preferir, o Terceiro Setor. Esse, por sua vez, se define como agente de mobilização da sociedade civil para cobrar do Estado e do mercado a atitude *politicamente correta* ou a *responsabilidade social* que se efetivam com a solidariedade aos menos favorecidos já que a exclusão social é assumida como efeito colateral inevitável do sistema capitalista.

A política da inclusão social como forma de escamotear as desigualdades de classe e as lutas políticas que advém dessa contradição, produz um deslocamento do foco de atuação dos movimentos sociais. As entidades reivindicatórias dos direitos sociais e/ou os movimentos que atuam em escala nacional com propostas generalizadas cedem espaços para organizações comunitárias cuja atuação é localizada sem o caráter reivindicatório do sindicalismo combativo ou de partidos de esquerda. Desse modo, como observa Vera Telles, as ongs se diferem das entidades classistas, pois,

Os laços sociais que unem os indivíduos que participam se localizam preponderadamente em estruturas identitárias baseadas no território (vizinhança), ao local de trabalho ou nos fundados principalmente em laços fortes. São antes de tudo, identidades construídas a partir de reconhecimento

difuso do eu e do outro, que trespassa rígidas fronteiras da sociabilidade antes predominantes, definidoras por exemplo das identidades de classe e de nação.⁸⁹

Nem consumidores, nem cidadãos. Um dos motivos do enfraquecimento da identidade nacional popular dos movimentos sociais se dá também em face da criação de redes de solidariedade que surgem à revelia do mercado e do estado, mas que dependem de ambos para sobreviver. Eliminada a perspectiva do confronto de classes, a pobreza será posicionada noutro contexto histórico em que a interdependência dos indivíduos se manifesta no plano local em relações de autoreconhecimento mútuo. Nas ONGs, o excluído passa a ser uma pessoa cuja reintegração àquela comunidade específica se dá a partir de suas singularidades compartilhadas com os outros, também excluídos. Seu sentimento de pertencimento àquele grupo social cresce, sua identidade se consolida na medida em que os outros indivíduos se identificam com as várias histórias de vida que se entrecruzam.

Ao contrário da repartição pública, a ONG funciona, sobretudo, através de voluntários da própria comunidade onde está instalada. O trabalho da entidade geralmente é executado por pessoas que superaram a condição de miséria e abandono, se reintegraram às rotinas da comunidade e, com o tempo, passaram a desempenhar a função de prestador de assistência àqueles que se encontram em situação de vulnerabilidade. São os voluntários que trazem o próprio exemplo de vida para os excluídos, de tal modo que o tratamento se dá de igual para igual. No discurso da freira Ivete, a coordenadora da ONG que reúne os moradores de rua no documentário *À Margem da Imagem*, quando faz uma dura crítica à rigidez dos albergues públicos que determinam as regras de funcionamento e controlam o comportamento dos indivíduos

⁸⁹ TELLES, Vera. A “Nova Questão Social” Brasileira: ou como as figuras de nosso atraso viraram símbolo de nossa modernidade. Caderno CRH. Salvador, n. 30/31, jan/dez. 1999. p. 247.

fica evidente essa transmutação da proteção social da instituição estatal para a singularização da ongs e a identificação no semelhante.

Que ali eles são donos do indivíduo. Mandam sentar, eles têm que sentar. Não sabe porque, entende? Manda comer, tem que comer. Então, são ordens que não tem muito, não tem porque aquelas ordens. São ordens da tortura. Você ta precisando do Estado? Mas, hoje o Estado sou eu. O funcionário é o Estado. Eu aqui sou o dono. Eu aqui sou o governo. Então, você ta aqui, você tem que se ferrar.

Curiosamente, numa sociedade cada vez mais influenciada pela globalização econômica, os excluídos se afirmam socialmente reforçando suas identidades particularizadas.

As estruturas identitárias se centram cada vez mais em afirmações particulares, primárias, religiosas, étnicas, territoriais (Castells, 1997), o que pode ser caracterizado como um paradoxo: diante de um mundo cada vez mais globalizado, se localizam cada vez mais em laços ancorados em sociabilidades específicas; conceitos totalizantes utilizados até então pelas ciências sociais como Classe, Estado, se tornam inadequados para explicar esta nova realidade.⁹⁰

A decadência do Welfare State forçou o sistema a criar novas estratégias de dominação, o que fica evidente no discurso da inclusão social subordinada desse novo perfil do movimento social, cujos interesses de fundo se concentram na desmobilização da luta social. Sobre a pobreza material acrescenta-se o empobrecimento político, consequência da incapacidade do assistido de agir dentro de um contexto histórico mais amplo. As redes de solidariedade governamentais e não governamentais são, nessa medida, organizações que fragmentam a questão social em micro-realidades totalmente isoladas. Na esfera local, a política volta-se exclusivamente para os desafios circunscritos àquela comunidade ou setor específico. O imediatismo toma conta da

⁹⁰ FONTES, Breno Augusto Souto Maior. *Capital Social e Terceiro Setor: sobre a estrutura das redes e associações voluntárias*. Caderno CRH. Salvador, n. 30/31, jan/dez. 1999. p. 256, 257. p. 47.

pauta de reivindicações de um novo movimento social que já não tem em seu horizonte de lutas a problemática da “tomada do poder” no plano nacional.

3.9. O Rap do Pequeno Príncipe: a estética do embaçamento

A representação social dentro dessa *moldura histórica* da subcidadania é verificada no filme *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas (2000)*. Ao retratar a história do justiceiro, Hélio Muniz Filho, que aos 21 anos já tinha 44 assassinatos, o documentário recria a atmosfera social em que vivem os jovens da periferia do Recife/PE. Tematiza a violência urbana, o racismo e as alternativas que os jovens encontram para se auto-firmarem como cidadãos. O filme se apóia no relato de dois casos, as histórias de um criminoso e de um músico de rap. Dois caminhos possíveis na vida do favelado: o crime ou as ações afirmativas através de projetos educativos e sócio-culturais.

Na montagem fílmica o aspecto que nos chama a atenção desde o início é o embaçamento das imagens. Feitos com câmeras digitais, os planos não apresentam grande profundidade de campo, ora pela própria característica do padrão ora pelo efeito de foco e desfoque empregado de maneira proposital pelo fotógrafo. Em alguns trechos a falta de nitidez chega a incomodar. Nas falas da mãe do criminoso, apenas bocas e olhos em close e uma mancha borrada no restante da imagem. Nas cenas finais em que o rapper José Alexandre aparece no canto da tela e a cidade ao fundo, o efeito varia do rosto para a paisagem à medida que o músico comenta sobre a cidade do Recife. Mas, a intenção não é impedir o espectador de ver a cena, pelo contrário, o “embaçamento” é um dado da realidade. A figura materna precisa ser protegida da exposição da câmera. Na sequência do rapper, a fala engasgada e o efeito foco e desfoque anunciam algo que é dito pela metade.

José Alexandre: Porra, Recife é do caralho, bicho. Segundo estatística aí que é a quarta pior cidade do mundo prá se viver.

(...)

Mas eu quero saber qual é a melhor cidade prá se viver.

(...)

Pô, ainda falta muita coisa aqui ainda, bicho. A gente tá descobrindo ainda muita coisa enrustida aqui dentro do Recife ou na região. Melhor eu falar de música. Pô, tá tendo aí a galera espontânea, aí, descobrindo novos valores.

(...)

A música que eu tô falando é do Rap, que é ritmo e poesia, né? Essa poesia aí marginal. Ritmo também marginal que vem da periferia.

(...)

Falando a verdade mesmo, doa a quem doer aí, independente, a gente fala prá quem tá a fim de escutá. Pra preto, pra branco, prá pobre, pra índio, prá amarelo, pra homossexual, pra skatista.

Na gíria dos garotos negros, embaçado significa situação complicada, embaraço, beco sem saída, uma “*coisa enrustida*”. Se nos anos de 1960, os cinemanovistas saturavam as imagens metaforizando os contrastes sociais do Brasil, em 2000, os diretores Paulo Caldas e Marcelo Luna encontram na porosidade da imagem digital uma outra estética: a “*estética do embaçamento*”, metáfora de um período em que a realidade social nos é apresentada turva pela sua indefinição. Intencional ou não, há o *alargamento técnico-estético* porque temos aí o uso diegético da câmera digital. Os cineastas transformaram uma deficiência técnica num aspecto de linguagem muito interessante que reforça as ambigüidades e incertezas do universo social que investigaram.

A seqüência de abertura é extremamente convidativa para a reflexão que vai se estabelecer no restante do filme. Enquanto a multidão reza em procissão, um homem se arrasta no chão para pagar promessa. De dentro do carro, a câmera observa a cidade. Em plano aberto, a imagem do Centro de Recife denota uma certa impressão de normalidade. A sensação de paz logo desaparece com um corte para um plano mais fechado. Câmera subjetiva, trêmula, alguém corre desesperadamente por entre vielas e becos estreitos. O som das sirenes e da respiração ofegante sugere uma fuga. Entramos definitivamente nesse mundo de insegurança escondido na paisagem aparentemente pacífica da capital pernambucana.

O primeiro personagem surge atrás das grades, Hélio, o Pequeno Príncipe, pseudônimo adquirido por sua prestatividade e gentileza no tempo em que era segurança de uma casa de forró. Em seguida o segundo protagonista, o percussionista José Alexandre, ambos dizem seus nomes completos e declaram quem são seus parentes. Ambos tem algo em comum: não apelaram para a religião, reagiram contra a violência que perturbavam seus cotidianos. Cada um ao seu modo. A frase síntese da história surge no desenrolar da trama. No bar, nas casas, na barbearia, as pessoas escutam no rádio o Programa Cadino, um desses noticiários sensacionalistas que fazem a cobertura dos fatos policiais e atraem, sobretudo, a audiência das camadas populares. O slogan está conectado com toda a narrativa do filme: *quem não rasteja, reage!*

Esses personagens chave desenvolvem o conflito entre duas alternativas de reação. José Alexandre relata, em seu primeiro depoimento, que foi vítima de assalto. O incidente colocou frente a frente duas perspectivas que articulam visões de mundo completamente opostas, porém originadas de um mesmo embrião: a revolta. De um lado, o justiceiro que escolheu combater violência com a própria violência, e do outro o rapper militante artístico-cultural que prefere guerrear com poesia, música e conscientização política. Sem off ou texto escrito para conduzir o enredo, os diretores tentam desvendar a lógica dessas duas formas antagônicas de enfrentar a violência. Apesar da montagem fílmica exibir diversas outras imagens, são as entrevistas que sustentam a narrativa confirmando em 2000 uma tendência estética que vinham desde o final dos anos de 1970. As falas, mais uma vez, são centrais nesse documentário que traz a voz da mãe do justiceiro, do delegado, os músicos de rap, das gangs de extermínio das almas sebosas. Nome que os justiceiros dão às suas vítimas. O sebo que embaça a imagem das comunidades perante a opinião pública podem ser ladrões, estupradores, vândalos, vagabundos, mendigos, etc... *Alma sebossa é aquele cara que ele não serve*

prá nada. Ele é um inútil, um indigente. A frase emitida por um dos garotos encapuzados que formam uma das gangs de extermínio nos dá a perfeita dimensão de como eles classificam suas ações: um serviço de utilidade pública. Algo que se confirma na seqüência em que um carro de som atravessa as ruas da comunidade com o seguinte anúncio:

(...)depois da prisão de Helinho em janeiro de 1998, tem feito um abaixo-assinado pedindo a sua libertação. Centenas de pessoas assinaram o documento que foi encaminhado às autoridades. Nós moradores dessa comunidade do Vale das Pedreiras em Camaragibe, junto com moradores de áreas adjacentes, vimos por meio desse abaixo-assinado solicitando às autoridades competentes a liberdade do jovem Hélio e do Zé Muniz por ser o mesmo uma mesma pessoa de nossa confiança, protetor de nossa comunidade, comunidade essa que antes da presença do jovem Hélio, vivíamos atormentados com assaltos, arrombamentos e etcetera. Depois que o jovem Hélio e José de Muniz veio morar em nossa comunidade, passamos a ter paz com os problemas de vandalismo, assalto, ou seja, a presença jovem na comunidade melhorou em cem por cento a marginalização em nosso bairro. Outrossim, pedimos com clemência as autoridades competentes para que o referido jovem seja liberto e continue a fazer parte dessa comunidade, que tanto admira sua atitude de livrar pais mães e jovens da marginalização e vandalismo. Na presença de descumprido o nosso pedido, nós abaixo-assinamos.

Helinho, ao seu modo, representa para a população local aquele que traz segurança, papel que deveria ser desenvolvido pelo Estado.

João Veiga Filho, sou delegado especial de polícia da capital. As informações que eu tenho, certo? É que ele praticou 44 homicídios. Declarou à imprensa local, escrita, falada e televisada, certo?

Você acha que um homem, um ser humano que comete uma gama de homicídios, essa quantidade, ele é uma pessoa de bem? Nós não estamos vivendo na época de Lampião, nem de Antônio Silvino.

Uma análise para além do bem ou do mal das declarações do delegado nos possibilita apreender a lógica do Pequeno Príncipe. O bandido assume diante das câmeras seus crimes como o benfeitor, o herói, o protetor de uma comunidade sem benfeitorias, sem honorarias, sem proteção. Seu anti-exemplo serve de modelo para outros jovens pernambucanos que agem com a mesma brutalidade para manter a ordem nos subúrbios

da capital. O interessante aqui é notar que esses jovens discursam para a imprensa construindo sua representação social como membros de uma espécie de estado paralelo que atua onde o Estado legal só é representado pela repressão policial. Embora existam justiceiros em vários momentos da História do Brasil, a modalidade atual tem como singularidade, o fato deles extraírem dos meios de comunicação os elementos de configuração da auto-imagem como fica evidente no depoimento de um dos encapuzados.

Rapaz, eu adoro vê, eu me inspiro na televisão. Eu vejo um assim, porra, um filme de ação, meu irmão. Meu irmão, aqueles filme assim, ou, eu me amarro naqueles dois, véi. Aqueles cara ali é foda, é demais, bicho. O que eu vejo, eu quero fazer, né meu irmão. Mas sempre ele é mocinho, nunca morre, né. Mas eu, eu morro, né?

O documentário tem o mérito de demarcar que, a todo o momento, esses atores sociais estão em busca da fama e disputam o espaço público da mídia como arena de luta, por consequência dessa constatação, a montagem fílmica torna-se uma extensão desse conflito. A alienação do povo ficou para trás na seqüência em que o homem apela para Deus um milagre, uma salvação. Na moldura histórica do filme todos são atores políticos porque agem e reagem buscando alterar o estado de coisas em sua volta, exceto o homem que paga promessas. No caso específico do documentário, o diretor filma, na verdade, o exercício da apropriação da linguagem da mídia como condição fundamental para a representação social desses atores na esfera pública. Tanto os justiceiros quanto os rappers são figuras destacadas de suas comunidades porque interagem no plano simbólico através dos meios de comunicação de massa para ocupar espaço no campo da disputa pela opinião pública. A ação desses atores sociais está orientada para a mídia. *O Rap do Pequeno Príncipe e as Almas Sebosas* captura a imagens de sujeitos históricos que, embora sejam pobres, têm acesso a poderosos veículos de comunicação como o rádio, a TV, os jornais e a Internet. Isso faz total

diferença na configuração das tipificações que aparecem nesse filme em relação aos personagens dos anos de 1960. Nem mesmo, *Wilsinho da Galiléia* tinha essa rede de comunicação pronta para ser explorada, o criminoso dos anos de 1970 era apenas retratado pela imprensa. O Príncipe, como bem disse o delegado, se apropriava, ele mesmo, dos veículos de comunicação para construir sua auto-representação. Antes mesmo de combater as almas sebosas, Helinho, na verdade, lutava contra o anonimato e pela divulgação de seus crimes como maneira de ampliar o alcance de suas ações. E tinha os meios pra isso.

José Alexandre: Isso é só de fama só. Ele era um cara que saiu de um bairro também de baixa renda, um lugar precário prá caramba, chamado Detran, já tinha feito umas treta lá, feito umas mutreta. Aí ele foi morar em Camarajibe e se envolveu lá com uma galera lá e começou a detonar uma raça podre que tinha lá.

(...)

Pô, a gente, a gente procura relatar o cotidiano, não é mesmo? O dia a dia. Mostrar a realidade. Tem que mostrar sim, se a gente tá tendo oportunidade de chegar numa rádio e falar o que a gente vive, a realidade, numa televisão, como a gente vai sair ganhando, muita gente vai se informar, tá vendo? Mostrar que a gente tá aqui pra conseguir o espaço que é de direito de cada um de nós.

Se fosse fama que o Príncipe queria, porque não optou pela via pacífica, a via do percursionista José Alexandre já que os meios de comunicação estavam disponíveis pra essa empreitada? A pergunta inquieta e nos conduz à segunda alternativa. Aquela que pretende mostrar um posicionamento político frente à violência urbana. O rapper Alexandre também quer disputar posições na opinião pública, mas troca a agressividade das armas pela agressividade da música.

Informação é a palavra de ordem do Rap. Informação como sinônimo de mensagem que pode penetrar na consciência dos jovens negros e motivá-los a exercitarem de forma pacífica o seu direito de mudar a sua comunidade.

Eu tenho a intenção de mudar a comunidade. Eu tenho a intenção de mudar o conceito, né? Social das pessoas, o modo de pensar o modo de viver. De chegar

e querer resgatar e tirar a criança da rua, de passar os meus ensinamentos o sofrimento que eu já tive de chegar e ...

Percebam que José Alexandre fala claramente em “*mudar a comunidade*”, essa é a sua verdadeira nação, porque o seu mundo social específico é o seu mundo histórico. A perspectiva que inclui o Brasil no contexto social mais amplo a ser transformado a partir de lutas classistas, não faz muito sentido para o rapper que não se considera ainda sujeito da História do Brasil. O Rap quer contar uma outra História que não se ensina nas escolas. A figura de Mano Brown, vocalista do grupo paulista Racionais MCs, aparece no filme em rodas com vários músicos e o palanque durante um show. Antes de cantar, discursa para a platéia sobre a concepção de História do movimento Hip Hop.

Eu vou contar uma passagem da história do Brasil, que foi escrita recentemente. Mais uma parte da história do Brasil. Eu costumo dizer que o Brasil vai demorar mais 500 anos ainda prá se tornar uma nação, valeu? Tá ligado? Porque o Brasil é um **gueto gigante** (grifo nosso). Ninguém veio prá essa porra aqui por vontade própria. Todo mundo veio à força. Acredite ou não. Eu vou contar mais uma passagem da história que foi escrita há pouco tempo aí, foi escrita por sangue, sangue de gente igual a você morou, mano?

Essa visão de mundo não reconhece o Brasil como Estado-Nação, mas como um “*gueto gigante*” onde a verdadeira história do país ainda está sendo escrita com o “*sangue de gente igual*”. As comunidades farão a História do futuro, onde os jovens negros serão cidadãos plenos, por enquanto, são agentes de transformação das realidades localizadas.

O documentário apreendeu no Recife a construção de uma representação social assumida abertamente por grupos de jovens negros espalhados pelas favelas do Brasil inteiro. Os “*50 mil manos*” a que se refere o líder dos Racionais na canção *Capítulo IV, Versículo III* habitam as periferias e se congregam na chamada cultura Hip Hop. Com

sua moda de vestir extravagante, suas pinturas coloridas que demarcam territórios no cinza de um mundo de concreto e aço, suas músicas-denúncias, suas rádios e TVs comunitárias, suas práticas esportivas e projetos sócio-educativos fazem da cultura Hip Hop, nas décadas de 1980 a 2000, um movimento social de grande penetração nas camadas populares e na mídia.

Com o passar dos anos, o “movimento” (gíria para o ato criminoso, mas também para organização cultural) se tornou uma das expressões mais importantes da luta contra o racismo e as desigualdades sociais. A criação da CUFA – Central Única das Favelas - pelo rapper MV Bill demonstra o saldo organizativo de um segmento social que a intelectualidade de esquerda, até bem pouco tempo, menosprezava. Notável também é a capacidade do movimento de constituir redes de informação através de seus próprios veículos como a criação de rádios e TVs comunitárias, sites na Internet e jornais independentes.

Entretanto, embora esse crescimento aponte para um dos dados mais positivos da democracia brasileira nas últimas décadas, ainda não é possível medir o alcance e o efeito da atuação desses movimentos sociais. As entidades que surgiram a partir da efervescência desta conjuntura vieram para enfraquecer ou reforçar a luta classista? Ao priorizar as comunidades, esses movimentos não estariam desfocando o contexto geral da realidade brasileira? Na verdade, ao invés de avançar no combate às desigualdades, eles servem apenas de amortecedores dos conflitos sociais? O peso nas questões étnico-culturais levará as chamadas ações afirmativas à inclusão subordinada? Em outras palavras: não é melhor lutar por mais empregos para todos do que reivindicar projetos sócio-culturais apenas para as comunidades? Qual a natureza política desses movimentos?

Evidentemente que o sentido dessas perguntas não é condenação. Não queremos afirmar que as ONGs são por definição refratárias em relação à conquista da cidadania plena da população pobre do Brasil, mas apenas reiterar, nessas dúvidas, o aspecto embaçado ou indefinido dessas organizações no sentido das lutas de emancipação do povo brasileiro. As indagações se intensificam de ambigüidades na seqüência em que José Alexandre está prestes a realizar mais uma tatuagem no corpo. Sua fala é reveladora de uma formação ideológica bastante volúvel.

E assim eu tatuei o cara porque eu acho que eles fazem parte da história da humanidade. Faz parte da minha história. Acho que se não fosse Che, se não fosse Mao, se não fosse Luterking, se não fosse Malcom X, se não fosse o próprio Zumbi, hoje eu não taria aqui, hoje eu não taria defendendo a minha raça, não taria defendendo os direitos do proletariado brasileiro, e principalmente o proletariado daqui, de Pernambuco, e especificamente de Camaragibe.

A imagem de Che, Mão, Luterking, Malcom X, Zumbi estão estampadas nos corpos dos jovens de todas as classes sociais, nas bandeiras de torcidas organizadas de futebol, camisetas da moda, nos objetos de decoração domésticas como símbolos da cultura pop. Até que ponto as imagens mercadológicas desses líderes revolucionários podem incidir ideologicamente sobre a orientação política da juventude? Como o modismo influi na formação da militância? Perguntas que, evidentemente, não podem ser respondidas a partir da análise de um documentário.

A montagem fílmica nos induz a rejeitar todas as formas de violência urbana, sobretudo, a violência como antídoto para a própria violência. Também nos possibilita enxergar nas favelas de Pernambuco e no Brasil uma reação de baixo pra cima com uma certa visão crítica da história. Entretanto, resta-nos perguntar se os movimentos de reação que defendem o caminho pacífico, ou seja, a saída política para o problema, nos encaminha para o Estado de plenos direitos ou para novas modalidades de dominação.

Uma seqüência em particular intriga com a maneira pela qual a montagem intercala imagens da comunidade e a fala de José Alexandre.

Domingo tem, tem o pagode, né? Até o Helinho trabalhava num dos pagodes daqui. Tem pelada, a lendária pelada daqui da. Eu acho que todo bairro tem um campinho.

É basicamente isso. Forró, bicho, pagode, futebol e baile funk, que tem. E eu acho que nada mais, nada mais do que isso.

Bicho, tem muita diferença, mano. Lá o cara, o cara não tem direito de ver amigos todo dia, de ver os familiares todo dia, de ter o próprio direito de se expressar, de ter o direito de falar, né? Eu aqui fora eu tenho direito de falar, de dizer o que eu quero, né? Tudo porque lá o cara é cidadão, mas só que as asinha do cara lá dentro é cortada. Lá dentro existe regras. E se o cara pisar na bola, meu velho, ou morre, ou sabe? É por aí.

Sabemos o valor da sociabilidade em um país relacional como o Brasil, mas não podemos afirmar que somos cidadãos somente porque estamos fora das grades. Ao comentar sobre a condição de Helinho, José Alexandre deixa escapar os limites estreitos da cidadania dos garotos da periferia. “*É basicamente isso. Forró, bicho, pagode, futebol e baile funk, que tem. E eu acho que nada mais, nada mais do que isso* foi permitido ao delinqüente que reagiu irracionalmente contra o sistema. Isto é, o direito à livre expressão e à informação não é suficiente para que o pobre se torne um cidadão. Em seguida, o prisioneiro é mostrado de dentro da casa de detenção. A seqüência é intercalada com a imagem da praia e do grupo de rap assistindo a um jogo clássico do futebol pernambucano, espetáculos que o Príncipe não pode mais desfrutar.

O filme nos convence daquilo que temos que repudiar, mas não nos convence de que a proposta de inclusão social que sobressai na montagem é a saída para a vitimação social no Brasil. José Alexandre, o defensor da via pacífica, continua morando em um barraco e recebendo salário de miséria apesar de ser um músico com um certo reconhecimento em sua comunidade. Fala de forma emocionada sobre educação, mas não sabemos se o próprio teve acesso a ela. Ou seja, discute-se mudar as favelas,

melhorar as condições de vida nas comunidades pobres, combater a violência urbana, garantir o acesso à educação, entretanto, não se aprofundam questões sobre como eliminar as desigualdades sociais, como universalizar o ensino, como transformar o Brasil num país socialmente justo. Não que o documentário tenha a obrigação de apresentar tais soluções, afinal de contas um cineasta não exerce o papel de político investido num cargo público. Mas ao confrontar as duas perspectivas, é natural tender para via pacífica sem a devida crítica aos mecanismos ideológicos que operam no subterrâneo das novas propostas de combate às mazelas sociais.

3.10. Ideologia e consciência popular

Se por um lado temos o surgimento de um movimento social dinâmico no atual quadro da sociedade civil, nos parece também bastante evidente o aspecto despolitizador da inclusão social subordinada enquanto estratégia de dominação. Entretanto, o efeito de um discurso jamais é totalizante. Embora o elemento negativo da fragmentação da luta social produza uma outra forma de alienação política, é necessário observarmos os movimentos sociais contemporâneos de maneira cuidadosa para não cometermos o erro de só apreendermos o que eles têm de passividade e rendição. Debruçado sobre a obra de Gramsci, Leandro Konder nos chama atenção para o fato de que o pensador italiano percebe níveis de consciência política entre os oprimidos no estágio avançado do capitalismo. Em que pese esses níveis de “consciência popular” serem constituídos de aspectos progressistas e reacionários numa espécie de “amalgama contraditório”:

A consciência dos oprimidos é, em geral, um amalgama contraditório de valores absolvidos de seus governantes e noções que se originam, mais diretamente, de sua experiência prática ⁹¹.

O mais importante das preocupações de Gramsci para Konder é que doravante, a história pressupõe, então, não só a ação dos líderes e a atuação de cima, mas também a ineliminável possibilidade da intervenção ativa e consciente dos de baixo. ⁹²

Gramsci se voltará para a sociedade civil para demonstrar as novas formas de legitimação do poder sem o uso da coerção através da hegemonia cultural, teorização que também permite o encaixe para o fenômeno da inclusão subordinada. Isso quer dizer que os valores e crenças de dominadores e dominados são, em certos níveis, compartilhados entre ambos. Assim, o conceito de **Ideologia** passa, necessariamente,

⁹¹ KONDER, Leandro. *A Questão da Ideologia*. São Paulo : Companhia das Letras, 2002. p. 44.

⁹² Ididem-ibid. p. 110.

pelas noções de *negociação* e *representação* de uma realidade que é reconhecida por todos. Para Gramsci, no capitalismo tardio, a ideologia não carrega mais o significado de *falsa consciência*, um ilusionismo do mundo, ela é antes de tudo uma consciência pragmática. A exclusão social como construção ideológica dos mecanismos atuais de dominação capitalista deve ser entendida dentro da complexa correlação de forças entre atores e grupos sociais que negociam suas visões de mundo, ainda que sejam expressas em discursos que apontam para a cidadania subordinada, limitada em seus direitos, fragmentada e tutelada pelo assistencialismo ou pelo consumismo. À revelia de todos esses aspectos negativos da inclusão subordinada, o povo excluído, forja, como alertou Bernardet, representações ainda obscuras que ensejam muito mais ações sobre a realidade do que visões de mundo bem elaboradas ou plataformas políticas de longo alcance.

Outro estudioso das ideologias, Terry Eagleton lembra que, embora considere a consciência popular ambígua e originada da experiência prática, Gramsci aponta a necessidade de tomarmos essas contradições *performáticas* como

(...) um alvo da prática revolucionária, então se deve elaborar e explicar os princípios potencialmente criativos implícitos na compreensão prática dos oprimidos – elevar esses elementos incipientes, ambíguos de sua experiência à condição de filosofia coerente ou visão de mundo.⁹³

Assim, a história da exclusão social deixa de ser vista unilateralmente. Não aceitamos as perspectivas ortodoxas da intelectualidade brasileira dos anos de 1960 que não enxergaram consciência política nas camadas populares, preferindo tratá-las como co-adjuvantes da história. A ação vanguardista do CPC/UNE e o Cinema Novo na primeira fase voltou-se para a desalienação os homens do povo, entretanto, esses grupos formados pelas classes médias conheciam o Brasil através dos livros de geografia e

⁹³ EAGLETON, Terry. *Ideologia: Uma Introdução*. Tradução Silvana Vieira, Luiz Carlos Borges. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista: Editora Boitempo, 1997. p. 110.

literatura. Retomando a metáfora das roupas, diríamos que o termo exclusão social revela não só uma estratégia de dominação, mas também uma costura política dos excluídos. A nova roupagem da questão social brasileira está sendo tecida através da contribuição fundamental dos movimentos populares. Muitas vezes, por se apresentar obscura e silenciosa, a participação política desses atores sociais é quase imperceptível, sobretudo porque ocorre no âmbito da micro-política. Entretanto, não compreenderemos o significado histórico das imagens dos excluídos nos documentários se continuarmos a ignorá-las.

CONCLUSÃO

Das imagens saturadas ao poder da fala

Tanto a realidade brasileira quanto as tipificações sociais atuaram na tradição moderna como uma força centrífuga, deslocando a ação dos documentaristas para fora da zona de idealismo a que se referiu Leon Hirszmam. Ou o documentário brasileiro enfrentaria a metamorfose para dar vida às representações sociais mais diversas assimilando as complexidades conjunturais e as contradições na identidade dos personagens, ou morreria no casulo de uma perspectiva engajada com propostas políticas e estéticas que não mais corresponderiam aos atores sociais de hoje.

Sob pena de ofuscar o realismo, a principal linha de força dos filmes do Cinema Novo, os realizadores adotaram à construção compartilhada da representação social dos personagens do povo, sobretudo, através da ampliação da fala. Dos elementos audiovisuais do modelo clássico, ou modelo expositivo (imagem, som/música, entrevistas, texto/off), o que mais se alterou sem dúvida ao longo destas últimas quatro décadas foi o uso do testemunho da experiência em detrimento do off ou da voz do saber. O diretor não perdeu o controle sobre a montagem. Afinal de contas, o cineasta detém, desde sempre, o poder sobre o enquadramento, a luz, a trilha sonora e a edição final. Entretanto, tal controle não se estende sobre as falas. Do ponto de vista das transformações de linguagem, o uso das falas como base das narrativas é o que determina a diferença entre os três primeiros documentários, *Aruanda*, *Viramundo* e *O País de São Saruê*, estruturados no modelo expositivo, para os outros cinco filmes, *Wilsinho da Galileia*, *Cabra Marcado Para Morrer*, *Santo Forte*, *Á Margem da Imagem* e *o Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas*, formatados dentro do modelo interativo.

Dos filmes analisados na conjuntura 1980 a 2000, somente em *Ilha das Flores* (1984) há predominância do off e a inexistência das falas. A montagem diz tudo nesse documentário reflexivo que explora, como pouquíssimos filmes, as possibilidades técnicas da televisão no cinema através das colagens típicas de videoclipes, dos efeitos especiais, da edição de sonoros etc. Irônico, o off agride a voz do saber com metáforas, paráfrases e paródias que pretendem questionar o lugar da racionalidade no sistema capitalista. Erigido na defesa da liberdade, condena os seres humanos da Ilha das Flores, periferia de Porto Alegre, à condição inferior aos porcos porque não têm donos, nem dinheiro. No modelo reflexivo, como o intuito é questionar a objetividade do próprio cinema, há uma enorme interferência do diretor nos elementos de linguagem. Sob o ângulo do realismo, trata-se de um anti-documentário ou de uma ficcionalização da realidade. O acesso ao mundo social ocorre a partir da subjetividade do produtor, de tal modo que *Ilha das Flores* se afirma como inovador, porém, sob o ponto de vista da luta pela representação, é uma montagem fílmica que se encaixa nas molduras históricas em que o povo nos é apresentado como apático, passivo e alienado.

O diretor pode fragmentar um depoimento e remontá-lo ao seu bel prazer, mas não tem o poder de inventar palavras, distorcer gestos e inflexões. O filme indiscutivelmente é a montagem. Mas se o controle da linguagem concentra-se naquele que detém os aparatos técnicos de produção, a fala o escapa. O depoimento é um domínio dos personagens. A arma na luta pela representação social. Recuso de linguagem em que se dá a “apropriação” do cinema pelo ator social. Instrumento pelo qual o povo e os excluídos forçaram as transformações no documentário moderno. Se anteriormente, esperava-se das falas somente dados que confirmassem os argumentos, ao longo das experiências de filmar o povo, foram esboçando vozes repletas de fabulações, opiniões políticas, visões de mundo contrárias à moldura que pré-

configurava o roteiro do filme. Dessa forma se deu a metamorfose. Nos anos de 1960, as falas curtas e objetivas atendiam ao modelo sociológico. A urbanização das tipificações sociais, a elevação da escolaridade, a formação das redes de informação social, a nova dinâmica da sociedade civil sofisticaram as falas, a ponto delas se tornarem o que são atualmente para o cinema documentário: uma espécie de amálgama das verdades dos interlocutores do filme, caleidoscópio de impressões individuais e de grupo. Algo que nenhum argumento, por melhor escrito que fosse, conseguiria traduzir.

O poder da fala é o sintoma de outra inversão na lógica das narrativas. Ao invés de personagens que retratam uma temática, nas molduras históricas atuais contemplamos personagens se auto-retratando, o que implica tematização de si mesmo. Tendência que se mostra acentuada desde a década de 1970, a narração em primeira pessoa eleva a experiência no mesmo nível da erudição. Literatura e ciência cedem espaço à história de vida que está na base do tema como seu alicerce, ao contrário dos relatos que funcionavam como meros ilustradores de um dado assunto. Não são mais pessoas que contam histórias, mas pessoas que contam suas próprias histórias.

Independentemente da multiplicidade de estilos forjados pela intensa experimentação no documentário brasileiro atual, as falas estabelecem o norte que o diretor seguirá na montagem. Nota especial para a influência decisiva do telejornalismo desde 1960, potencializada com a introdução da tecnologia digital. No contexto histórico da redemocratização da sociedade brasileira, usar a voz significa ação política na disputa pela opinião pública. No passado, o slogan “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça” associava-se à imagem saturada constituindo-se no emblema do Cinema Novo, componente técnico-estético da *moldura histórica* na representação social do povo/nação. A adaptação do chavão cinemanovista à moldura histórica da

contemporaneidade resultaria noutra frase: “uma câmera digital na mão e uma disposição para ouvir histórias de vida na cabeça”.

O cinema digital ainda é um *alargamento técnico-estético* cujos desdobramentos ainda serão processados. Até o momento tem sido um dos aspectos da produção mais relevantes para o crescimento do número de filmes. Atribui-se ao digital o aparecimento de uma nova geração de documentaristas, bem como de novas propostas para o cinema brasileiro. No entanto, cabe às pesquisas futuras sistematizar suas principais características e medir o alcance de todas suas conseqüências à tradição moderna.

O Excluído: entre a pobreza e a política

Pulverizada no discurso neoliberal da inclusão social subordinada através do assistencialismo ou do consumismo, a representação social despolitizada do excluído resume-se à imagem do *pobre carente*. Porém, são os próprios excluídos que se opõem a esse enquadramento, interpretando o mundo social a partir das raízes econômicas das mazelas que os envolvem e, ainda em que pese à obscuridade de uma identidade formada a partir de vínculos locais, étnicos e religiosos, se organizam em entidades para lutar por uma representação social que configure a imagem do pobre como *o cidadão que reivindica seus direitos*.

Ao nosso ver, tanto as ambigüidades da dialética exclusão/inclusão, quanto a luta dos excluídos para se autofirmarem como atores sociais, são aspectos de transformação das imagens do povo/nação em imagens da exclusão social. Permanência no sentido de que o documentarismo brasileiro segue a linha evolutiva de uma produção artística com objetivos que se firmaram no seio do movimento Cinema Novo. Embora, o processo histórico tenha desviado a atual geração das propostas de origem do movimento, há ainda na tradição documentarista a pretensão de revelar ao Brasil as

imagens do seu povo. Enquanto a determinação de retratar o povo brasileiro se instaura como o principal item de permanência histórica, a exclusão social surge como o elemento perturbador da transformação nos documentários mais recentes. Ao longo dos últimos quarenta anos, as continuidades e rupturas conviveram lado a lado. Seja como inspiração ou desejo de superação, a tradição foi cultuada pelos diretores como ponto de partida para a inovação.

Tanto as permanências com as transformações nos documentários podem ser verificadas através do método de cruzamento da análise conjuntural numa diagonal com a verificação da forma, isto é, observando a *moldura histórica* entenderemos como e por que os recursos audiovisuais foram empregados em uma *montagem filmica* de determinado período. Conclui-se a partir daí, por exemplo, que a imagem saturada está para o Cinema Novo assim como a fala está para o documentário das décadas de 1980/2000. Interpretamos a saturação das cores como signo do engajamento político e a fala como sintoma da complexidade dos personagens da cena brasileira atual.

Nem todos são excluídos

É necessário demarcar as diferenças entre exclusão social e as formas tradicionais de marginalização do sistema capitalista para não perdermos de vista o processo histórico que produziu as transformações das imagens do povo em excluídos. Ao mesmo tempo, também não podemos confundir a exclusão com outras modalidades de condição social das camadas populares na contemporaneidade. Por exclusão social entendemos uma situação de pobreza material e de precarização dos direitos políticos que resulta na subcidadania. Portanto, uma imposição externa sobre indivíduos e grupos.

Ao que nos parece, nem todos os indivíduos classificados como excluídos são de fato pessoas ou grupos sociais que sofreram com o processo de exclusão decorrente, sobretudo, da crise do emprego. A terminologia *excluído* não é adequada para todas as tipificações que surgem do contexto histórico que se configurou no período de 1980 a 2000. Um exemplo a ser investigado com atenção é o caso dos jovens que optam pelo ingresso na criminalidade, especialmente, no narcotráfico. Eles protagonizam o filme *Notícias de Uma Guerra Particular (1999)* que completa a nossa série de dez documentários. A explicação mais comum para o problema seria o desamparo social das famílias desses meninos e meninas. Ora, o argumento de que a atração que o submundo das drogas exerce sobre adolescentes da periferia deve-se unicamente à falta de emprego no mercado de trabalho formal, é insuficiente para compreendermos com profundidade o que está acontecendo com a juventude pobre das grandes cidades brasileiras. Na verdade, a maioria dos garotos que decide se tornar soldado do tráfico opta por deixar seus empregos subalternos para se dedicar a uma atividade de alto risco. A decisão de se tornar traficante demonstra uma atitude consciente e deliberada de quem troca os salários baixos por uma atividade economicamente mais rentável. Ao invés de coação, temos uma situação de escolhas e preferências. Ganhos reais, inclusive, no que toca à sua auto-estima, condição psicológica fundamental para a formação da personalidade do jovem. Para além dos bons salários, o garoto pobre e negro do subúrbio está em busca de afirmação perante seus familiares e sua comunidade. Definitivamente, ao aceitar empregos como lavador de carro, vigilante noturno, serventes de pedreiro, office-boy, dentre outros, esses jovens estão longe de encontrar aquilo que precisam para se auto-afirmar enquanto sujeitos de sua própria história.

O narcotráfico se instaura nas favelas das metrópoles. Entretanto, o ato de ingressar numa organização criminosa não é uma imposição sobre os indivíduos pobres.

Do contrário, chegaríamos à conclusão de que todo favelado no Brasil foi cooptado pela rede de vendedores e consumidores de drogas. Sabe-se que isso não é verdade. A esmagadora maioria da população de favelas no país não tem nenhum envolvimento com o comércio ilegal de drogas e jamais cometeu qualquer tipo de delito seja contra a propriedade ou contra a vida de alguém. Ser excluído significa submeter-se a uma imposição externa, ser um soldado do morro representa reação ao sistema.

Traficar é uma escolha difícil de ser tomada, pois envolve uma decisão que põe em risco a própria vida e a segurança da família, parentes e vizinhos. O soldado do morro comparou o mercado de trabalho com as oportunidades financeiras que oferecem as organizações criminosas. Com isso, ele passa a ser melhor remunerado por um serviço de alto risco com valores em dinheiro e, ao mesmo tempo, ganha uma posição de destaque na sua comunidade. De tal modo que são dois aspectos importantes, dois ganhos reais do ponto de vista econômico e social que explicam a opção pelo narcotráfico em detrimento da ocupação de quaisquer funções subalternas reservadas às pessoas de baixa escolaridade. Por terem sido absorvidas pelo setor de serviços terceirizado, essas profissões representam uma forma de exclusão social típica de uma economia globalizada. A ampla maioria da população não possui instrução suficiente para disputar os melhores empregos, e por essa razão é empurrada para esse setor do mercado de trabalho em que impera a informalidade e o desrespeito aos direitos trabalhistas.

Do mesmo modo, os chamados deserdados do sistema capitalista globalizado, aqueles que perderam os postos de trabalho em empresas que pagavam bons salários e, hoje, temem pelo futuro dos filhos, não devem ser considerados excluídos. A condição de vulnerabilidade da classe média ainda não a classifica como “marginalizada”, quando muito, registramos uma queda do padrão de vida desse segmento com a perda do seu

poder aquisitivo. A conjuntura sócio-econômica não rebaixou esses indivíduos aos níveis de dificuldades materiais das camadas populares, que ainda estão longe de sonhar em consumir produtos de luxo que há bem pouco tempo compunham as listas de compras dessas famílias, tais como: o carro zero quilômetro, as viagens para o nordeste brasileiro ou para o exterior, a escola particular dos filhos, etc. É, portanto, incoerente classificar os deserdados da classe média como excluídos, uma vez que a precariedade material dessa tipificação ainda não atingiu um grau acentuado em que possamos atribuí-la o adjetivo de pobreza.

Ao nosso ver, há uma incoerência no uso indiscriminado do termo *excluído* para designar todas as tipificações da atual conjuntura sócio-econômica. A exclusão social, enquanto conceito, não dá conta de apreender as nuances existentes no contexto histórico contemporâneo. No ímpeto de explicar parte do fenômeno, cria-se um tipo abstrato de excluído que não se encaixa em todas as situações concretas da realidade. Nem poderíamos, muito menos, utilizar o termo em conjunturas diferentes deslocando para o presente ou para o passado, tipificações que são específicas de cada época.

Uma análise histórica mais crítica perceberá esses exageros e imediatamente corrigirá o erro de englobar todos os casos de marginalização, pobreza e vulnerabilidade social das últimas quatro décadas num mesmo saco, ignorando as próprias transformações conjunturais que dão origem às terminologias e às tipificações sociais mais recentes.

BIBLIOGRAFIA

HISTÓRIA

BARROS, José D'Assunção. O Campo da História: especialidades e abordagens. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

_____. O Projeto de Pesquisa em História: da escolha do tema ao quadro teórico. Rio de Janeiro, 2002.

BLOCH, Marc. Introdução à História, Martins, Europa-América, 1997.

BRAUDEL, Fernand. História e Ciências Sociais, Lisboa, Presença, 1982.

BOBBIO, Norberto e MATTEUCCI, Nicola, PASQUINO, Gianfranco. Dicionário de Política. Tradução: Carmem C. Varriale, Gaetano Lo Mònaco, João Ferreira, Luiz Guerreiro Pinto Caçais e Renzo Dini – Brasília DF – Editora da Universidade de Brasília 12ª ed., 2004.

BURKE, Peter. O que é história Cultural. Tradução: Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro. Editora Jorge Zahar, 2005.

CARDOSO, Ciro Flamarion. Domínios da História. Rio de Janeiro, Campus, 1987.

CHARTIER, Roger. A História Cultural: entre Práticas e Representações. Tradução de Maruá Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S/A, 1990.

EAGLETON, Terry. Ideologia. Uma Introdução. Tradução: Silvana Vieira, Luiz Carlos Borges. São Paulo/SP. Editora da Universidade Estadual Paulista; Editora Boitempo, 1997

FERRO, Marc. A história vigiada. Tradução: Doria Sanches Pinheiro. São Paulo/SP.- Coleção O homem e a história – Editora Martins Fontes, 1989.

HILL, Christopher. O mundo de ponta-cabeça, Idéias radicais durante a Revolução Inglesa de 1640, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

HOBBSBAWN, Eric. Sobre História, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

JAMESON, Fredie. As marcas do visível. Rio de Janeiro, Editora Graal, 1995.

LARAIA, Roque de Barros. Cultura: um conceito antropológico. Rio de Janeiro/RJ. Editora Jorge Zahar. 15 ed., 2002.

KONDER, Leandro. A Questão da Ideologia. São Paulo : Companhia das Letras, 2002.

PENNA, Lincoln de Abreu. Política & História: lugares e fazeres – Vassouras, RJ: Universidade Severino Sombra, 2000

REIS, José Carlos. *As Identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. 3ª ed. – Rio de Janeiro : Editora FGV, 2000

_____ *Escola dos Annales – A inovação em História*. Editora Paz e Terra S/A São Paulo. 2000

RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos Fracos*. Bauru, SP: EDUSC. (Coleção História) 2002.

SILVA, Kalina Vanderlei e SILVA, Maciel Henrique. *Dicionário de Conceitos Históricos*. Editora Contexto. São Paulo/SP. 2005

THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. Tradução: Lólio Lourenço de Oliveira – Rio de Janeiro. Editora Paz e Terra, 1992.

VEYNE, Paul. *Como se escreve História*, UNB, 1982.

CINEMA

ANDREW, James Dudley, *As principais teorias do cinema: uma introdução*; Tradução: Teresa Ottoni. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

AUMONT, Jaques, *Dicionário teórico e crítico de cinema*: Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. – Campinas, São Paulo/SP, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BERNARDET, J. C., GALVÃO, M.R. *Cinema: repercussão em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Embrafilme, Brasiliense, 1983.

CARVALHO, Wladimir. *Cinema Candango: matéria de jornal*. Brasília/DF, Cinememória, 2002.

DARIN, Silvio Pirôpo. *Espelho Partido: Tradição e Transformação do Documentário Cinematográfico*. 1995. 212 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro-RJ, 1990

_____ *O Sentido do Filme*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro-RJ, 1990

GODOY, Hélio. *Documentário: realidade e semiose – os sistemas audiovisuais como fonte de conhecimento*. São Paulo: Annablume, 2001.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Trad: Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1992.

FRANCE, Claudine de. Cinema e Antropologia. Tradução: Március Freire. Campinas: Editora UNICAMP, 1998.

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

MACHADO, Arlindo. A arte do vídeo. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo: Edusp, 2001

MOURÃO, Maria Dora , LABAKI, Amir. (orgs), O Cinema do Real, São Paulo: Editora Cosac Naify, 2005.

NAGIB, Lúcia, O Cinema da Retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90, - São Paulo: Ed. 34, 2002.

ORICCHIO, Luiz Zanin, Cinema de Novo: Um balanço crítico da Retomada, - São Paulo; Estação Liberdade, 2003.

PENAFRIA, Manuela. O filme documentário: História, identidade, tecnologia. Lisboa, Edições Cosmos, 1999.

SCHVARZMAN, Sheila. Como o cinema escreve a história: Elia Kazan e a América. Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.

SOARES, Mariza de Carvalho e FERREIRA, Jorge. A História vai ao cinema. Rio de Janeiro: ed. Record, 2001.

ROCHA, GLAUBER. Revisão Crítica do Cinema Brasileiro. São Paulo. Cosac & Naify.2003

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Organizador). Documentário no Brasil: Tradição e Transformação. São Paulo: Summus, 2004.

TURNER, Graeme, Cinema como Prática Social: Tradução de Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

XAVIER, Ismail, (Org.), A Experiência do Cinema: Antologia – Rio de Janeiro/RJ, Editora: Graal, Embrafilmes, 1993.

_____. Humberto Mauro e as imagens do Brasil. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

COMUNICAÇÃO

ADORNO, Theodor. “Televisão, consciência e indústria cultural”. São Paulo: T A Queiroz, 1987,pp.346-354

BENJAMIM, Walter. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense , 1993.

BOURDIEU, Pierre. Sobre a televisão: seguido de a influência do jornalismo e os jogos olímpicos. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997.

CIVITA, Victor, Textos escolhidos/ Walter Benjamim, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno; Traduções José Lino Guannnewald...São Paulo: Abril Cultural, 1980, Os Pensadores

ECO, Humberto. Obra Aberta: Formas Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas. Trad: Giovani Cutolo. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

FRANÇA, V. Teorias(s) da comunicação: busca de identidades e caminhos. In. Revista de Blioteconomia. V. 23,n.2p.138-152. Belo Horizonte: UFMG, 1994.

MARTINBARBERO,J. Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

MATTELART, A e MATTELART, M. História das Teorias da Comunicação. São Paulo. Loyola, 1999.

MEDINA, Cremilda. Entrevista: o diálogo possível. São Paulo: Ática, 1985

MELO, José Marques de. A opinião no jornalismo. Petrópolis, 1994, pp. 95-162

MORIN, E. Cultura de Massa no Século XX. São Paulo: Forense, 1997.Pinto, Júlio. 1,2,3 da semiótica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

NOVAES, Adauto, Rede Imaginária: televisão democrática / organização Adauto São Paulo : Campanha das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1991.

ORTIZ, RENATO. A Escola de Frankfurt e a Questão Da Cultura. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP)

SANTAELLA, Lucia e NÖTH, WINFRIED. Imagem – Cognição, semiótica, mídia. 3ª ed. Editora Iluminarias. São Paulo/SP. 2001

SQUIRRA, Sebastião, Aprender Telejornalismo: Produção e Técnica, Ed. Brasiliense, São Paulo, 1995

SILVA, Carlos Eduardo Lins da, Muito Além do Jardim Botânico/ São Paulo Summuns, 1985

SODRÉ, Muniz. O monopólio da fala: função e linguagem da televisão no Brasil. - Petrópolis RJ, editora Vozes, 1984.

_____ Reinventando a cultura: a comunicação e seus produtos. - Petrópolis RJ, editora Vozes, 1986.

SODRÊ, Muniz e FERRARI, Maria Helena, Técnica de reportagem: notas sobre a narrativa jornalística. São Paulo: Summus, 1986

VEIGA, Roberta. O cinema como forma de comunicação, Departamento de Comunicação Social FAFICH/UFM - Gerais

THOMPSON, John B, A mídia e a Modernidade: Uma Teoria Social da Mídia Tradução de Wagner de Oliveira Brandão; Pretópolis, RJ: Vozes, 1998

WINKIN, Yves.– A Nova Comunicação: da Teoria ao Trabalho de Campo. Campinas, Papyrus, 1998.

WOLF, Mauro, Teorias da Comunicação de Massa, Tradução Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Editora Presença 7ª edição, Lisboa, Março, 2002.

SOCIOLOGIA

ATLAS, da Exclusão Social no Brasil, Márcio Pochmann e Ricardo Amorim (organizadores). – São Paulo: Cortez, 2003.

_____,.: dinâmica e manifestação territorial. André Campos...[et. al.], (organizador). – São Paulo: Cortez, 2003.

_____, volume 3 : Os ricos no Brasil / André Campos... [et. al.], (organizador). – São Paulo: Cortez, 2003.

BOSI, Ecléia. O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social. São Paulo/SP. Ateliê Editorial, 2003.

COSTA, Cristina. Sociologia: introdução à ciência da sociedade – São Paulo/SP, Editora Moderna, 15ª ed., 1997.

DEMO, Pedro. O Charme da Exclusão Social. Campinas: Autores Associados, 1998.

_____. Pobreza Política. 6. ed. Campinas: Autores Associados, 2001.

FONTES, Breno Augusto Souto Maior. Capital Social e Terceiro Setor: sobre a estrutura das redes e associações voluntárias. Caderno CRH. Salvador, n. 30/31, jan / dez. 1999.

HOLANDA, Sérgio Buarque de, Raízes do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

OLIVEIRA, Avelino da Rosa. Marx e a exclusão Social. Pelotas, RS: ed. Seiva, 2004.

SCALON, Celi, Imagens da Desigualdade – Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ/UCAM, 2004.

SILVA, Juremir Machado, Anjos da perdição: futuro e presente na cultura brasileira. Porto Alegre/RS. Editora Sulina, 1996.

TELLES, Vera. A “Nova Questão Social” Brasileira: ou como as figuras de nosso atraso viraram símbolo de nossa modernidade. Caderno CRH. Salvador, n. 30/31, jan/dez. 1999.

TEXTOS DA INTERNET

ALTAFINI, Thiago. Cinema Documentário Brasileiro: Evolução Histórica da Linguagem. Booc – Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, 1999.

NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da história. Oficina Cinema - História da UFBA. – s.d. <http://www.oohodahistoria.ufba.br/01apolog.html>

NÓVOA, Jorge. Apologia da relação cinema-história. Departamento de Mestrado da UFBA, Revista Olho da História. – s.d. www.oohodahistoria.ufba.br

SIMONARD, Pedro. Origens do Cinema Novo. Revista Eletrônica de História do Brasil. Juiz de Fora: UFJF, v. 3, n. 2, jul. -dez. 1999. s.d. www.rehb.ufjf.br

ANEXOS

Filmografia



Aruanda

Linduarte Noronha

Brasil/PA, 20 min, p&b, 35mm, 1960

Os quilombos marcaram época na história econômica do Nordeste canavieiro. Olho d'Água da Serra do Talhado, em Santana do Sabugi (PB), surgiu em meados do século XX, quando o ex-escravo e madeireiro Zé Bento partiu com a família à procura da terra de ninguém. Com o tempo, Talhado transformou-se num quilombo pacífico, com uma pequena população presa a um ciclo econômico trágico e sem perspectivas, variando do plantio de algodão à cerâmica primitiva, vendida na feira ao pé da serra.



Viramundo

Geraldo Sarno

Brasil/SP, 40 min, p&b, 16mm, 1965

A migração de nordestinos para o Estado de São Paulo e os problemas gerados pela inadaptação na sociedade industrial. Um dos episódios da série clássica "Brasil Verdade", produzida por Thomas Farkas.

Premiação:

Prêmio Cinema Novo, Festival Internacional do Filme do Rio de Janeiro 65

* Menção Honrosa, I Semana do Cinema Brasileiro, Brasília 65

* Grande Prêmio, Evian, França 66

* Melhor Documentário, Viña del Mar, Chile 66

* Melhor Documentário, Festival de Cinema Independente, Uruguai 67



O País de São Saruê

The Country of Saint Saruê

Vladimir Carvalho

Brasil/PA, 90 min, p&b, 35mm, 1971

Com a extinção da nação Cariri pelos colonizadores, os índios perderam suas terras nos sertões do Nordeste, há quase três séculos. No início dos anos 70, registra-se, uma espécie de renascimento, com a exploração de novos minérios. A antiga cultura pastoril, a rusticidade dos costumes, os campos lavrados sol a sol, a folgaça do Bumba-Meu-Boi definham e convivem melancolicamente com outras formas de vida trazidas pelo rádio, cinema e televisão.



Wilsinho da Galiléia

João Batista de Andrade

62min, cor/ colour, 16mm, 1978

Em 1978, Wilson Paulino da Silva foi morto pela polícia aos 18 anos, numa emboscada na casa da namorada. Assaltante desde os 15, tinha várias mortes no currículo. O filme intercala documentário e reconstituições de assaltos de Wilsinho, de sua relação com família, amigos e namorada, e de sua morte. Entrevistas com moradores revelam o medo da polícia. Depoimentos dos irmãos mais velhos, todos presidiários, e do caçula, Ramiro, são intercalados às falas dos atores, que explicam seus personagens: "Ramiro tem 13 anos e está muito chocado com a morte do irmão. Sua situação não é boa. A polícia já fala dele como bandido substituto do Wilsinho". Andrade, em recente depoimento, conta que, logo após as filmagens, Ramiro foi morto pela polícia. Fotografia de Jorge Santos e montagem de Reinaldo Volpato. Proibido pela censura, jamais foi exibido na TV.



Cabra Marcado Para Morrer

Twenty Years After

Eduardo Coutinho

Brasil/RJ, 199 min, cor, 35mm, 1984

História de um filme interrompido e dos que participaram dele como atores. O filme era uma narrativa semidocumental da vida de João Pedro Teixeira, líder camponês da Paraíba assassinado em 1962. Interrompido em 64 e recomeçado dezessete anos depois, o novo filme recolheu os depoimentos dos camponeses que trabalharam nas primeiras filmagens como atores. A história das Ligas Camponesas de Galiléia e de Sapé e a vida de João Pedro através das palavras de sua viúva, Elizabeth Teixeira, que conta sua odisséia pessoal nesses 20 anos, assim como a de seus filhos, separados dela desde dezembro de 1964.

Premiação:

* Melhor Filme, Cinéma du Réel 85



Ilha das Flores

Island of Flowers

Jorge Furtado

Brasil/RS, 13 min, cor, 35mm, 1989

(...) A idéia do filme é mostrar o absurdo desta situação, seres humanos que, numa escala de prioridade, estão depois dos porcos. Mulheres e crianças que, num tempo determinado de cinco minutos, garantem na sobra dos porcos sua alimentação diária.

(...) Ilha das Flores será um falso documentário. Documentário porque todas as informações serão reais. E falso porque vai seguir a trajetória fictícia de um tomate, plantado, colhido, vendido a um supermercado, comprado por uma dona-de-casa, rejeitado na hora de fazer o molho, jogado no lixo, levado para a Ilha das Flores, esquecido pelos porcos e finalmente encontrado por uma criança com fome.

Jorge Furtado

(Texto escrito em dezembro de 1988 por Jorge Furtado para os seus sócios da Casa de Cinema de Porto Alegre sobre o projeto de "Ilha das Flores")

Premiação:

- * Melhor Curta, Roteiro, Montagem e Prêmio da Crítica, Gramado 89
- * Urso de Prata, Berlim 90
- * Prêmio do Público na Competição "No Budget", Hamburgo 91
- * Prêmio Crítica e Público, Clermont Ferrand 91



Santo Forte

Eduardo Coutinho

Brasil/RJ, 80 min, cor, 35mm, 1999

Em 5 de outubro de 1997 uma equipe entra na favela Vila Parque da Cidade, situada na Gávea, zona sul do Rio de Janeiro. Os moradores assistem à missa celebrada pelo Papa João Paulo II realizada no Aterro do Flamengo. Em dezembro, a equipe volta à favela para descobrir como seus moradores vivem a experiência religiosa.

Prêmio:

* Prêmio Especial do Júri, Gramado

* Melhor Filme, Montagem, Roteiro e Prêmio da Crítica, Brasília 99.



Notícias de Uma Guerra Particular

News From a Personal War

João Moreira Salles e Kátia Lund

Brasil/RJ, 57 min, cor, 35mm, 1999

Um documentário sobre o estado da violência urbana no Brasil. O cenário é o Rio de Janeiro, e os personagens são policiais, traficantes e moradores de favelas que se vêem envolvidos numa guerra diária e sem vencedores.



O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas

The Rap of the Little Prince Against the Snobish Souls

Paulo Caldas e Marcelo Luna

Brasil/RJ, 75 min, cor, 35mm, 2000

Um mergulho no cotidiano de uma grande cidade brasileira, Recife. Conta-se a história de dois jovens: um músico e um matador que num momento tiveram suas vidas entrelaçadas, mas que optaram por armas diferentes. Misturando ritmo-imagem e poesia-som, o filme revela o que pensa e como pensa uma parte do movimento hip-hop brasileiro.



À Margem da Imagem

Evaldo Mocarzel

90min, cor/ colour, vídeo, 2002

Documentário sobre os moradores de rua da cidade de São Paulo. A história se desenvolve a partir de relato sobre o dia em que Sebastião Salgado tentou em vão fotografá-los. Sob ameaça de terá (ter a?) câmera apreendida e lançada na fogueira onde se cozinhava um sopão, o premiado fotógrafo é obrigado a desistir da empreitada. O filme é um debate sobre o roubo da imagem e a invisibilidade social.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)