

MARIANA BALTAR

REALIDADE LACRIMOSA
DIÁLOGOS ENTRE O UNIVERSO DO DOCUMENTÁRIO E A IMAGINAÇÃO MELODRAMÁTICA

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Doutor. Área de concentração: Análise da imagem e do som

Orientador: Profº Dr. JOÃO LUIZ VIEIRA

Niterói

2007

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

MARIANA BALTAR FREIRE

REALIDADE LACRIMOSA

diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Doutor. Área de concentração: Análise da imagem e do som

Aprovada em maio de 2007

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. João Luiz Vieira – Orientador
Universidade Federal Fluminense

Prof^a Dr^a Consuelo Lins
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Ismail Norberto Xavier
Universidade de São Paulo

Prof^a Dr^a Ana Lúcia Silva Enne
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Antonio Carlos Amancio da Silva
Universidade Federal Fluminense

Niterói, 2007

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

B197 Baltar, Mariana.
Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática / Mariana Baltar. – 2007.
278 f.

Orientador: João Luiz Vieira.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Curso de Pós-Graduação em Comunicação, 2007.

Bibliografia: f. 258-269.

1. Documentário (Cinema). 2. Documentário (Cinema) - Brasil. 3. Melodrama no cinema. I. Vieira, João Luiz. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Artes e Comunicação Social. III. Título.

" Towering above all else as an anima picture is a melodramatic story of native life in the jungle. Its continuity is perfect and the tale logical in all angles excepting here or there when the natives are doing chase stuff or escaping. (...) In fact, as a natural history lesson there could be no better than *Chang*"

Variety, 4 de maio de 1927

<p><i>What Is CHANG?</i></p>	<p><i>filmed—the utter destruction of an entire village by 300 wild elephants.</i></p>
<p>CHANG is not a travel picture—it is not an animal hunt picture—nor is it an educational picture.</p>	<p>A Paramount Picture produced by Merian Cooper and Ernest Schoedsack.</p>
<p>CHANG is a melodrama—a story of the jungle and of a man—Kru the pioneer. Like our own pioneers, Kru ever blazed his way farther into the unknown.</p>	<p>Continuous showings—Doors open 11:30 A. M.</p>
<p>CHANG is a powerful screen masterpiece replete with comedy and thrills—a picture with the most dramatic climax that has ever been</p>	<p>POPULAR PRICES RIVOLI 8th Big Week B'way at 49th</p>

Anúncio publicado no *New York Times*, 8 de junho de 1927

Agradecimentos

À Faperj e Capes, instituições de fomento à pesquisa pelo financiamento deste projeto ao longo dos quatro anos.

Às produtoras dos documentários que me forneceram suas cópias de trabalho para que eu pudesse realizar, com a calma e conforto que a tecnologia atual me permite, as análises dos seis documentários.

Ao professor Robert Stam pela atenção com que me recebeu na New York University, onde pude, de uma maneira muito especial, mergulhar novamente no mundo do documentário. Agradeço também aos professores Dana Polan e Jonathan Kahana por me aceitarem em suas aulas e pelas trocas que delas decorram.

Ao diretor do Study Center do MoMA, Charles Silver, por me fazer sentir tão importante ao me fornecer toda a atenção nos meses que passei pesquisando o maravilhoso acervo do museu. Ali experimentei uma excitação adolescente que reascenderam o ânimo para com a pesquisa.

A Hernani Heffner, na Cinemateca do MAM, pelas conversas sempre tão instigantes.

Aos professores Luiz Antônio Coelho e Andréa França pelas sugestões, leituras e pelo olhar atento.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFF, sobretudo Dênis de Moraes, Afonso de Albuquerque, Marialva Barbosa e Hilda Machado, pelas valiosas conversas de corredores, que contribuíram para minha formação de pesquisadora e professora, e não apenas para produção de uma tese.

A Ismail Xavier, Consuelo Lins e Tunico Amâncio, pelo exemplo que são, de pesquisadores e professores, que me fez querer tanto tê-los como leitores e interlocutores. Agradeço a presença na defesa e a leitura.

Ao CCC – Fernando, Luis, Rafael, Leo – amigos de farra e de cinema, com quem dividi encontros para análises em conjunto de filmes e para conversas que foram muito além da paixão pelo audiovisual, mas que convergiram numa paixão pela vida.

A Maurício meu companheiro mais fiel de melodrama. Quem primeiro me ensinou os prazeres dessa excessiva expressão de dores e lágrimas.

A Kleber, Marco Roxo, Rafael e Danielle, pela calma que me deram no apoio mútuo de quem compartilha uma trajetória em comum.

A João Luiz Vieira, a quem agradeço muito mais que a orientação, mas os anos de convivência que moldaram muito da minha visão do cinema, do ofício de dar aula, da pesquisa e das experiências de vida que vamos acumulando pelo caminho. Uma convivência que me fizeram admirá-lo ainda mais e que, desejo, não se interrompa por aqui.

A Ana Lúcia Enne, sobretudo pela amizade e pelo carinho, mais ainda do que pela impagável parceria intelectual. Na verdade, não tenho palavras para agradecer, mas espero um dia encontrá-las e que, então, estejas por perto para ouvi-las.

A minha irmã Cláudia, um agradecimento especial pela revisão do texto desta tese.

Aos amigos – Marina, Ceci, Taís, Geisa, Beto, Renata, Aurélio, Felipe, Junior, Mauro, Verinha, Tadeu, Lia, Pedro, André, Tatiana, Yana, Valéria – pelo carinho compartilhado que me ajudou a levar adiante momentos de angústia e de cansaço. E também pelos brindes e risadas dos muitos momentos de felicidade.

A minha família, toda ela – especialmente meus pais, Roberto e Letícia, meus irmãos, Marta, Claudia, Luciana e João, minha segunda mãe, Teté, meus cunhados, Márcio, Alexandre e Roland, meus lindos sobrinhos, Manuela, Gabriel, Clara, Ana, Lucas e Mateus (e quem mais chegar...) – pela convivência amorosa e turbulenta que me faz querer ser cada vez mais inquieta, mais crítica, mais alegre e, sobretudo, a querer cultivar uma esperança e crença intrínseca no ser humano.

Sumário

Resumo

Abstract

Introdução11

Capítulo 1 – O universo documentário – traçando as bases de uma
“imaginação documental”39

1.1- O não-ficcional e as narrativas legitimadas como
regimes de verdade.....43

1.2– A Instância do personagem em uma breve
história do documentário.....63

Capítulo 2 – Imaginação Melodramática – instâncias do privado
e a pedagogia das sensações87

2.1 - Imaginação melodramática: a herança da matriz popular
face ao projeto de modernidade91

2.2 - Antecipação, simbolização exacerbada e obviedade –
modos de tessitura do excesso em narrativas audiovisuais.....112

2.3 - Releituras deslizantes – as faces da imaginação melodramática
no domínio ficcional do cinema moderno e contemporâneo.....129

Capítulo 3 – Memória – conexões privadas e públicas num elo afetivo136

3.1 – Melodrama como estratégia de visibilidade em *Ônibus 174*147

3.2 – Afetividade que reitera interseção privado e público.
Um Passaporte Húngaro.....160

3.3 – Os arquivos como detonadores de memória e
os contratos sentimentais de *Peões*172

Capítulo 4 - Intimidade em duas vias – tema e estratégia.....186

4.1 – O pacto de intimidade através da alusão ao imaginário fílmico –

amor e responsabilidade em <i>A Pessoa é para o que nasce</i>	212
4.2 – Estranhamento e aproximação em <i>Estamira</i> – da eloquência da loucura ao trauma social	231
4.3 – Solidão e solidariedade – <i>Edifício Master</i> e a intimidade em Eduardo Coutinho.....	243
Conclusão	259
Bibliografia	267

Resumo

Esta tese analisa os procedimentos e implicações do diálogo entre o domínio do documentário e a imaginação melodramática, notadamente no contexto do documentário brasileiro contemporâneo, buscando analisar como tal diálogo acaba por lidar com diversas questões centrais para a contemporaneidade as quais dizem respeito, sobretudo, a um processo de imbricamento das esferas públicas e privadas, em direção a um cenário de hipertrofia da vida privada. Para tanto, as análises buscaram dar conta de dois campos em que tal diálogo se processa de maneira mais pertinente: a memória e a intimidade, esferas onde se percebe a presença da imaginação melodramática no cotejo com a ingerência na esfera do privado a partir da centralidade da dimensão do personagem e de suas performances nos documentários, estabelecendo assim, uma relação pautada no engajamento afetivo.

Palavras-chave:

1. Documentário 2. Melodrama 3. Documentário Brasileiro

Abstract

This dissertation investigates the mechanisms and implications of a dialogical process established between the domains of documentary and the melodramatic imagination, especially in Brazilian's contemporary documentaries. Such dialogue illuminates several central issues in contemporary world surrounding the connections between public and private spheres towards what could be defined as the hypertrophy of private life. My analyses concerns two scenarios where such dialogue is most interesting and critical: Memory and Intimacy. Those domains reaffirm the important role played by a certain emotional engagement – conveyed by the presence of the melodramatic imagination – as a fundamental way of addressing such contemporary issues in the analyzed documentaries throughout the performance of their characters.

Keywords

1. Documentary 2. Melodrama 3. Brazilian Documentary

Introdução

“Nele achei outras verdades, muito extraordinárias”

Guimarães Rosa

Em 1952, o programa da televisão americana *Treasury Men in Action* ganhou o prêmio Sylvania de melhor “Documentary Melodrama”¹. Na ocasião, designavam-se dessa maneira os programas de TV que eram amparados na realidade, especialmente aqueles com temática de espionagem, seja porque se auto-proclamavam baseados em fatos reais, seja porque recebiam, como indicavam seus créditos iniciais, consultoria de instituições e profissionais reconhecidamente reais.

O termo *documentário*, tomado de empréstimo do já respeitado campo cinematográfico institucionalizado a partir dos anos 1930, garantia para esses programas um lugar de legítimo discurso sobre a realidade, a despeito de sua óbvia ficcionalidade e de seus enredos de ação e emoção, combinados com o drama da vida privada – combinação tal que fez com que os programas merecessem a alcunha de melodramas (gênero que, na época, estava em grande ascensão na produção hollywoodiana)².

Treasury Men in Action fazia parte de uma linha de programas da então nascente televisão americana cujo foco principal eram os espões e seus conflitos privados e domésticos. Tais programas, produzidos no intrincado contexto da Guerra Fria e da formação de uma ampla sociedade de consumo, acabam colocando em cena as

¹ O prêmio Sylvania era destinado a contribuições na área da televisão americana ao longo dos anos 1950. Sobre estes programas definidos como Documentary Melodramas, conferir KACKMAN, Michael – *Citizen Spy. Television, espionage and cold war culture*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005.

² É interessante pensar que o caminho aberto por esse tipo de programa na então nascente televisão americana – ou seja, narrativas que se baseiam no imbricamento do apelo às emoções em chaves tradicionalmente melodramáticas sob a égide legitimadora de serem baseados na realidade – afirma-se até hoje como forma consagrada das grades de televisão no mundo. Nesse sentido, podemos lembrar dos famosos Casos Verdade, exibidos na TV Globo em 1976 e entre 1982 e 86, bem como os docudramas e os filmes baseados em fatos reais exibidos nos canais de televisão a cabo (alguns dos quais sendo chamados, no senso comum norte-americano, de “time life pictures”, em referência a produtora de muitos desses filmes).

tensões do momento sob um véu de autoridade garantido por diferentes estratégias de legitimidade, seja porque recuperavam a estética consagrada do domínio do documentário, seja por apresentarem em cartelas a consultoria e a aprovação de verdadeiros espões e funcionários do Departamento de Defesa Americano.

Os “documentary melodramas” afirmam, de uma maneira mais óbvia e tradicional, o diálogo de base que informa esta tese: o imbricamento dos universos do documentário e do melodrama. Um diálogo que, embora nem sempre tratado como tal, está também na base dos chamados *documentários clássicos*, formados à partir da estética e do projeto político institucionalizado, concomitantemente, pela escola de documentarismo inglesa e pelas produções norte-americanas – produções essas que disseminaram pelo mundo uma maneira ainda eficaz de formular, audiovisualmente, discursos, que se pretendem legítimos, de explicação, definição e representação da realidade. Discursos fílmicos que se destinavam a seduzir, pedagogicamente, seu público, ora seguindo um projeto vinculado à ideologia liberal de progresso – caso explícito da escola inglesa e de uma parcela da produção institucional americana – ora partindo de um projeto político mais claramente esquerdista – como algumas produções de grupos como *Film and Photo League*, *Frontier Films* e *Contemporary Film Historians Inc.*

Para garantir a eficácia de tal sedução e de tal pedagogia, foi fundamental colocar em uso os sólidos ensinamentos da ficção clássico-narrativa, que, por sua vez, também apropriou-se das estratégias de pedagogia das sensações do melodrama em seus formatos teatral e literário.

Embora o termo melodrama não compareça nos principais textos sobre documentário, a idéia de um constitutivo imbricamento com o universo da ficção, especialmente da chamada ficção clássico-narrativa, é amplamente aceita, teorizada e difundida.

Desse modo, em filmes como *Housing Problems* (Arthur Elton e Edgar Anstey, 1935), *The fight for life* (Pare Lorentz, 1941), *The Spanish Earth* (Joris Ivens, 1937), as estratégias narrativas do melodrama estão lá para garantir a eficácia emotiva que atravessa os argumentos totalizantes e os projetos políticos de cada um dos filmes, ainda que a literatura sobre os documentários em geral definam tal presença a partir de um referencial da ficção-clássico narrativa e não especificamente a partir do arcabouço teórico que informa os tradicionais estudos do campo do melodrama.

De uma maneira geral, esse tipo de documentário chamado clássico articula uma espécie de diálogo com a tradição clássico-narrativa que faz as estratégias narrativas tradicionais do melodrama serem submetidas ao fio condutor de um argumento totalizante o qual partilha da utopia de apresentar a realidade como uma unidade apreensível e o sujeito/personagem como uma categoria social. Portanto, a tradição da ficção comparece nesses filmes como uma ferramenta de articulação sentimental necessária, porém quase “em segundo plano”, pois não questiona o projeto de representação coerente, dissertativa e “sóbria” da realidade.

Se o campo do melodrama não é comumente utilizado em diálogo com o pensamento teórico e crítico do documentário, isso se dá por sua associação a uma matriz popular e massiva que não ocupa (ao menos não ocupava), o mesmo lugar de legitimidade do campo do documentário. Nesse sentido, parece incongruente tratar os dois em pé de igualdade, a não ser que melodrama traduza uma adjetivação pejorativa com relação a determinado documentário; uma maneira de desqualificar como excessivamente sentimentalista ou manipulador um discurso que deveria ser verdadeiro, “sério”, real. Tratar, portanto, com termos mais amplos de “ficção” essa presença melodramática nos documentários tradicionais é a saída comum no interior do campo.

No entanto, esse panorama começa a se alterar com trabalhos como os de Paula Rabinowitz (1999), sobre uma certa retórica da sentimentalidade nos documentários trabalhistas, ou de Jane Gaines (1999), procurando pensar a questão do *pathos* e seu poder de mobilização nos documentários políticos³.

O trabalho dessas autoras incorpora, ainda que por vezes tangencialmente, o campo do melodrama ao pensar as articulações de emotividade e engajamento no interior dos documentários e, especialmente, em filmes os quais compartilham da crença no lugar de legitimidade que institucionalizou o campo do documentário, ou seja, filmes que não necessariamente questionam a lógica de veracidade dissertativa a qual conformou as expectativas sociais em relação ao domínio documental.

Esta tese também busca pensar as possibilidades dialógicas entre os campos do documentário e do melodrama. Contudo, o diálogo que busco não se dá como uma apropriação tradicional das marcas do melodrama canônico – tipo de apropriação que

³ Outra das recentes contribuições nesse sentido é a tese de doutorado *Documentary/Genre*, de Jason Middleton, defendida em 2002, na Duke University, sob orientação de Jane Gaines. Nela, o autor desenvolve diversas possibilidades de diálogo entre gêneros cinematográficos, produzindo um capítulo dedicado a inter-relação entre melodrama e documentário a partir dos programas de Reality TV.

enxergo, como já mencionei, na interconexão com a tradição da ficção clássica-narrativa.

Procuro aqui tratar de um outro nível de diálogo que contemple mais fortemente uma dimensão de reapropriação crítica da matriz do melodrama, ou da imaginação melodramática, encenando, dessa maneira, tensões muito próprias da subjetividade contemporânea.

Debruço-me, portanto, nos documentários contemporâneos que afirmam um certo tipo de diálogo com a imaginação melodramática como aspecto central para colocar em questão as interconexões da esfera privada e pública através de seus personagens. São filmes que se organizam em torno da instância do personagem para, apenas a partir dele, como uma correlação com as suas histórias privadas, traçar suas afirmações em relação à vida pública. Uma correlação que nem sempre está expressa claramente na narrativa, mas que se depreende, quase como uma dedução apresentada pelo discurso fílmico, do íntimo, privado e pessoal dos personagens.

A matriz do melodrama aparece, portanto, para firmar um processo de engajamento com estes personagens para que justamente se reforce, assim, a presentificação do público no privado, tangenciando, dessa maneira, as questões vinculadas a uma certa hipertrofia do privado na contemporaneidade.

Contudo, o diálogo com essa matriz não é da ordem da adesão simplista, pois, através de um processo intertextual de reapropriação, vê-se como cada um dos filmes analisados aqui acaba por promover um certo deslizamento nesta mesma matriz melodramática, seja por alterarem os padrões da moral tradicionalmente associada ao universo do melodrama, seja por executarem um tipo de apropriação equilibrada com uma certa desdramatização.

Este tipo de diálogo – que opera uma reapropriação deslizante, digamos assim – não é sem precedentes na história do cinema. Por volta dos anos 1970, um grande movimento de revalorização do gênero foi levado a cabo tanto pelo pensamento teórico quanto pelas práticas cinematográficas, o que acabou acarretando também uma reavaliação, menos determinista e preconceituosa ideologicamente, dos clássicos do melodrama de cineastas como Emílio Fernández e Douglas Sirk, notadamente.

A partir de artigos como os de Thomas Elsaesser, Laura Mulvey, Peter Brooks e da análise da cinematografia de cineastas como Rainer Werner Fassbinder, partiu-se da matriz do melodrama canônico para um intenso e produtivo processo de reapropriação e valorização das estratégias estéticas e políticas do melodrama canônico, gerando frutos

que perpassam trabalhos como os de Pedro Almodóvar, Todd Haynes, Wong Kar Wai, Lars Von Trier, entre outros, e, como argumento, dos documentários analisados nesta tese.

As análises mostram como o diálogo com a imaginação melodramática – através do procedimento de reapropriação e não apenas de adesão – acaba sendo uma ferramenta fundamental para articular os discursos fílmicos no sentido de colocar em cena as tensões de um mundo que vive o adensamento do projeto de modernidade, a centralidade da esfera privada nas relações sociais e políticas e um regime de visualidade em que o manejo do saber midiático está cada vez mais disseminado.

Tal cenário coloca em maior evidência aspectos vinculados ao privado, ao cotidiano e à intimidade, reafirmando todo um conjunto de percepções muito próprias do contexto contemporâneo e que se relacionam a noções de borramento de fronteiras, (o qual se reflete, por exemplo, no “hibridismo” de gêneros e discursos), de uma sensação de quebra de certas dicotomias que, pensava-se, eram fundadoras do projeto da modernidade.

Um conjunto de percepções que atravessa tanto o pensamento crítico quanto a experiência cotidiana e que informa um longo debate acerca dos desdobramentos da modernidade, constituindo a noção de que aquilo que foi forjado no projeto moderno *stricto sensu* (por volta do século XVIII) vem sofrendo um processo de adensamento, em direção à chamada modernidade tardia, também definida em termos de contemporaneidade ou, a partir de um debate localizado em torno dos anos de 1980, de pós-modernidade.

Esse debate reúne autores diversos que refletem tanto no sentido de transformações no projeto de modernidade, quanto no sentido de uma intensificação dele. Autores como Jean-François Lyotard, Fredric Jameson, Anthony Giddens e Zygmund Bauman que, a despeito das discordâncias internas, afirmam uma conjuntura de mudanças sócio-históricas cristalizadas a partir dos anos 1980, em função de reconfigurações na geopolítica gestadas no pós-II Guerra Mundial.

Essas transformações alteraram os fluxos transnacionais de capital, constituindo uma outra experiência de subjetividade no interior do projeto moderno. Esta leitura – que une autores como Giddens e Bauman, que não necessariamente aderem ao termo pós-modernidade, a um dos mais produtivos e pertinentes teóricos deste conceito, Fredric Jameson – parece-me aquela que dá conta de maneira mais complexificada das transformações experimentadas, estética e politicamente, na contemporaneidade.

Embora Jameson faça uso do vocabulário pós-moderno, suas análises de base marxista inserem a condição pós-moderna numa trajetória que percebe linhas de continuidade da modernidade à pós-modernidade. Nesse sentido, seu pensamento, estabelecido no calor do debate sobre o pós-moderno, acaba sendo referência também para aqueles que, de certa maneira, recusam o conceito em favor de termos como contemporaneidade, modernidade reflexiva, sociedade pós-tradicional (Giddens, 1997) ou modernidade tardia.

Zygmund Bauman (1999) segue tal pista, apontando que uma das grandes distinções no contexto contemporâneo está na maneira de gerenciar a sociedade, a qual se altera em função de uma capacidade auto-reflexiva que passa a construir outros paradigmas de verdade que não estejam mais necessariamente pautados na ordem racional. A subjetividade contemporânea dá a conhecer um mundo que entende as vivências tanto da contingência quanto da ambivalência, conformando mudanças nas formas de organização social, política e na experiência cotidiana.

Bauman afirma que a consciência da modernidade é a construção de sua auto-ilusão de verdade⁴. Será precisamente essa auto-ilusão que se quebra quando a sociedade chega ao ápice de sua verdade, argumenta o autor. Como se, não tendo mais aonde ir, a saída fosse questionar-se constantemente, detonando uma forma de pensamento que relativiza, matiza, borra, torna líquida a experiência.

A mesma linha de valorização da capacidade auto-reflexiva do sujeito é encontrada nas considerações de Giddens (1993, 1991 e 1997). Para o autor, as questões relativas às transformações da modernidade devem ser consideradas a partir da atuação do *self* que, se de um lado é construído pela formação social, do outro, molda as instituições sociais. Esse duplo movimento tem como decorrência uma faculdade auto-reflexiva das instituições da modernidade. Tal capacidade torna possível afirmar que a

⁴ Embora concorde com a reflexão de Bauman – sobretudo na atitude de valorizar o projeto racionalista como fundador da modernidade (pois projeta um imaginário que torna possível o próprio conceito de modernidade) – acho que o argumento acaba desconsiderando, no interior do projeto moderno, uma outra experiência, também fundadora, que não se ampara, necessariamente, no paradigma racionalista. Se olharmos para as narrativas da modernidade, veremos surgir, com igual força e do mesmo contexto sócio-histórico (ainda no final do século XVIII e ao longo do século XIX), toda uma produção de percepção de mundo na contra-mão do racionalismo. Narrativas pautadas no excesso – do grotesco ao sentimental – que se apropriam de uma matriz popular anterior ao projeto moderno e que ocuparam papel fundamental e também bastante conformador de uma pedagogia social da subjetividade moderna. Arriscaria argumentar que o mesmo contexto da modernidade gerou dois paradigmas, aparentemente opostos, mas concomitantes na produção da consciência moderna: um paradigma científico-racionalista e um paradigma sensorial-sentimental.

modernidade se caracteriza por um permanente processo de reconstituição das tradições associado ao constante movimento de dissolvimento dessas mesmas tradições.

O argumento desses autores vai em direção a uma abordagem que trabalhe em cima de um borramento de fronteiras, de desestabilização das dicotomias fundadoras do projeto de modernidade, de afirmação de uma lógica privada para a vida pública⁵.

Nesse sentido, é preciso considerar as reconfigurações do estatuto do privado (e ao que a ele está relacionado a partir das noções de cotidiano, íntimo, individual) como instância reguladora de uma vida pública e social. Esta é, em muitas medidas, a tese de Richard Sennett (1988) desde o final da década de 1970. A reflexão do autor aponta para um esfacelamento da vida pública em função da invasão da lógica que rege o privado nas maneiras de agir.

Embora localize a construção desse cenário no século XIX, Sennett afirma que a segunda metade do século XX tornará tal valor de privatização totalmente visível e estabelecido:

Foi a geração nascida após a Segunda Guerra Mundial que se voltou para dentro de si ao se libertar das repressões sexuais. É nessa mesma geração que se operou a maior parte da destruição física do domínio público. A tese deste livro é a de que esses sinais gritantes de uma vida pessoal desmedida e de uma vida pública esvaziada ficaram por muito tempo incubados. São resultantes de uma mudança que começou com a queda do Antigo Regime e com a formação de uma nova cultura urbana, secular e capitalista (Sennett, 1988:30).

A noção de privatização da vida pública não implica a inexistência do domínio público, mas um regime que vai tratar esse domínio – e, portanto, as ações sociais e políticas – de acordo com uma lógica privada. Assim, o privado invade o público constituindo uma *imaginação psicológica da vida*, uma visão *íntima* da sociedade.

O resultado dessa confusão entre vida pública e vida íntima é a valorização desta última como esfera de autenticidade, gerando assim uma lógica de troca de intimidades como mecanismo e símbolo mais autêntico de interação. O autor define

⁵ A discussão das esferas de interseção entre o privado e o público ganham cada vez mais foco no pensamento contemporâneo, sobretudo face a possibilidades de publicização do privado mediante a disseminação das novas tecnologias de comunicação. Um dos enfoques mais recentes procura delinear tal cenário, potencializado no universo dos blogs, por exemplo, através da noção do "publicity" – uma junção das palavras em inglês *public* e *privacy*. O termo vem sendo posto em uso no âmbito dos estudos de mídia da University of Toronto. Mais referências sobre o conceito, conferir o blog da universidade, devotado a Marshall McLuhan <http://www.mcluhan.utoronto.ca>

esse panorama como um sistema de troca mercantil de intimidades e afirma que este mesmo sistema de valorização será aplicado ao domínio público, num regime narcísico, acarretando o esfacelamento da vida pública, a corrosão do caráter, e um regime de *tiranía da intimidade*.

Embora os argumentos de Sennett precisem ser relativizados, questionando-se a condenação ao enfraquecimento da vida pública, ainda são extremamente pertinentes se cotejados aos desdobramentos da contemporaneidade e da sociedade de espetáculo, pensando como a lógica de troca de intimidades nos atravessa.

Em todo caso, a discussão é extremamente produtiva e fundamenta a principal questão desta tese. A lógica da privatização do público e seus imbricamentos é uma mudança fundamental na consciência e forma de atuação da contemporaneidade e mobiliza mudanças de vocabulário e de referenciais teóricos, de experiências no interior do capitalismo contemporâneo.

É como sintoma desse ‘algo de diferente’, o qual toma corpo na trajetória da modernidade (em direção à contemporaneidade), que localizo o adensamento do diálogo entre imaginação melodramática e imaginação documental na ordem das narrativas.

Os filmes que analiso nesta tese são como uma resposta ao que Sennett afirma como a tirania da intimidade. Uma resposta que se dá não pela rejeição das “trocas de intimidade”, mas pelo amplo uso delas, a tal ponto que essa troca – expressa e explícita na narrativa – acaba constituindo o lugar de legitimidade dos discursos, afirmando o que vou definir como um *pacto de intimidade*.

O universo do documentário, especialmente a partir do que é conhecido como *documentário moderno*, está amplamente afetado por esse cenário, onde o personagem, tratado em sua interioridade e individualidade, passa a ser o fio condutor da narrativa através do investimento em sua vida e história privadas.

Para isso, o valor de intimidade e do cotidiano – bem como de outros aspectos que tragam em si esta tônica ao mesmo tempo privada e pública, como a memória – ocupam papel fundamental no interior do discurso fílmico. Fornecem, portanto, a lógica de organização de ambas as esferas, pública e privada, na construção do documentário, conformando as abordagens das questões sociais e políticas.

No campo do documentário, esse panorama passa a ser conformado por volta dos anos 1950, através do documentário moderno, quando a instância do personagem começa a, de fato, ocupar, mais e mais, um lugar privilegiado como elemento de organização da narrativa. Porém, um outro nível de transformação entra em curso no

contexto dos anos 1980, em relação não apenas à figura do personagem, mas também vinculado a procedimentos intertextuais mais assumidos, tais como a paródia entre gêneros narrativos consagrados, uma economia de alusão e de reflexividade, que têm como objetivo questionar o próprio estatuto de autoridade do domínio do documentário.

Com relação à figura do personagem, arrisco pensar que a distinção entre o documentário moderno e o documentário contemporâneo se faz pelo grau de vinculação que o personagem assume com relação ao argumento geral do filme; ou seja, os vínculos entre sua história privada e as questões do domínio público estando claramente articulados na narrativa em maior ou em menor grau.

Não pretendo, com isso, afirmar que o personagem como figura dramática na história do documentário é inaugurado apenas a partir dos anos 1950. Muito antes do que se convencionou chamar de documentário moderno, essa figura já existia e, ocasionalmente, ocupava, inclusive, papel importante na narrativa – como no clássico documentário americano de 1940, *Power and the land*, produzido por Pare Lorentz e dirigido por Joris Ivens, no qual a chegada da energia elétrica na zona rural é ilustrada pelas mudanças no dia-a-dia da família Parkinson.

Contudo, a diferença está na subjugação do personagem ao argumento, como uma espécie de hierarquia interna invertida. No caso do *documentário clássico*, ainda que a instância do personagem esteja presente, está submetida, ou mesmo diluída, à expressão lógica do argumento, em que o personagem se confunde com uma categoria social (geralmente ilustrado essa categoria que se encontra claramente delineada através da narração da voz over).

No caso do *documentário moderno*, a relação entre personagem e argumento/tema se dá numa espécie de dedução do último em decorrência do primeiro. Acredito que a questão, para o *documentário contemporâneo*, coloca-se como uma espécie de adensamento dessa relação que começa a ser alterada com o documentário moderno. E nesse sentido, ou seja, a partir desse critério específico (do personagem), o documentário contemporâneo é uma continuidade do moderno, com o “agravante” dos atravessamentos, na subjetividade, dos códigos de uma sociedade cada vez mais midiaticizada.

O que há de diferente, face o contexto contemporâneo, parece ser um certo desdobramento de uma série de questões e dilemas a partir do que é possível identificar como um saber “portar-se” e “constituir-se” como personagem diante da câmera. Tal *saber*, compartilhado e disseminado no senso comum, seria acarretado pela cristalização

do imaginário midiático, ou pelo que poderíamos talvez chamar de “subjektividades midiáticas”.

Em alguma medida, todos os documentários analisados nesta tese, sendo documentários centrados na instância do personagem, acabam por lidar, de uma maneira ou de outra, com a interpelação dessa subjetividade midiática⁶.

Acredito, portanto, que a mudança no estatuto do personagem seja um sintoma do contexto histórico da contemporaneidade, o mesmo contexto que se pauta em uma lógica de privatização da vida pública. Nesse sentido, é sintomático o papel cada vez mais central que o personagem ocupa como elemento organizador da narrativa documentária, carregando com ele o argumento. Como se também o domínio do documentário, acabasse por colocar em cena as questões sociais e políticas segundo a lógica privada e cotidiana.

Narrativa e percepção de mundo – conformação da subjetividade

Abordar a alteração no estatuto do personagem no domínio do documentário, percebida aqui através do diálogo com a imaginação melodramática, como um sintoma das questões em pauta na contemporaneidade introduz, na verdade, um outro conceito de base para esta tese: a noção de que as narrativas são esferas de percepção de mundo, conformando a experiência da realidade.

Toda a pesquisa está organizada no pensar as narrativas contemporâneas em um duplo movimento, tanto em direção ao contexto sócio-histórico em que elas são forjadas e por onde circulam, quanto em sua materialidade. Em alguma medida, essa abordagem da narrativa indica uma noção de discurso e linguagem próxima à estabelecida em Mikhail Bakhtin.

Em 1924, Bakhtin escreve um ensaio em que procura pensar o problema analítico na crítica sobre a criação literária. Nele, bem como em outros escritos do período, Bakhtin (2002) estabelece com a Escola Formalista Russa um diálogo no qual transparece, simultaneamente, uma adesão e uma recusa às análises imanentes realizadas pelos formalistas. No ensaio, a questão central concerne o problema do ponto de partida e da consideração do material da obra, no caso, a literária.

⁶ Trata-se de um debate importante, que pode ser apontado como decorrência das considerações da tese, entretanto pretendo apenas delinear-lo, guardando, talvez, mais considerações para uma futura pesquisa.

O autor formula dois campos de abordagem da obra: a poética e a estética. Chega a afirmar que, para a poética, a lingüística até pode ser uma disciplina auxiliar, mas não deve tomar a proporção exagerada que parece tomar. O diálogo aqui se dá, claramente, com um projeto formalista que, vinculado a uma ambição lingüística de sistematização científica do significado, buscava traçar suas análises considerando apenas materialmente os mecanismos de significação.

O fenômeno analisado é em grande medida característico das ciências das artes que se opõem à estética: na maioria dos casos, elas avaliam erroneamente o significado do material na obra de arte, e esta supervalorização do aspecto material é condicionada por algumas considerações de princípio (Bakhtin, 2002:17).

Os princípios são justamente a ambição de tratar a arte com juízo científico, o que em Bakhtin será tratado, ironicamente, como uma aproximação “tentadora com o positivismo empírico” (idem:17).

A compreensão de uma forma artística como a forma de um dado material vai ser chamada por Bakhtin de estética material e o propósito do ensaio será o de formular os preceitos dessa estética apontando, particularmente, seus limites, para, a partir deles, começar a traçar sua proposição estética (o que será o projeto do autor e do chamado ‘Círculo de Bakhtin’ ao longo dos anos 20).

A hipótese da estética material é formulada da seguinte maneira: “a atividade estética orientada sobre o material apenas o forma: a forma esteticamente eficaz é a do material, compreendida do ponto de vista das ciências naturais ou da lingüística; as afirmações dos artistas de que sua obra é válida, que está voltada para o mundo, para a realidade, que ela trata das pessoas, das relações sociais, dos valores éticos, religiosos ou outros, não são mais que uma metáfora” (Bakhtin, 2002:18).

O debate com a lingüística não se restringe a esse ensaio; na verdade, ele atravessa a obra de Bakhtin e diz respeito a uma proposta de concepção de linguagem e da relação *linguagem e mundo* que se vai distanciar da concepção lingüística. De certa maneira, ele retorna em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* e em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, ambos escritos em 1929.

Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (2004), o autor desenvolve uma argumentação mais teórica, que expõe os limites de uma consideração lingüística do signo verbal, a partir do cotejo entre signo e ideologia, formulando a máxima de que todo signo é um ato social e isso, bem como sua condição de inconclusividade, é

constitutivo de sua existência. Já em *Problemas da Poética...*, Bakhtin demonstra o sentido da inconclusividade e do intrínseco diálogo nas narrativas do romancista e contista russo, a partir do conceito de polifonia, análogo ao de dialogismo.

Nesses dois livros estão formuladas as principais idéias de linguagem e discurso para Bakhtin, relacionadas exatamente ao pressuposto de que o signo (que, para o autor, é tudo aquilo que significa) é intrinsecamente dialógico, ou seja, não há um sentido estático e unívoco das palavras ou de qualquer outro signo.

A partir desses pressupostos, pode-se pensar todo um campo de análises que decorrem da filosofia de linguagem de Bakhtin e que devem compartilhar com sua reflexão uma idéia de mundo e de linguagem (no sentido de processos semânticos) como vinculados irremediavelmente a essas noções de dialogismo e inconclusividade (bem como outros termos análogos presentes no vocabulário bakhtiniano).

Significa ressaltar que o sentido não está dado; mas é construído numa relação dialógica entre sujeitos e discursos dispersos no mundo: embates materiais e contextuais. A análise é o movimento em relação a esses embates, costurando um olhar ‘binocular’ e não ‘monocular’ – ou seja, um olho que mira a obra materialmente e outro que vagueia no mundo. A materialidade das narrativas comporta a encarnação desse duplo aspecto.

Uma das vertentes da atuação de Bakhtin é em relação à crítica literária. Nesse campo, o autor desenvolve, particularmente, uma reflexão sobre o romance, vinculando-o ao contexto da modernidade. A Teoria do Romance de Bakhtin se dá num entendimento deste como palco privilegiado da atuação polifônica exatamente pelos vínculos que o gênero tem com a modernidade. A lógica é que a condição da histórica da modernidade é uma condição de ‘incompletude’, de polifonia de vozes, sentidos e discursos que coexistem e sobrepõem-se em embates. Assim é que o gênero do romance é necessariamente a encenação dessa condição. “O romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo semelhante a ele.” (Bakhtin, 2002:400).

No ensaio *Epos e o Romance (sobre a metodologia do estudo do romance)*, escrito em 1941, Bakhtin desenvolve a idéia de que não é possível estabelecer um cânone para o romance, uma idéia aceita como forma acabada, sendo por isso, o romance um gênero em formação. No máximo, segundo o autor, é possível estabelecer

cânones que variam de acordo com épocas precisas, maneiras de se estruturar um romance, e não raro em contaminação com outras maneiras (prosa, em verso ou, correlatamente, a ‘romancização’ de outros gêneros). Em relação ao romance, não há forma acabada. A trajetória do argumento de Bakhtin é ir dessas considerações em direção à percepção de que o ‘inacabado’ é uma condição da modernidade. Assim sendo, o discurso do romance se liga materialmente a essa condição:

Aponto três dessas particularidades fundamentais que distinguem o romance de todos os gêneros restantes: 1. A tridimensão estilística do romance ligada à consciência plurilíngüe que se realiza nele; 2. A transformação radical das coordenadas temporais das representações literárias no romance; 3. Uma nova área de estruturação da imagem literária no romance, justamente a área de contato máximo com o presente (contemporaneidade) no seu aspecto inacabado. (...) A nova consciência cultural e criadora dos textos literários vive em um mundo ativamente plurilingüístico, que se tornou irremediavelmente assim de uma vez por todas. (Bakhtin, 2002:403/404).

Ecoa, sem dúvida, nessa noção de plurilingüismo e inacabamento as ressonâncias da polifonia e do dialogismo, considerada na análise que Bakhtin fez dos romances de Dostoiévski. Afinal, “inacabamento é a eliminação de todos os centros” (Machado, 1997:149).

Acredito que tais considerações sobre o romance indicam uma certa visão de narrativa. Ao pensar um vínculo estreito entre o contexto histórico da modernidade e os aspectos formais do romance, Bakhtin abre caminho para pensarmos uma dimensão produtiva da narrativa.

Suas análises do gênero narrativo, do romance, sobretudo da obra de Dostoiévski, ou de outros tipos de narrativa como suas considerações sobre a obra de Rabelais e de Gogol, provam- nos a eficácia e possibilidade deste duplo olhar que conjuga o material/textual e o sócio-histórico/contextual, sem que a comunhão destes seja nem mera redução causal, nem exercício esotérico de ‘reflexiologia’:

O objetivo verdadeiro da pesquisa deve ser justamente a interação dinâmica dessas duas dimensões, o discurso a transmitir e aquele que serve para transmiti-lo. Na verdade, eles só têm uma existência real, só se formam e vivem através dessa inter-relação, e não de maneira isolada. O discurso citado e o contexto de transmissão são somente os termos de uma inter-relação dinâmica. Essa

dinâmica, por sua vez, reflete a dinâmica da inter-relação social dos indivíduos na comunicação ideológica verbal (Bakhtin, 2004:148).

O discurso citado e o contexto de transmissão são termos de uma larga discussão que se dá também com nomes de texto e contexto. É dessa maneira que podemos entender, por exemplo, a noção de gênero em Bakhtin – sejam gêneros narrativos, sejam gêneros do discurso. A questão fundamental é perceber que não há significado dissociado de sua condição de ação/enunciação. Essas condições dizem respeito a variáveis sociais e materiais.

Atrelada à idéia de social está sempre uma situação histórica e concreta que é (re)atualizada a cada enunciação do discurso: “o significado da palavra está também ligado à história através do ato único de sua realização...” (Bakhtin e Medvedev *apud* Brait, 1997:97).

Associada à materialidade está uma dimensão formal e ‘tonal’, em todo caso palpável do signo. Ambos os aspectos são intrinsecamente correlacionados. Toda a discussão, quando trazida de maneira teórica, pode soar abstrata, mas é plenamente entendida na experiência cotidiana da linguagem: a mesma palavra, afinal, pode ser dita com vários ‘tons’ e cada um deles imprime um sentido ou outro.

O pensamento de Bakhtin se dá em relação ao discurso das obras e do cotidiano, (linguagem e palavra) e suas análises relacionam-se a obras literárias. O autor não usa, ou melhor, raramente usa, o termo narrativa – antes prefere realmente usar a palavra discurso, que terá seu sentido derivado de toda a discussão, apresentada até aqui, com relação à linguagem (ou seja, concepção intrinsecamente dialógica e a necessidade de abordar o discurso em sua relação textual e contextual).

Inspirada na reflexão levantada, do lugar que as análises de Bakhtin conferem ao material e contextual das ‘criações’ do discurso e da própria concepção de linguagem, penso ser produtivo, para o caso da presente tese, estabelecer uma vinculação entre discurso e narrativa.

Dessa maneira, posso lidar com as aproximações dialógicas que busco analisar entre o universo do documentário e do melodrama e, ao mesmo tempo, pensar o que essa aproximação diz, em sua materialidade, sobre a experiência do real na contemporaneidade. “De fato, a essência deste problema, naquilo que nos interessa,

liga-se à questão de saber *como* a realidade (a infra-estrutura) determina o signo, *como* o signo reflete e refrata a realidade em transformação” (Bakhtin, 2004:41)⁷.

Se o signo é um ato social e na materialidade dos discursos transparece (retratado e refratado) seu contexto social e ideológico (a tal ponto que seu sentido nunca é unívoco e varia de acordo com esses contextos), penso importar para a constituição de certos discursos sua construção narrativa, ou seja, suas formas de narração e enunciação. E esse, sem dúvida, é o caso dos discursos que animam esta tese.

A narrativa, segundo entendo, interessa-me duplamente. Numa primeira instância, porque meus alvos de análise são narrativas cinematográficas (como estruturas de apresentação/transmissão de enredos e temas) e em segunda esfera, como discursos (no sentido bakhtiniano) que materialmente refletem e refratam o mundo⁸.

Aliada à perspectiva bakhtiniana, a narrativa se reveste de potencial produtivo em relação às negociações de mediação da realidade. Em alguma medida, a idéia de narrativa já tem esse caráter no pensamento de autores como Paul Ricoeur (sobretudo nos três tomos de *Tempo e Narrativa*) ou na reflexão de Walter Benjamin, especialmente no vínculo entre narrativa e experiência.

Para Benjamin, a noção de narrativa não pode ser tratada separada da idéia de experiência, esse tema tão caro ao universo filosófico e político do autor. Experiência e narrativa não se desvinculam porque o problema central que atravessa os ensaios de Benjamin é: como contamos a história, as histórias e a História? E a partir daí, como vivemos, socialmente, as experiências da vida – da história, das histórias e da História. Portanto, compartilhar narrativa e experiência é vivência política.

A noção de experiência vai aparecer em vários ensaios, desde os anos 10 e depois com mais consistência nos escritos dos anos 30, sobretudo em três deles: *Experiência e Pobreza*, *O Narrador* e *Sobre alguns temas em Baudelaire*. O conceito aparece também num dos últimos textos de Benjamin, as teses *Sobre o conceito de História*.

Segundo o prefácio de Gagnebin (1994) ao volume 1 das Obras Escolhidas de Benjamin, é possível perceber uma ampliação do conceito de experiência. Se nos textos

⁷ Grifos do autor

⁸ Talvez seja redundante ressaltar que essa relação entre discurso e mundo não é determinista – como penso ter deixado claro ao recusar uma leitura causal ou puramente reflexiva das narrativas. Se o processo de significação é embate, as relações com o mundo também o são. A questão para mim central é a de considerar o papel produtivo das narrativas na constituição de uma experiência histórica de realidade, como efeito e instrumento, como aquilo que espelha e altera o mundo. Olhar as narrativas como um olhar ‘enviezado’ ao mundo em que estas narrativas circulam.

de 1913 ele vai aparecer como vivência dos mais velhos, nos anos 30 vai adquirir um sentido de conhecimento em que é possível experimentar a vida.

Dessa reformulação decorre a reflexão sobre o enfraquecimento da experiência no mundo capitalista moderno; tese que se encontra sobretudo no ensaio *O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, escrito em 1936, mas também esboçada em texto anterior, *Experiência e Pobreza*, de 1933.

O individualismo e uma noção eurocêntrica de progresso e civilização, forjados no século XIX e que só serviram para ampliar as relações de dominação, estão no alvo da crítica de Benjamin e são responsáveis pelo enfraquecimento da Experiência. A crítica a esse ideário de civilização e uma proposição produtiva da barbárie está em *Experiência e Pobreza*:

Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? A horrível mixórdia de estilos e concepções do mundo do século passado mostrou-nos com tanta certeza aonde esses valores culturais podem nos conduzir, quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorrateiramente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie. Barbárie? Sim. Respondemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para frente, a começar de novo... (Benjamin, 1994:115/116).

O novo começo, Benjamin aponta mais adiante no ensaio, está em novas narrativas, que não querem mais se encontrar nos rastros e vestígios burgueses, mas na nova estética que solicita um outro homem. O pintor Paul Klee, o escritor Paul Scheerbart, a Bauhaus, o cinema de Chaplin são citados por Benjamin (nesse e em outros textos) como essa novidade que encerra uma barbárie positiva; pois “rejeitam a imagem do homem tradicional, solene, nobre, adornado com todas as oferendas do passado, para dirigir-se ao contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época” (Benjamin, 1994:116).

Se em *Experiência e Pobreza* Benjamin é ácido e ao mesmo tempo propositivo, em *O Narrador* a relação entre narrativa e Experiência se adensa, como se uma fosse condição da outra, afinal a experiência se compartilha através do narrar. Por isso, a Experiência depende de um narrador. O uso da letra maiúscula marca a diferença do que

é o compartilhamento defendido por Benjamin daquele que é esfacelado pelo progresso liberal.

No entanto, a reflexão benjaminiana não é nostálgica de um suposto tempo idílico no qual a Experiência era comunhão do relato com a vida. No ensaio, Benjamin delimita três pré-condições de existência de Experiência: comunidade de vida e de discurso, ou seja, um compartilhamento de vivências entre o narrador e seus ouvintes; um tempo que permita uma palavra unificadora (um ritmo lento e orgânico em oposição ao trabalho industrial acelerado) e finalmente a idéia de comunhão do relato com a vida, que o autor coloca em termos de transmissão de um saber prático que toma forma de moral.

Segundo sua argumentação, a experiência da modernidade capitalista vai quebrando cada uma das pré-condições – e por isso, o autor faz uma diferenciação entre a narrativa e a informação (muito lembrada, aliás, embora essa diferenciação ocupe espaço pontual no ensaio). Nesse sentido também, Benjamin analisa o romance, seguindo a pista da Teoria do Romance de Georg Lukács.

Um viés de leitura para esse artigo, sobretudo em diálogo com outros, faz surgir um caráter de projeto de reencontro com a narração da Experiência no contexto da modernidade. Reencantar-se com a narrativa é possível, mas apenas se não mais lamentarmos a perda da ‘aura’. Outras formações históricas pedem outros parâmetros de Experiência e narrativa; este parece ser o recado de alguns ensaios, sobretudo o já tradicional no campo da comunicação *A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, escrito em 1935/36, cuja relação de complementariedade com *O Narrador* foi declarada pelo próprio Benjamin.

Comentadores importantes da obra de Benjamin, como Jeanne Marie Gagnebin e Márcio Seligmann-Silva, compartilham a noção de que o pensamento do autor não é mera exaltação saudosista, mas um projeto que pensa uma outra construção da narrativa e da História, uma que seja escrita à contra-pêlo. Esta dimensão traz para a obra de Benjamin uma leitura que a afasta daquela apocalíptica, tão freqüentemente aludida em relação a alguns de seus contemporâneos da Escola de Frankfurt.

De qualquer maneira, é inegável constatar a importância e o papel da narrativa e sua relação com o mundo, ou com a experiência do mundo, no pensamento de Benjamin. Esse é o aspecto que me interessa de maneira mais específica e me motiva na aliança com o debate em Bakhtin; aliança de base para olhar as narrativas que analiso.

Do vasto, sofisticado e seminal pensamento do filósofo francês Paul Ricoeur, dois aspectos são mais especificamente pertinentes aqui: suas considerações de base da noção de narrativa e a distinção entre narrativa histórica e narrativa ficcional. Nesses dois aspectos aparentemente pontuais – se comparados aos muitos desdobramentos que Ricoeur realiza, como a questão da temporalidade, as idéias de representação e interpretação ou a longa discussão do campo da história, por exemplo – estão implicados os grandes pressupostos de sua teoria.

A idéia de narrativa vincula-se a uma compreensão específica do processo interpretativo. A *Interpretação*, tal como entende Ricoeur (1987), instaura-se a partir de uma síntese dialética do embate entre o evento-significação que é o texto e seu “auditório” ampliado de múltiplas e constantes apropriações, configurado, por sua vez, a partir da materialidade da inscrição do “texto” (entendendo texto, claro, como algo muito mais amplo do que o signo verbal).

A dialética da inscrição acontece, pois, no encontro do “texto” com seu auditório abaulado de historicidade, o que torna o evento-significação sempre reinventado a cada leitura:

Devemos por conseguinte alargar nosso conceito de mundo. (...) Para mim, o mundo é o conjunto de referências desvendadas por todo tipo de texto, descritivo ou poético, que li, compreendi e amei. E compreender um texto é interpelar entre os predicados da nossa situação todas as significações que constituem uma *Welt* a partir da nossa *Umwelt*. É este alargamento do nosso horizonte de existência que nos permite falar das referências descortinadas pelo texto ou do mundo aberto... (Ricoeur, 1987:49).

O que Ricoeur anuncia dessa maneira é sua Teoria da Interpretação – qual seja, interpretar é descortinar, num movimento constante e sempre reatualizado pelas diversas possibilidades de leituras; descortinar sentidos amparados na compreensão e na explicação, que nos colocam sempre, nesses gestos de interpretação, como um ser e estar-no-mundo: “digo que a interpretação é o processo pelo qual o desvelamento de novos modos de ser – ou, se preferirmos Wittgenstein a Heidegger, de novas formas de vida – proporciona ao sujeito uma nova capacidade de a si mesmo se conhecer” (idem:106).

Com tal pressuposto da interpretação como horizonte, Ricoeur (1994) afirma a necessidade de considerar qualquer reflexão, mesmo a da História ou outras Ciências, a

partir de seu laço atávico com as operações da compreensão narrativa. Com isso, é possível perceber a afirmação do que poderíamos chamar de um *olhar narrativizante* para o mundo. É esse olhar que impele o sujeito a “fazer sentido” seu ser e estar-no-mundo.

Tal concepção de narrativa coloca em ação o processo do que Ricoeur – ao longo dos três tomos de *Tempo e Narrativa*, embora de maneira mais condensada no volume II – define como a *Tríplice Mimesis*. Processo no qual a prefiguração, ou a *mimese I*, seria a dispersão da experiência do estar-no-mundo; a configuração, ou *mimese II*, o “fazer” sentido dessa dispersão através da narrativa, que por sua vez circula no mundo da prefiguração engendrando novas configurações, o que constitui um terceiro processo mimético, definido por Ricoeur como refiguração, ou *mimese III*. As três ocorrem como um fluxo contínuo e atravessado pelo olhar narrativizante, pela faculdade narrativa⁹.

O que distingue, então, as narrativas em circulação uma das outras? É justamente um certo protocolo de leitura que “interfere” no processo mimético e que diferencia – do ponto de vista das expectativas e das “reconfigurações” do “mundo do leitor” (a expressão é de Ricoeur, desenvolvida no Volume III de *Tempo e Narrativa*) – as narrativas, em maior ou menor grau, como “legítimas”, ou “verdadeiras”, ou “históricas”: “O que a narrativa histórica e a narrativa de ficção têm em comum é dependerem das mesmas operações configurantes que colocamos sob o signo da *mimese II*. Em compensação, o que as opõe não diz respeito à atividade estruturante investida nas estruturas narrativas enquanto tais, mas sim à pretensão à verdade pela qual se define a terceira relação mimética.” (Ricoeur, 1995:10).

O olhar narrativizante, a performance e o personagem do documentário

Se seguirmos as considerações sobre a narrativa expostas até aqui, perceberemos como o sujeito narrativiza o mundo e, de certa maneira, a si mesmo. Como um fabular-se, os sujeitos fazem suas histórias, contam suas histórias a uma outra narrativa, do documentário, por exemplo, que por sua vez circula através de protocolos de leitura conformando outros olhares narrativizantes.

Ao cabo, este é o estatuto e o dilema do personagem do documentário – sujeito socialmente localizado, em interação com outro sujeito socialmente localizado

⁹ A teoria da tríplice mimese de Ricoeur é muito mais sofisticada e complexa do que este resumo sugere, implicando uma ampla discussão filosófica a partir do conceito de mimese de Aristóteles e das considerações sobre a questão do tempo em Santo Agostinho.

(atravessados pelas relações de poder que isto implica) – formulando e negociando suas narrativas através de uma *performance* solicitada pela experiência do encontro, esteja ele explícito no interior do discurso fílmico ou não.

A noção de performance comparece aqui tomada diretamente do pensamento de Erving Goffman (1959). No final dos anos 1950, o sociólogo canadense escreve *A Representação do eu na vida cotidiana*, em que condensa seu argumento de que a vida social é um palco.

O projeto de Goffman é formar um modelo analítico-metodológico que possa dar conta das projeções do eu (self) no interior das relações inter-subjetivas. As projeções que se formulam entre o que “eu penso de mim” e aquilo que “eu quero que os outros também pensem”, constituindo, assim, uma visão de si, aquilo que o autor chama de um caráter moral.

A questão, para Goffman, é que a sociedade é pautada no princípio de que aquele indivíduo que vê a si mesmo como possuidor de certas distinções sociais acredita ter o direito moral de esperar que os outros o tratem de acordo com essas distinções, e vai, portanto, agir segundo esse preceito realizando sua *performance* para garantir e salvaguardar esse direito.

Assim, todo um jogo de projeções se articula na interação inter-subjetiva (ou face a face, como diz Goffman). Esse jogo é articulado por uma série de táticas e estratégias para controlar, o máximo possível, a impressão uns dos outros, para, assim, reafirmar a auto-imagem.

Em outro ensaio, *On Face-work – an analysis of ritual elements in social interaction*, escrito em 1955, portanto quatro anos antes de *A representação do eu na vida cotidiana*, Goffman (1967) especifica os significados e os procedimentos rituais do trabalho de “manutenção” dessa face, ou auto-imagem, pelos sujeitos na interação inter-subjetiva: “Face é uma imagem do eu delineada em termos de aprovação dos atributos sociais – podendo ser uma imagem que outros possam compartilhar, quando, por exemplo, o sujeito mostra-se de uma boa maneira” (Goffman, 1967:5)¹⁰.

Goffman chama de *face-work* todo um conjunto de mecanismos empreendidos pelo sujeito para salvaguardar, perante si mesmo e perante os outros, sua auto-imagem, sua face, em que, entre esses mecanismos, a pose, ou posar, figura como um dos mais

¹⁰ Todas as traduções de textos em língua estrangeira são traduções livres. Sempre que possível, trato de inserir também a citação em versão original. “Face is an image of self delineated in terms of approved social attributes – albeit an image that others may share, as when a person makes a good showing (...) for himself” (Goffman, 1967:5).

importantes. O *face-work* influencia sobremaneira o jogo de projeções que atravessa a performance de cada um em uma dada interação. Como se as performances fossem pautadas por uma conformidade à face/auto-imagem, bem como pela necessidade de manter tal face – no que acarreta todo um esforço de agir ou não de acordo com expectativas estabelecidas e projetadas em relação ao outro.

O autor chama a atenção para o impacto emocional que está em jogo no *face-work*, pois que, atravessando o jogo de projeções (o que eu espero do outro e o que eu projeto que o outro espera de mim, digamos assim) está, ao cabo, um grande fluxo de sensações e intuições.

O *face-work*, ressalta Goffman, aplica-se tanto a interações inter-pessoais imediatas, como define o autor, quanto a interações mediadas por outras esferas, tais como escritos ou gravações. Porém, é nas situações imediatas que se vê, de maneira mais bem acabada, o trabalho em ação, pois que o gerenciamento da face/auto-imagem dá-se por um particular sistema simbólico de informações que inclui elementos como a entonação de voz, o gestual, as expressões, a pose, entre outros aspectos.

Tendo escrito seu ensaio em 1955, portanto ainda no contexto de uma incipiente sociedade do espetáculo (visto que a televisão estava iniciando seu processo de consolidação, mesmo no cenário norte-americano), Goffman não estava particularmente interessado nas conseqüências da interação face-a-face no interior de uma narrativa midiática audiovisual.

Acredito ser possível afirmar, desdobrando um pouco as reflexões de Goffman, que há no tipo de interação face-a-face entre personagem e diretor/equipe do documentário um duplo movimento peculiar ao *face-work*. Pois nela se aplicam as mesmas variáveis analisadas pelo autor para as interações inter-pessoais com o acréscimo de que essa mesma interação será trazida a público numa esfera de mediação com o espectador através do aparato cinematográfico (e da experiência do cinema).

Esse segundo olhar público, aparentemente “despresentificado”, também influencia no processo de performance de si do personagem, ou melhor, no processo de manutenção/gerenciamento de sua face. Uma performance que deve manter a face para uma dupla instância: o outro imediato – personificado no diretor/equipe – e um outro mediatizado – “personificado”, ainda que implicitamente, porém muito poderosamente, na audiência¹¹.

¹¹ Acreditado que o pensamento de Goffman, em especial o relacionado ao *face-work*, pode ser muito fecundo para refletir sobre o que está implicado no processo de negociação entre personagem e diretor no

Deste jogo de projeções e de estratégias de gerenciamento (*management*) das impressões (o “face-work”, tal como analisado pelo autor no ensaio de 1955) decorre um processo, socialmente compartilhado, de consolidação dos papéis sociais, o que por sua vez, acaba por moldar a maneira com que determinado *papel* deve ser representado; ou *performedo*, como diz autor.

Goffman considera performance “toda atividade de um dado participante numa dada ocasião, a qual serve para, de alguma maneira, influenciar o outro participante” (Goffman, 1959:15). O que interessa são justamente os procedimentos empregadas pelos participantes para convencer o outro de sua projeção moral, de sua face, afirmando, diante do outro, sua legitimidade em assumir determinado papel social.

Não se trata, portanto, de pensar a performance como verdadeira ou falsa, mas de afirmar um valor de sinceridade ou de cinismo para dada performance (e para determinado performer) em função da crença do sujeito em sua própria atuação¹². A *performance* propriamente dita, portanto, passa a ser entendida como constitutiva das relações inter-subjetivas.

O conceito de performance parece, assim, especialmente pertinente ao campo do documentário ao abordar o jogo de negociações presente entre os personagens de um documentário e o diretor/equipe como um jogo entre *performances*, sem, no entanto, invalidar o elemento principal do que legitima o documentário como representação da realidade: o fato de seus atores sociais serem “pessoas” da vida real. “Pessoas” da vida real que representam, *performam*, para as câmeras do documentário, os papéis sociais de si, sua auto-imagem.

Interessa-me, particularmente, os desdobramentos possíveis a partir das reflexões de Goffman, pois ela fornece um vocabulário analítico que dá conta do que está em jogo nas relações inter-subjetivas em cena num documentário.

Tal vocabulário acaba dissociando a performance de uma oposição entre verdadeiro e falso, colocando em evidência um jogo de avaliações e correlações de projeções de uma auto-imagem (face), a um só tempo, de caráter moral e social. Assim sendo, a idéia de performance, tal como conceituada em Goffman, torna-se ainda mais

contexto contemporâneo midiático, em que os códigos das “boas” performances na sociedade de espetáculo, o “saber” constituir-se um bom personagem para as narrativas midiáticas, parece estar cada vez mais disseminado. Num certo sentido, os documentários que tornam o processo de negociação transparente na narrativa acabam sendo esferas mais privilegiadas de análise desse processo. Tal reflexão está apenas tangenciada pela tese, mas abre um caminho ainda por ser explorado.

¹² Goffman faz uma distinção entre “performance cínica” e “performance sincera” a partir do intuito, ou não, de enganar, mas em nenhum dos casos elimina o caráter de performance no interior do processo da interação inter-subjetiva.

produtiva ao documentário, mesmo que no interior desse campo teórico ela seja pouco, ou quase nunca, utilizada ou teorizada¹³.

Acredito que o termo *performance* resolva, no campo do documentário, um nó teórico que há muito se debate: como nomear os sujeitos sociais dos documentários sem que tal ato seja pautado na verdade ou que, ao mesmo tempo, os iguale a um típico personagem de ficção. Ou seja, como abordar o que se passa com os sujeitos/objetos do documentário sem que se incorra na incoerência de tratar o documentário como simples “representação do real”? Por outro lado, como não incurrir em outra ordem de incoerência, ao retirar deles e do discurso dos documentários, o estatuto social que os legitima? Performance condensa, a um só tempo, a dimensão da atuação (constitutiva do jogo de projeções nas relações “face-a-face”) e uma afirmação da “realidade” dessa atuação.

Se para o campo do documentário, de uma maneira geral, a idéia de performance é pertinente, ela se torna ainda mais fecunda para se lidar com as questões presentes no documentário contemporâneo, em que a vida íntima e privada dos personagens pontua o discurso fílmico, sendo, a partir dele – da exposição desse privado e desse cotidiano – que se articula o papel social. O que se estabelece, assim, é uma intensificação da performance da imagem de si, face às demandas do documentário no contexto da contemporaneidade. O encontro proposto pelo documentário – a “convocação” ao sujeito se constituir como personagem de uma narrativa midiática – compele os atores sociais a realizarem *performances de si*, de sua interioridade, de seu “eu”, recontando, para isso, histórias de sua vida privada, donde se depreendem seus múltiplos papéis sociais.

A dimensão da performance no campo da não-ficção desloca a abordagem do tipo de relação entre os atores sociais e a narrativa documentária de uma tradicional oposição entre verdade e mentira, entre realidade e atuação¹⁴. Ela faz incorporar, no

¹³ Algumas excessões merecem destaque, sobretudo o trabalho de Thomas Waugh (1990), *Acting to play oneself: notes on performance in documentary*. Comentarei mais sobre o conceito de performance no campo do documentário ainda nesta *Introdução*.

¹⁴ Em outro trabalho, Goffman (1974) analisa especificamente a dimensão da performance que se pretende assumida como tal – ou seja, a atuação propriamente dita. Para o autor, a diferença se dá por uma ordem ritual que emprega uma moldura (frame) distinta e que acaba por conformar a resposta à interação. A moldura funcionaria como uma “dica” para que os participantes da interação diferenciem entre a performance como atuação teatral (Goffman a nomeia *teatrical frame*) e a performance como dado das relações inter-subjetivas. Com tal reflexão como base, James Naremore (1988) empreende uma abordagem específica das implicações estéticas e ideológicas da atuação/performance no cinema ficcional. É interessante notar como, no início do livro, Naremore vai apresentar seus argumentos estabelecendo níveis de diferenciação de performances no filme de Charles Chaplin, *Auto Kid's Race*

encontro instaurado pela experiência documental, a noção de que há uma ordem de atuação presente em qualquer interação social. O vocabulário corrente na revisão teórica do campo do documentário dos últimos dez anos já inclui, sem embaraços, termos como “atores sociais”, para designar os sujeitos que são alvo do interesse do documentário, ou como “narrativa”, para dar conta dos procedimentos estéticos articulados no âmbito do discurso fílmico. No entanto, com menos recorrência, utilizam-se termos importantes como *personagem* e *performance*.

Ambos os termos estão atavicamente vinculados à noção de ficção e de atuação, portanto, aparentemente contrários ao que compõe a expectativa social, historicamente construída, do domínio do documentário. No entanto, esses termos são extremamente pertinentes para lidar com tal esfera, sobretudo se considerarmos o pressuposto traçado a partir da revisão teórica do campo do documentário que o trata como evento discursivo e não como a representação essencialista da realidade. São ainda mais pertinentes, se seguirmos o caminho delineado pelo pensamento de Erving Goffman em relação ao conceito de performance na vida social¹⁵.

Na literatura mais recente do campo documental, o termo personagem já é usado com certa frequência, embora pouca ou quase nenhuma teorização se produza a respeito de seu desenvolvimento, enquanto instância narrativa, ao longo da história do documentário. Parece que o uso da palavra se faz como substituição sinonímica ao termo “ator social”, este, na verdade, ainda mais em uso.

Com o termo “performance”, o processo é oposto. Ele começa a ser teorizado no interior dos estudos de documentário, embora seja, de fato, pouco utilizado como categoria de análise. Nesse panorama, destaca-se a tese de doutorado de Vinícius do Valle Navarro, defendida em 2005, no departamento de Cinema Studies, da New York University.

(1914) justamente entre a performance do dia-a-dia, que ele chama de “acidental”, e a performance do ator. As considerações de Naremore sugerem que o cômico, nesse filme, é estabelecido justamente através do reconhecimento, por parte do espectador, da diferença dessas duas performances; portanto de um protocolo de leitura distinto: “This suggests that people in a film can be regarded in at least three different senses: as actors playing theatrical personages, as public figures playing theatrical versions of themselves, and as documentary evidence” (Naremore, 1988:15). Se pensarmos o termo performance num sentido amplo, afirma o autor, ele cobrirá os três aspectos.

¹⁵ De certa maneira, os próprios conceitos de narrativa e discurso, tal como teorizados por Ricoeur e Bakhtin, também autorizam a pertinência dos termos personagem e performance para o campo do não ficcional, uma vez que nos levam a perceber a relação entre discurso e mundo histórico como um processo narrativo em que as noções de verdade e ficção se distinguem a partir de protocolos diferentes de legitimação.

Em sua tese, Navarro (2005) analisa três obras,¹⁶ vinculadas ao campo da não-ficção (termo que escolhe usar em substituição a documentário, pois abarca um conjunto de narrativas alinhadas a uma certa produção do cinema experimental), no tocante à performance. O autor considera a performance vinculada à noção de atuação deliberada, circunscrevendo-a a determinados filmes em que tal idéia está questionada no interior do filme, acarretando um questionamento do próprio estatuto não-ficcional.

Mesmo considerando trabalhos como o de Navarro, o de Thomas Waugh (1990) e o de Bill Nichols (1994) – que cria uma quinta subdivisão no interior do gênero para dar conta do que chama documentários performativos –, a idéia de performance ainda não encontrou um uso amplo e sistemático. Permanece a visão de que fazer uso do termo para definir a característica intrínseca das relações entre os sujeitos no processo do documentário retirasse dele seu pressuposto de legitimidade como discurso do real.

Argumento, portanto, pelo uso da noção de performance tal como a considera Goffman, isto é, como pressuposto das relações entre sujeitos, no caso, entre os sujeitos do filme com a instância do diretor e da equipe numa relação de mediação com uma outra instância, o público, através do aparato cinematográfico.

Aqui, uso o termo mais especificamente para lidar com filmes em que a dimensão da negociação entre personagem e diretor/equipe esteja mais explicitamente colocada no interior do discurso fílmico. Por esta razão, a discussão sobre o termo retorna com mais espaço no *Capítulo 4*, em que analiso filmes que se articulam em cima de uma idéia de pacto de intimidade, mobilizando o engajamento afetivo, em que a própria noção de performance é ainda mais importante para se entender o processo de afirmação deste pacto.

A Tese parte-a-parte

Com tais questões como moldura teórica, empreendi a análise de seis filmes: *Ônibus 174* (José Padilha, 2002), *Um Passaporte Húngaro* (Sandra Kogut, 2003), *Peões* (Eduardo Coutinho, 2004), *A Pessoa é para o que nasce* (Roberto Berliner, 2004), *Estamira* (Marcos Prado, 2004) e *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002).

¹⁶ As obras analisadas por Navarro são: *Meet Marlon Brando* (Albert e David Maysles, 1965), *Potrait of Jason* (Shirley Clark, 1967) e alguns dos filmes experimentais de Andy Warhol realizados entre 1960 e 1967.

Ao me deparar com essas e outras obras, percebi que o diálogo entre melodrama e documentário se faz presente em torno de dois eixos temáticos, que colocam em cena questões centrais relativas à constituição histórica da contemporaneidade, especialmente vinculadas ao panorama de imbricamento entre as noções de público e privado.

Nesses cenários, que compõem aqui os dois eixos temáticos nos quais as análises dos filmes foram divididas, o diálogo com a imaginação melodramática atua no estabelecimento de um nível afetivo de engajamento, sobretudo a partir dos personagens do documentário, que reitera, através desse “contrato sentimental”, a esfera de legitimidade do discurso fílmico como um discurso vinculado à experiência da realidade.

O primeiro eixo diz respeito à instância da memória, pois inserida no próprio conceito está a dimensão fundamental que orienta o diálogo entre o melodramático e o documentário: uma certa idéia de fricção entre as categorias de privado e de público. Essa inter-relação é constitutiva do conceito de memória pois, embora seja da ordem do indivíduo, ela se faz coletiva a partir da interação e da criação – através de seu partilhamento – de uma comunidade afetiva que a sustenta e autoriza, que a articula como coletiva e que em certa medida conforma, altera, a própria lembrança. Para ser coletiva, portanto, é preciso que seja trazida a público, e este é o evento fundamental para a noção de memória.

Dessa maneira, a partir de reflexões clássicas do conceito de memória – tais como o seminal trabalho de Maurice Halbwachs (1990), Jacques LeGoff (1992) e Pierre Nora (1984 e 1988) – considere as análises dos atos de memória, das performances da memória, nos personagens de *Ônibus 174*, *Um Passaporte Húngaro* e *Peões*. Em comum, os três filmes têm justamente a faculdade de amparar-se nas performances da memória de seus personagens para construir seu argumento, organizando, em consonância com o diálogo, com a imaginação melodramática, um certo engajamento afetivo com esses atos/testemunhos que acabam por legitimar a interconexão das lembranças privadas como memória coletiva.

O segundo dos eixos temáticos cerca à construção de um universo de intimidade que se processa entre a figura do diretor, do personagem e que transparece, como um efeito sensorial e sentimental de extrema proximidade, para o público. São filmes que se amparam na presença do diretor e da equipe de realização do documentário e no tipo de relação que eles estabelecem com seus personagens, estruturando a esfera de legitimidade do filme numa espécie de *pacto de intimidade*, o qual se formula sobretudo

pela exposição, no discurso filmico, das esferas de negociação entre diretor/equipe e personagens. Sob tais considerações, analisei os filmes *A Pessoa é para o que nasce*, *Estamira* e *Edifício Master*.

Antes dos capítulos de análise – que compõem nesta tese os *Capítulos 3 e 4* – empreendi uma discussão de base a respeito dos domínios do documentário e da noção de imaginação melodramática. Essa discussão orienta, mais especificamente, o debate de cada um dos universos que dialogam nos filmes analisados.

Assim, no *Capítulo 1*, procurei delinear as questões em pauta, do ponto de vista do pensamento teórico, com relação ao domínio do documentário. Preocupe-me menos em definir documentário como gênero narrativo¹⁷ e mais em traçar uma reflexão do que compõem os processos de legitimação – construídos historicamente por elementos estritamente narrativos em associação a outros aspectos extra-narrativos – daqueles discursos associados ao universo do documentário que os fazem socialmente autorizados como discursos de explicação, definição e representação do real.

De maneira análoga, no *Capítulo 2* procurei traçar o debate em torno da noção de imaginação melodramática, conceito desenvolvido num contexto de revalorização do melodrama como gênero narrativo, concomitantemente por Peter Brooks (1995) e Thomas Elsaesser (1987). Através dessa noção, acaba-se por pensar de maneira mais ampla as questões que estão articuladas no universo melodramático e que dizem respeito a uma publicização da esfera privada e de uma pedagogização dos sentimentos face o contexto da modernidade. Implicada na idéia de imaginação está a noção de que a formação do melodrama como gênero e como cânone (primeiro teatral e depois em outros regimes narrativos) é sintomática de um contexto maior da formação da subjetividade moderna. Por isso trata-se de uma *imaginação*, informando uma série de narrativas e experiências que trazem à cena semelhantes preocupações – com semelhanças no regime de expressividade (cujas categorias procuro traçar também no

¹⁷ Acredito que esta orientação acaba por justificar a ausência, nesta tese, de considerações mais explícitas com relação a uma certa teoria de gêneros no cinema. Embora a discussão seja fundamental e constitua um subcampo estabelecido no panorama da teoria cinematográfica – com textos já clássicos como o de Rick Altman, *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre* – avaliei que a minha abordagem em relação a documentário e a melodrama era menos como gêneros narrativos e mais como domínios que se institucionalizam em relação com as *imaginações*, melodramática e documental, que mobilizam um conjunto de expectativas social e historicamente construídas, que por sua vez implicam protocolos de leitura distintos do ponto de vista da legitimação de seus discursos. Ou seja, seguindo amplamente a reflexão de Paul Ricoeur e Mikhail Bakhtin, como narrativas que engendram percepções do mundo. Como imaginação, eles conformam o gênero narrativo. A despeito da ausência de uma teorização mais ampla sobre o tema específico dos gêneros, as leituras advindas desse conjunto de teorias está presente no interior de cada capítulo dedicado ao documentário e ao melodrama.

Capítulo 2) – e cujo produto mais bem acabado é o próprio melodrama canônico, embora não se restrinja a ele.

Abordo, portanto, ambos, documentário e melodrama, como *imaginação*, como percepção de mundo. Duas imaginações, concomitadamente, fundamentais e fundadoras do projeto de modernidade, as quais sempre se interconectaram no âmbito da experiência subjetiva e no âmbito das narrativas e, nos discursos analisados aqui, através da interconexão, acabam colocando em cena as angústias e os porquês da contemporaneidade.

Duas imaginações que ora orientam nosso olhar narrativizante em direção à percepção da vida como um melodrama – conformando nossa performance como sujeitos nesse sentido; ora, nos compelem à narrativização da vida como um documentário; e, por vezes ainda, mais comumente do se pensa, a vida como um intenso diálogo dos dois.

Capítulo 1 – O universo documentário – traçando as bases de uma “imaginação documental”

“ E somente quando põem os olhos nas fotos parecem tomar posse tangível do dia passado, somente então o riacho alpino, aquele jeito do menino com o baldinho, aquele reflexo de sol nas pernas da mulher adquirem a irrevogabilidade daquilo que já ocorreu e não pode mais ser posto em dúvida. O resto pode se afogar na sombra incerta da lembrança.”

Italo Calvino

“Amazing Jungle Drama!”¹⁸ exclama a publicidade do filme *Gorilla Hunt* na edição de 27 de fevereiro de 1927 do jornal *New York Times*. A crítica da revista *Variety*, de três meses antes, elogiava esse filme como novidade, apresentando uma interessante mistura dos já estabelecidos *travelogues*, dos filmes de vida selvagem com pitadas de comédia.

No início de 1926, a *Variety* escrevia sobre *Moana*, segundo filme de Robert Flaherty: “Um filme de viagens de grandes proporções que irá provocar várias saídas das salas de cinema e vai entreter pouco aqueles que suportarem ficar. Em qualquer dos casos, é um exemplo claro de um filme que necessita de uma forte apresentação em torno dele. É interessante e bem feito, mas não tem história, e, afinal, um travelog é um travelog.”¹⁹

E então, em abril de 1927, por ocasião do lançamento de *Chang*, a crítica do *New York Times* o exaltava como uma extraordinária experiência que transcendia os

¹⁸ Esta expressão poderia ser traduzida como “Inacreditável drama das selvas!”

¹⁹ “A magnified travel film that will play to many walkouts in a theatre and will mildly entertain those who linger. In either case it’s an acute example of a picture that needs a strong show or presentation around it. It’s interesting and has been well done, but there’s no story, and a travelog is a travelog.”

costumeiros filmes de caçada e de vida selvagem: “Este drama da vida selvagem, chamado *Chang*, foi produzido por Ernest B. Schoedsack e Merian C. Cooper, cuja primeira aventura nas telas foi *Grass*. Esta nova obra é original, ao lado da qual, todo grande filme de caçadas parece esmaecido e insignificante; através de seu inteligente arranjo de sequências, estabelece-se uma conjunção entre uma excelente comédia e os excitantes episódios”²⁰

O que esses três trechos de críticas que circulavam na imprensa comercial americana nos informam é de um movimento de distinção em curso por volta do final dos anos 1920, no panorama dos “filmes educativos”, dos “filmes de vida selvagem” e dos *travelogues*, isto é, dos filmes de não-ficção. Uma distinção que ia em direção a tornar mais comercialmente entretido, aumentando o apelo junto ao público das salas comerciais, em geral aqueles filmes que até então eram definidos como educacionais ou de “atualidades”²¹ e que eram veiculados em circuitos alternativos de salas de exibição, em feiras, centros comunitários, igrejas, escolas e museus. O intuito era, de alguma maneira, fazer com que tais filmes destinados a informar e educar pudessem também seduzir, emocionar e entreter.

Nesse sentido, se, de um lado, *Gorilla Hunt* e *Chang* eram elogiados pela capacidade de associar suas faculdades educacionais a uma história de pitadas cômicas e com um “thriller” de ação, de outro, *Moana* falhava como fonte de interesse para o público em geral por sua falta de história, não podendo prescindir de uma explicação que acompanhasse a projeção para que o filme, aparentemente um autêntico *travelog*, fizesse sentido.

Contudo, uma outra crítica a *Moana*, publicada no *The New York Sun*, em 1926, justamente o exaltava pela força poética que se sobressaia a seu valor documental. Nas palavras de John Grierson, autor da crítica: “Claro que *Moana*, sendo um tratamento visual da vida cotidiana de um jovem polinesio e sua família, tem valor documental. Mas, acredito, tal valor é secundário em relação a seu valor balsâmico como uma leve brisa vinda de uma ensolarada ilha banhada pelo maravilhoso mar. *Moana* é, antes de mais nada, belo, como é bela a natureza (...) a, portanto, acredito que *Moana* alcança sua

²⁰ “This drama of the wilds, called *Chang*, was produced by Ernest B. Schoedsack and Merian C. Cooper, whose first screen venture was that notable effort, *Grass*. This new subject is an unusual piece of work, beside which all big game hunting films pale into insignificance, and through the clever arrangement of its sequences, excellent comedy follows closely on the exciting episodes.”

²¹ A expressão remete-se à palavra inglesa *actuality* que poderia, de certa maneira, ser traduzida como realidade.

grandiosidade especialmente através de seu poético sentimento pelos elementos naturais.”²²

A partir dela, Grierson, considerado o fundador do gênero, acaba por usar a palavra documentário pela primeira vez em língua inglesa, realizando o primeiro passo para a institucionalização desta “nova” maneira de tratar o já amplo e legítimo socialmente universo dos filmes não-ficcionais.

Embora a crítica de Grierson para *Moana* vá explicitamente em direção oposta às considerações da *Variety*, ambas, no fundo, acabam por concordar. Quero dizer, ambas afirmam a necessidade de uma aliança entre o caráter explicativo e educativo desses filmes com elementos de sedução, ação, poesia e/ou comédia. Ambas argumentam, ao cabo, pela necessidade de falar a um público mais e mais familiarizado com o entretenimento de massa – que colocava em cena as inquietações e desejos de sujeitos os quais experimentavam uma urbanização cada vez mais acelerada, primeiro através de um “cinema de atrações”²³ e dos espetáculos nas salas de *vaudeville*, e depois através dos, então nascentes, filmes da ficção clássica-narrativa, já em salas, ainda que improvisadas, de exibição exclusiva de filmes²⁴. Essas “salas”, chamadas de *nickelodeons*, pois seu ingresso custava o módico preço de um “nickel”, acabaram por ter papel importante na constituição de um sistema mais comercial e industrial de produção e distribuição²⁵.

²² “Of course, *Moana* being a visual account of events in the daily life of Polynesian youth and his family has documentary value. But that, I believe, is secondary to its value as a soft breath from a sunlit island washed by a marvelous sea as warm as the balmy air. *Moana* is first of all beautiful as nature is beautiful. (...) And, therefore, I think *Moana* achieves greatness primarily through its poetic feeling for natural elements”.

²³ A expressão foi proposta por Tom Gunning e André Gaudreault, por volta dos anos 1980, para definir a experiência estabelecida a partir do primeiro cinema. A partir dos estudos seminais destes, e de outros autores, o termo adquiriu maiores proporções, ampliando-se, para designar um tipo de experiência sensorial em produções também dos chamados cinema narrativo, moderno e contemporâneo. Para uma revisão e atualização do termo conferir STRAUVEN, Wanda (org.) - *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007

²⁴ Não vou aqui estender os comentários sobre tal aspecto. As questões de interseção entre a experiência do cinema, a institucionalização da indústria cinematográfica e as transformações da vida urbana no início do século XX é um subcampo cada vez mais prestigiado entre os estudos de cinema. Sobre tal problemática, remeto aos importantes trabalhos de HANSEN, Miriam - *Babel and Babylon: spectatorship in American silent film*. Cambridge, Mass Harvard University Press, 1991, GUNNING, Tom - *D.W. Griffith and the origins of American Narrative Film*. University of Illinois Press, 1991 e SINGER, Ben - *Melodrama and modernity. Early Sensational Cinema and Its contexts*. New York, Columbia University Press, 2001. Uma edição em português da compilação de artigos sobre o assunto pode ser conferida em CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R (orgs.) - *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

²⁵ Nos primeiros dez anos do século XX, os *nickelodeons* organizavam, à semelhança dos espetáculos de *vaudeville*, programas variados – entre esquetes cômicos, as vistas ou filmes de viagem, os primeiros serial de narrativas ficcionais – porém exclusivamente cinematográficos (e nesse sentido, diferentes da mistura de espetáculos dos *vaudeville*).

Tal “aliança”, colocada em prática pelos discursos fílmicos e pelos debates em torno deles, vai se estabelecendo ao longo dos anos 1920 e 1930, e estrutura as bases do processo de institucionalização do documentário, fazendo circular filmes que, de certa maneira, compartilham do apelo ao público e que, mais importante, assumem a herança do universo não-ficcional, preservando-se, assim, como discursos sobre o mundo real.

Neste capítulo, vou tratar primeiro da construção desta “aliança” e das implicações nos contratos sociais de leitura, isto é, na expectativa do público face ao filme, dos processos de legitimação de um certo lugar de fala vinculado a um imaginário mais amplo de discursos organizadores da experiência da realidade.

Um imaginário que, poderíamos dizer, ainda que inicialmente, faz imprimir em uma série de discursos distintos a presença de uma certa “imaginação documental”, ou seja, a presença de um mesmo lugar de fala que se faz visível através de semelhantes estratégias narrativas colocadas em uso. Estratégias que parecem carregar a “marca da verdade”, pela ligação com a memória de um uso frequente associado aos discursos de explicação e definição do real, os quais acabam por “induzir” o público a relacionar-se com a narrativa como a representação da realidade²⁶.

Em seguida, faz-se necessário traçar uma breve história do documentário a partir do desenvolvimento da instância do personagem, pois será sobre ela que se instaurará o processo dialógico em relação à imaginação melodramática. Ademais, seguindo a pista do personagem e sua relação com o argumento/tema no interior do discurso fílmico, pode-se perceber em ação o cenário de transformações acerca do crescente processo de privatização da vida pública.

Por fim, fechando o capítulo, faço algumas pequenas considerações para delinear o que chamo de uma tradição intervencionista do documentário brasileiro. Tal idéia implica a predominância, nos documentários nacionais, de um discurso que se assume como intervenção na realidade, como interação e como um projeto de engajamento político.

Esta “tradição”, forjada no contexto do cinema moderno brasileiro, fez com que o documentarismo nacional se alinhasse mais à proposta francesa de documentário moderno, o *cinéma vérité*, e menos ao projeto americano do cinema direto,

²⁶ No artigo “Estética documentária, uma questão da memória discursiva”, tentei refletir sobre o ato de encarar diretamente a câmera como uma das estratégias narrativas que carregam essa “marca da verdade”. In. Fabris, M... et al. (org) – *Estudos Socine de Cinema. Ano III*. Porto Alegre, Sulina, 2003.

estabelecendo a recorrência de uma atitude que explicita a situação do encontro, os processos de realização do filme, a interferência do diretor/equipe.

Acredito que essa “tradição” traz conseqüências diretas para o estatuto do diálogo com a imaginação melodramática, pois instaura um modelo de filmes que se amparam, justamente, na filosofia de um encontro que se faz transparente na narrativa, o que acaba trazendo a presença “física” de um olhar público, incorporado na figura do diretor/equipe, frente à vida privada dos personagens do documentário, reiterando, dessa maneira, as potencialidades de um laço de engajamento²⁷.

1.1 – O não-ficcional e as narrativas legitimadas como regimes de verdade

As mudança de sentido da raiz da palavra documentário, o termo documento, indicam o que está implicado à palavra: um efeito vinculado ao sentido de comprovação, de evidência. Brian Winston (1995) lembra que o termo documento passa a ser colocado em uso para designar, mais genericamente, todos os materiais escritos que eram utilizados como prova quando o direito comum, logo no início da era industrial, passa a entrar em uso.

O termo na verdade substitui o antigo “muniment”, usado no final da Idade Média como evidência dos direitos e dos privilégios. Winston também lembra que “muniment” é derivado da palavra em latim que significa fortificação. De certa maneira, o autor quer chamar atenção para o fato de a palavra documento ainda carregar a noção de uma evidência concreta, material e visível. Tal noção acaba passando para a palavra documentário, conformando muito das expectativas do senso comum diante dela:

O uso contemporâneo de ‘documento’ ainda carrega a conotação de evidência. Este sentido de evidência estrutura a moldura na qual a tecnologia fotográfica se insere. A fotografia foi recebida, desde o começo, como documento e portanto como evidência. Tal estatuto foi transferido para o cinematográfico e é a fonte do poder ideológico do filme documentário. (Winston, 1995:11).²⁸

²⁷ Tal argumento será especificamente pertinente como moldura teórica para as análises realizadas no *Capítulo 4* desta tese.

²⁸ “The contemporary use of ‘document’ still carries with it connotation of evidence. This sense of evidence provided the frame, as it were, into which the technology of photography could be placed. The photograph was received, from the beginning, as a document and therefore as evidence. This evidential status was passed to the cinematograph and is the source of the ideological power of documentary film” (Winston, 1995:11).

O argumento de Winston – apresentado no início do livro que se dedica a repensar as bases estéticas do filme documentário tradicional, cristalizado pela escola inglesa de documentarismo a partir dos anos 1930 – leva-nos a reafirmar uma matriz cultural que atravessa o contexto de institucionalização do gênero e conforma as expectativas sociais de que seus discursos sejam explicações, definições e, mais especialmente, representações da realidade.

Este pensamento em termos da matriz cultural associa o documentário a uma série de outras narrativas que partilham com ele desse estatuto documental, desse lugar de fala alinhado a um paradigma científico-racionalista tão central no projeto da modernidade. Com isso, não afirmo para os discursos do documentário um caráter científico, mas reitero que eles partilham de um mesmo imaginário, ou melhor, de uma mesma imaginação, digamos documental, que, a despeito das inúmeras distinções, colocam-nos cercados por uma semelhante ordem de expectativas sociais²⁹.

A idéia de lugar de fala implica o movimento de análise das narrativas que procure pensar a relação da enunciação (ou melhor, do discurso) com o mundo histórico, levando em conta, de um lado, as especificidades materiais de sua linguagem – que no universo audiovisual implica conceitos como decupagem, planos, montagem – e de outro, a historicidade e articulação com o ideológico e com o simbólico. Tal articulação se organiza em termos de “lugares de fala” e, correlatamente, em experiências de espectralidade.

Essa abordagem se faz cada vez mais presente nas discussões do campo do documentário, sobretudo quando, no interior dos estudos cinematográficos, processa-se, a partir do início dos anos 1990, um certo movimento de revalorização do domínio. Revalorização a partir de novos aportes teóricos para os documentários que ao mesmo tempo em que se afastam do debate dicotômico entre representação da realidade ou

²⁹ É importante reiterar que, embora estabeleça vínculos entre os documentários, e mesmo as outras narrativas não-ficcionais audiovisuais ou os discursos mais explicitamente científicos, não os estou afirmando como iguais. Se estão todos alinhados a um lugar social de fala, com relação a esse mesmo lugar, eles não ocupam a mesma posição. Se comparado ao discurso científico, estatuto do documentário enquanto “fala” autorizada e legítima de explicação e definição do real é, digamos, inferior. No entanto, com referência a outras narrativas audiovisuais, notadamente as ficcionais, esse mesmo estatuto, que o “aproxima” aos discursos científicos (ainda que através de uma familiaridade “torta”), reafirma a expectativa de realidade. É com tal distinção em mente – e com a perspectiva de que o meu interesse se volta para as implicações desses discursos audiovisuais em relação a um circuito de mediação mais vinculado ao senso comum e ao cotidiano – que faço o restante de minhas considerações neste capítulo.

ficção, também não o confinam numa relação de igualdade, bem ao gosto de uma tradição semiótica com a linguagem ficcional.

Estas outras abordagens – em que se destacam autores como Bill Nichols, Michael Renov, Brian Winston, Jane Gaines – afirmam uma certa noção de discursividade subjacente ao campo que ao mesmo tempo justifica uma especificidade teórica no tratamento do domínio, sem recair sobre a armadilha essencialista a qual define o documentário como representação da realidade.

Tais autores acabam por marcar distinções teórico-metodológicas em função da percepção de que, por lidarem com lugares de fala distintos do universo ficcional, as narrativas documentárias vinculam-se a um regime discursivo específico, porém não essencial. Dessa maneira, as questões passam a girar em torno da construção histórica e material de tal regime e suas implicações éticas e políticas.

Considerando essas perspectivas como horizonte, Bill Nichols (1991) afirma uma relação de familiaridade dos documentários com aquilo que define como “discursos de sobriedade”:

Documentário, assim como outros discursos do real, contém um vestígio de responsabilidade em descrever e interpretar o mundo de nossa experiência coletiva (...) Mais que isso, ele se alinha a esses outros discursos (da lei, família, educação, economia, política, estado e nação) na efetiva construção da realidade social (Nichols, 1991:10).

A reflexão de Nichols está amplamente inspirada no pensamento de Michel Foucault (1995), sobretudo suas considerações a respeito das relações entre “saber” e “poder” ao conformarem, através de discursos e dispositivos, um sentido de unidade “organizadora” do mundo real e da experiência subjetiva.

Ao longo de sua obra, e mais notadamente no chamado projeto arqueológico (que inclui os primeiros livros até os escritos de *A História da Sexualidade*), Foucault coloca em questão as análises tradicionais da “organização” do mundo, essa tarefa dos saberes – as unidades do discurso da tradição, da família, da evolução, da espiritualidade, da loucura... – que parecem fazer da dispersão da realidade e da História um natural conjunto de unidades.

É balizado em tal raciocínio que Nichols (1991) classifica o documentário como discurso de sobriedade, inspirado na mesma proposição foucaultiana que relaciona saber e poder. Circunscrito em uma autoridade de explicar o mundo, o documentário vai

constituir para si uma Formação Discursiva³⁰ intimamente vinculada a essa autoridade, ou seja, um lugar social de fala ao qual as narrativas se relacionam, alinhando-se ou afastando-se, ou simplesmente colocando em questão.

Com isso, Nichols (1991) argumenta que o domínio do documentário estabelece com outros domínios laços de familiaridade que estruturam as expectativas sociais em relação às narrativas que são indexadas com documentários. Uma abordagem teórica do campo deve, portanto, partir desse pressuposto para então pensar as maneiras pelas quais a narrativa, material e historicamente, vincula-se ou não a este imaginário e autoridade, que une os diversos discursos de explicação e definição da realidade.

Poderia colocar, portanto, que uma das principais questões para o domínio do documentário passa a ser como as narrativas articulam um “efeito de realidade” que as relacione aos discursos que reivindicam para si um lugar de legitimidade como “verdade”, como “história”, como “documento”.

Roland Barthes apresenta a idéia de um “efeito de realidade” no ensaio com o mesmo nome, escrito em 1968. Nele, o autor desenvolve, de certa maneira, duas linhas de argumentação: uma em relação às considerações a respeito do efeito de realidade como elemento construído nas narrativas e outra sobre as limitações de uma análise unicamente estrutural, tipo de crítica que o autor formaliza no livro *S/Z* (publicado originalmente em 1970, a partir de seminários dados por Barthes, em Paris, entre 1968 e 1969).

Já no início de *O efeito de realidade*, Barthes (1986) argumenta que a análise estrutural deixa de considerar diversos aspectos do processo de significar do texto, e um desses aspectos é justamente o papel da descrição, tomada pelo método estrutural como

³⁰ A noção de Formação Discursiva foi desenvolvida em *Arqueologia do Saber* (1995) para estruturar teoricamente o que os trabalhos analíticos anteriores de Foucault, como *História da Loucura*, *O Nascimento da Clínica* e *As Palavras e as Coisas*, já indicavam. A pergunta de Foucault encaminha um questionamento sobre as formulações que organizam como unidade, ou como saber, a dispersão do sujeito, dos sentidos e dos acontecimentos. A formação discursiva seriam as “regras” e dispositivos que alinham como unidade o que é dispersão: “diremos, por convenção, que se trata de uma Formação Discursiva – evitando, assim, palavras demasiado carregadas de condições e conseqüências, (...) tais como ciência, ou ideologia, ou teoria, ou domínio de objetividade. Chamaremos de regras de formação as condições a que estão submetidos os elementos dessa repartição (objetos, modalidades de enunciação, conceitos, escolhas temáticas). As regras de formação são condições de existência (mas também de coexistência, de manutenção, de modificação e de desaparecimento) em uma dada repartição discursiva” (Foucault, 1995:44). O conceito depois ficou limitado ao universo da Análise do Discurso e, de certa maneira, como termo acabou em desuso dentro da obra de Foucault, embora como pressuposto teórico, ele ainda seja extremamente pertinente. Tal pressuposto acaba por orientar esta tese, embora também não faça uso do termo em si.

detalhes insignificantes. Contudo, argumenta Barthes no ensaio, são exatamente esses detalhes que produzem um efeito estético de beleza e um senso de real.

São justamente as descrições detalhadas que Barthes reconhece em autores como Gustav Flaubert e Michelet, que articulam na narrativa o efeito de realidade. Tal aspecto, afirma o autor, seria desconsiderado em uma análise de base estrutural, pois ele não teria um sentido predicativo, não teria uma função causal, sendo sua estrutura interna meramente um somatório de elementos. Sendo assim, as descrições detalhadas ou não são consideradas na análise estrutural, ou são subestimadas.

Na contra-mão, portanto, desse tipo de argumento, Barthes empreende, nesse ensaio, toda uma reflexão do papel das descrições como elementos simbólicos que convidam o leitor a estabelecer com o texto uma espécie de crença na realidade da narrativa.

Segundo Barthes, as descrições acabam por implicar um efeito de realidade, pois vinculam-se a ela na correspondência entre o descrito, o referencial, e o mundo histórico do leitor. Num certo sentido, portanto, as motivações das descrições mudam, embora seu forte apelo estético permaneça.

Tomando os escritos de Flaubert como exemplo, Barthes argumenta como, então, as descrições passam a assumir uma idéia de plausibilidade, de coerência para com a realidade partilhada pelo leitor:

Assim, embora as descrições de Rouen sejam um tanto irrelevantes para a estrutura narrativa de *Madame Bovary* (...) tal não é de todo escandaloso, é justificável, se não pela lógica do trabalho, ao menos pelas leis da literatura, seu 'sentido' existe, e depende de uma conformidade não com o modelo, mas com as regras da representação (...) o alvo estético de uma descrição flaubertiana é intrinsecamente associada aos imperativos do 'realismo', como se a exatidão do referente, superior ou indiferente a qualquer outra função, governasse e justificasse a descrição por si só. (Barthes, 1986:145)³¹.

Para desenvolver seu argumento, Barthes empreende uma certa genealogia do papel da descrição na cultura ocidental, apontando como é a partir da modernidade que ela passa a adquirir tal caráter de correspondência às referências do mundo. E não é à

³¹ "Thus, although the description of Rouen is quite irrelevant to the narrative structure of *Madame Bovary* (...) it is not in the least scandalous, it is justified, if not by the work's logic, at least by the laws of literature, its 'meaning' exists, it depends on conformity not to the model but to the cultural rules of representation. (...) the aesthetic goal of a Flaubertian description is thoroughly mixed with 'realism' imperatives, as if the referent's exactitude, superior or indifferent to any other function, governed and alone justified its description," (Barthes, 1986:145).

toa, pois é justamente no projeto de modernidade que uma certa concepção de História passa a ser um modelo narrativo a ser seguido, organizando, em alguma medida, um olhar unificante à experiência do mundo ao imputar uma certa noção de progresso linear.

Assim, a mudança no papel das descrições, argumenta Barthes, faz parte das mudanças nas estruturas narrativas que tomam a História como modelo: “a realidade concreta passa a ser justificativa suficiente para a fala” (Barthes, 1986:146).³² Tais mudanças nas motivações da descrição estão ligadas ao lugar da História como modelo. As narrativas históricas e suas constantes afirmações de evidência que colocam em uso diversas “tecnologias”, segundo coloca o autor, de certa maneira, ensinam como se deve descrever no cenário da modernidade.

Barthes argumenta que as descrições, nas narrativas literárias, não carregam exatamente o papel de evidência, tal como nas narrativas históricas, mas se vinculam a elas, pois carregam seu sentido, sua conotação, seu efeito: “tudo o que elas fazem – sem dizer exatamente – é significar isto; (...) afirmando nada além de: *nós somos o real*” (Barthes, 1986:148)³³.

Tal reflexão fornece uma pista para pensarmos, correlatamente, como o efeito de realidade se apresenta no domínio do documentário – este também uma narrativa que toma a História como modelo. Claro está que não são as descrições, como as literárias, que vão precisamente articular o efeito de realidade. Porém, outras estratégias narrativas, que pelo seu uso recorrente vinculado às marcas de verdade ou a um uso científico de evidência, acabam por conotar a presença do real. Talvez possa mesmo afirmar que tais estratégias também foram ensinadas pelas narrativas históricas, assim como as descrições, a significarem a correspondência ao referente do mundo real, a afirmarem “nós somos o real”.

Penso que dois elementos poderiam ser tratados dessa maneira. O principal deles é o ato de encarar a câmera – o olhar do sujeito filmado direto para a câmera que se encontra com uma posição no eixo “natural” ao produzir, em geral, um plano médio, colocado na altura do sujeito filmado. Igualmente significativa é a utilização de uma narração em voz over que parece explicar e guiar as imagens, cujo tom, notadamente didático, acredito que se remeta diretamente aos comentários ao vivo os quais

³² “concrete reality becomes the sufficient justification for speaking” (Barthes, 1986:146).

³³ “all they do – without saying so – is signify it; (...) saying nothing but this: *we are the real*” (Barthes, 1986:148).

acompanhavam as palestras itinerantes no início do século XX e às eloquentes e sérias locuções das transmissões de notícias de rádio a partir do final da década de 1920.

Traçar uma genealogia dos usos de tais elementos, ainda que de maneira superficial, reitera suas implicações materiais e históricas com o processo de institucionalização do domínio do documentário e, sobretudo, com a construção das expectativas sociais que informa o lugar de fala desse domínio.

Na teoria cinematográfica clássica, costuma-se dizer que o processo mais direto de identificação entre obra e público se dá na atuação da câmera. É sua movimentação que dá a ver em primeiro lugar o que há na imagem. O olhar do espectador é guiado pela orientação do olhar da câmera, sobretudo quando ela se pretende transparente. No cinema não-ficcional, este é fundamentalmente o efeito de realidade. Um efeito que aparece como uma filiação ao tratamento das imagens como registro. Seus movimentos de câmera e enquadramentos nos colocam, enquanto espectadores, diante da realidade a ser mostrada.

Através de uma “posição natural” da câmera, nossos olhos vão de encontro aos olhos do corpo representado, que nos encara de volta, tal como na tradição da fotografia antropométrica do final do século XIX, tal como nas “vistas” do início do século XX, tal como nos filmes de expedição, os “travelogues”, por vezes também chamados de educacionais, os quais circulavam sobretudo nas primeiras três décadas do século passado – ao mesmo tempo dando a conhecer culturas exóticas que incitavam no seu público a satisfação de, ambos, o ideal de conhecimento e a excitação do espetáculo do diferente e da ação.

Essa posição, marca, através desse jogo de olhares, a instauração e a presença na materialidade fílmica do efeito de realidade que acaba por engendrar o que Silvio Darin (1995) chama de “ideologia documental”. Ou seja, as marcas materiais pelas quais a imaginação documental se faz presente na narrativa, a despeito de suas associações com o espetáculo³⁴.

Nesse sentido, a relação do universo da imagem com a antropologia, no âmbito de uma popularização através da cultura visual, no final do século XIX e nas primeiras

³⁴ Ressalto tal associação com o espetáculo, pois em nenhuma das experiências citadas acima – das imagens antropológicas, aos travelogs, nem mesmo com relação aos filmes chamados educacionais ou aos primeiros filmes propriamente documentários – as propostas eram exclusivamente “cientificistas”, digamos assim. Em muitos exemplos, associado ao caráter propriamente documental, e conseqüentemente ao lugar de fala vinculado aos regimes de veracidade, podia-se perceber em ação toda uma dimensão que procurava engendrar a excitação da atração pelo espetacular, notadamente através da exposição do diferente e do exótico, mesmo quando esta se faz numa chave poética e “romancizada”.

três décadas do século XX, é sintomática. Será através dos usos das imagens relacionadas ao universo da antropologia – mesmo que nem sempre produzidas por antropólogos – que as estratégias narrativas que mencionei anteriormente irão se configurar como “marcas de verdade”, transpassando, a partir daí, para o universo do documentário, constituindo um conjunto textual que identifica o gênero.

Embora no campo específico da ciência antropológica, a imagem só passará a ser respeitada mais amplamente a partir da década de 1950 – notadamente através da figura de Jean Rouch e com a “redescoberta” dos trabalhos de Gregory Bateson e Margaret Mead – desde a sua instituição como ciência, vinculada, a princípio, com o projeto colonialista do século XIX, a imagem, especialmente a fotografia, era um recurso bastante usado como ilustração e comprovação da pesquisa, sobretudo aquelas da chamada antropologia física (de base amplamente positivista).

Alinhado a esse cenário, uma série de produtos audiovisuais que circulavam comercialmente pareciam carregar uma autoridade antropológica e científica, mesmo que não fizessem parte de pesquisas científicas necessariamente. Eram fotografias e filmes que circulavam para o público em geral e não para o acadêmico, mas cujos discursos eram revestidos de um estatuto cientificista garantido especialmente através do patrocínio e da sanção dos museus.

Muitos desses produtos acabam circulando como atrações das exposições nos museus de história natural ou através de palestras itinerantes e conformam um intenso movimento de popularização da cultura etnográfica através dos apelos do visual: “filmes etnográficos antes de 1915 formaram parte do léxico visual da cultura popular americana. Por exemplo, não era incomum ao público dos nickelodeons ver filmes com *Life of Japan* na mesma sessão que um melodrama ou uma comédia pastelão.”³⁵ (Griffiths, 2002:xxvi).

A autoridade etnográfica conferida a esses produtos que circulavam comercialmente acabaram combinando duas fontes de atração e espetáculo para o sujeito do início do século XX: o real reproduzido pela imagem fotográfica e o Outro – reforçando assim um sentimento que Alison Griffiths (2002), em livro sobre as inter-relações entre cinema, antropologia e a cultura visual da passagem do século XIX para o

³⁵ “ethnographic filmmaking before 1915 formed part of the visual lexicon of mainstream American popular culture. For example, it was not unusual for nickelodeon audiences to view a film of *Life of Japan* on the same bill as a melodrama or a slapstick comedy”

XX, define como um maravilhamento pela diferença (*wondrous difference* é o termo usado).

Embora uma parte da comunidade acadêmica desqualificasse a imagem como elemento científico, sobretudo na apropriação dessa cultura popular visual de contornos etnográficos, é marcante a associação entre as imagens fotográficas e o desenvolvimento científico no final do século XIX e até início do XX – como atestam as pesquisas de análise do movimento, empreendidas por Eadweard Muybridge e Étienne-Jules Marey.

Nesse sentido, é interessante notar, por exemplo, as recomendações para o uso das fotografias feitas pelos membros da Société d'Anthropologie:

Reproduziremos através da fotografia: 1. as cabeças nuas que deverão sempre, sem exceção, serem tomadas de frente, ou exatamente de perfil, os outros pontos de vista não têm nenhuma utilidade., 2. retratos de pé, tomados exatamente de frente, com o sujeito de pé, nu na medida do possível, com braços pendentes ao lado do corpo. (Collomb, 1995).

Seguir tais recomendações implica produzir imagens em que o olhar do sujeito fotografado encara a câmera.

“Como momento emblemático nos primeiros filmes etnográficos e travelogues, (...) o olhar que encara a câmera pode adquirir implicações diversas em relação ao sentido ideológico do filme e seus efeitos nos espectadores; a maneira e o contexto no qual o sujeito filmado escolhe encarar a câmera vai afetar o significado deste olhar”³⁶ (Griffiths, 2002:196). No entanto, argumento que um sentido une todas as aparições desse olhar que encara a câmera: *o efeito de realidade*, ou a sugestão de que tal olhar marca o lugar de fala da narrativa como um discurso do real.

Se tomarmos os documentários canônicos da escola inglesa – tais como *Industrial Britain* (John Grierson e Robert Flaherty, 1933) ou *Coal Face* (Alberto Cavalcanti, 1935) – perceberemos que a presença do olhar que encara a câmera é inferior se comparada aos belos planos médios que procuram enquadrar os sujeitos, notadamente trabalhadores, em seus ambientes. No entanto, mesmo aí, onde o projeto fílmico é retratar sujeitos como categorias sociais de um mundo em progresso, o olhar

³⁶ “As something of an emblematic moment in early ethnographic films and travelogues, (...) the return gaze can have diverse implications for the ideological meanings of a film and its effect on an audience; in what manner and context a filmed subject chooses to look at the camera will affect how we make sense of the return gaze”

que encara a câmera aparece, marcando com isso um olhar humanista comum à produção inglesa.

Em *travelogues* – como os realizados pelo casal de exploradores Osa e Martin Johnson ao longo dos anos 1930, sob o financiamento do Museu Americano de História Natural e com distribuição comercial da Fox – encontraremos a recorrência desse olhar direto para a câmera, sobretudo ao enquadrar seus “objetos”, os nativos africanos, em performances, dando vazão, dessa maneira, a um desejo de descrição dos modos de vida do outro.

Assim, a eficácia de um olhar que encara a câmera como elemento do efeito de realidade se dá nessas aparições, em meio às outras variadas cenas, afirmando o estatuto de realidade para o filme. Aparições que, tal como as descrições nas narrativas literárias, seriam talvez desconsideradas ou subestimadas numa análise estritamente estrutural.

A primeira questão que se coloca é que esse olhar atesta a presença da câmera e nesse sentido a presença de uma situação interacional, de um encontro – ainda que as implicações éticas e políticas desse encontro não sejam problematizadas no interior da narrativa e sejam mesmo quase que diluídas em função de um argumento dissertativo totalizante e tomado como a verdade.

“O olhar para a camera evoca uma experiência primária da vida cotidiana – o olhar que retorna o olha – através da qual nos sinalizamos um reconhecimento mútuo e afirmamos um momento compartilhado”³⁷ (MacDougall, 1998:100). Tal olhar, que encara diretamente a câmera, afirmando-a como presença, é uma marca de realidade do domínio do documentário não apenas por oposição aos procedimentos do universo ficcional, notadamente do clássico-narrativo, em que se pretende que essa mesma câmera seja escondida em função de um pacto ilusionista. Meu argumento é que o efeito de realidade se dá a partir de um vínculo histórico com os usos da imagem no circuito não-ficcional, no qual esse olhar está amplamente presente.

Nesse sentido, é preciso remeter-se, novamente, às imagens antropológicas – ou melhor, às imagens sob a sombra de uma autoridade antropológica – como espaços onde esse olhar é colocado em cena como uma marca de verdade. Sob tal perspectiva, estas imagens são importantes fontes sobretudo por circularem fora do escopo exclusivo da comunidade acadêmica, conformando o imaginário de uma cultura visual etnográfica popular.

³⁷ “The glance into the camera evokes one of the primal experiences of daily life – of look returned by look – through which we signal mutual recognition and affirm the shared experience of the moment”

As primeiras imagens realizadas em campo antropológico datam de 1898 e foram tomadas por Alfred Cort Haddon durante sua expedição a Torres Strait, grupo de ilhas entre a costa da Austrália e Papua Nova Guiné.

No entanto, antes disso já era comum a produção de imagens de sujeitos não-europeus realizadas nas muitas feiras mundiais e exposições que faziam parte das atrações das grandes cidades européias e norte-americanas. Nessas feiras, verdadeiros parques temáticos, objetos e grupos de sujeitos “coletados” durante as expedições científicas ao “mundo longínquo”, ou seja, às colônias, eram expostos para um público diverso, apresentavam-se realizando performances de sua vida em um cenário especialmente montado para duplicar o “habitat” natural dos grupos.

Félix-Louis Regnault, médico e antropólogo francês, era um desses cientistas. Usando um aparelho de cronofotografia (semelhante ao usado por Étienne-Jules Marey, em 1882, nas pesquisas de reprodução do movimento), realizou imagens de senegaleses em 1895, durante a Exposition Ethnographique de l’Afrique Occidentale, em Paris. Sobre essa exposição, Regnault declarou:

sim, esta é uma verdadeira exposição etnográfica. Ninguém enfeitou os selvagens com ridículos adereços e fantasias, ninguém os ensinou previamente a desempenhar um papel estabelecido. Estes negros vivem como vivem em seus países, e é fácil de perceber que seus costumes são fielmente respeitados. Que esta exposição sirva de modelo para futuras exposições³⁸ (Regnault apud Rony, 1996:36).

Ao longo de sua carreira, além de fotografar, registrar o som em cilindros de cera e filmar sistematicamente, Regnault escreveu uma série de artigos em defesa da imagem como ferramenta de pesquisa científica. Em um desses tratados, escreve: “graças aos filmes e às fotografias, o psicólogo, o etnógrafo, o sociólogo, o lingüista e o folclorista vão coletar em seus laboratórios todas as maneiras de várias etnias e será possível acessar a vida real a qualquer momento”³⁹ (Regnault apud Rony, 1996:62).

³⁸ “yes, this is the true ethnographic exposition. No one has adorned savages with ridiculous costumes, and no one has taught them a role in advance. These negros live as they do in their country, and their customs are faithfully respected, easy to see. May this exposition serve as a model for future expositions!”

³⁹ “thanks to films and phonographs, the psychologist, the ethnographer, the sociologist, the linguist and the folklorist will collect in their laboratories all the manners of numerous ethnicities and will be able to call up life at their will”

Embora não seja exatamente um pioneiro no uso das imagens em movimento, o trabalho de Rüdolf Pöch, antropólogo de uma linha antropométrica, destaca-se pelo uso sistemático das filmagens e gravações de som em seu campo na Nova Guiné entre 1905 e 1909. O que se vê em tais imagens⁴⁰ é um enquadramento que compunha o corpo inteiro de um sujeito que encara a câmera – representado, na maioria das vezes, com um certo imobilismo, em um tratamento típico da antropometria. Em outros momentos, buscava-se enquadrar um grupo em movimento, realizando uma dança para a câmara, que corrigia o quadro para seguir o caminho natural do andar do grupo. Sejam isolados ou em grupo, os nativos sob o foco da câmera de Pöch, invariavelmente, retornam o olhar afirmando a presença de um outro que os olha, e, através dela, a realidade de uma interação, ainda que desigual e conflituosa.

A mesma presença de um olhar que encara a câmera também era uma constante nos chamados *travelogues*, filmes de expedição que, sob a sombra da autoridade antropológica e científica, ocupavam os circuitos comerciais e populares, tanto das salas de *vaudeville* quanto dos primeiros *nickelodeons*, bem como, posteriormente, por volta dos anos 1920, os espaços de igreja e centros comunitários, e a partir dos anos 1930, chegavam às já mais estabelecidas salas de cinema e aos teatros de newsreel (salas exclusivas para a exibição de *travelogues* e os jornais audiovisuais, os *newsreels*).

O termo *travelogue* foi cunhado em 1903 por Burton Holmes, empreendedor da área de entretenimento, que viajava ministrando palestras ilustradas pelas mais variadas imagens, de fotografias a slides, às recém captadas vistas. Na verdade, os eventos de Holmes, ou outros tantos que como ele construíram as rotas de circulação de imagens em movimento, incluíam diversos tipos de imagens e de filmes. Como parte desse programa, constituindo o que eles classificavam como a porção de “entretenimento educacional refinado”, estava a exibição de pequenos filmes de temáticas variadas, que, em geral, traziam cenas capturadas nas mais longínquas partes do mundo, produzidas sobretudo pelos Irmãos Lumière, pelos cineastas da Pathé e pela Edson Company (que eram chamados de Conquest Pictures, muitos deles realizados por Edwin S. Porter) no final do século XIX e na primeira década do século XX: “no início dos anos 1900s, o *travelogue* poderia lidar com um espectro maior de questões: o viajante poderia se apresentar como um expert em história, literatura, esportes (cobrindo as olimpíadas de

⁴⁰ Muitas dessas imagens podem ser vistas no documentário sobre a vida de Rüdolf Pöch, *The Anthropologist* (Andrea Geschwendtner, 1992).

verão), em conflitos globais (tendo visitado a Rússia e o Japão, Burton Holmes organizou programas sobre a guerra Russo-Japonesa), políticas ecológicas (visitando Yellowstone e outras áreas selvagens) etc”⁴¹ (Musser, 1990:123).

O repertório era realmente vasto. O catálogo da empresa dos Lumière, por exemplo, incluía imagens do Egito, Japão, México, Tunísia, além de cenas das ruas das principais metrópoles da Europa. Sem dúvida, essas “vistas” – em geral filmes com menos de um minuto de duração, com um único plano o qual mostra as ações do cotidiano que se desenrola diante de uma câmera imóvel – formularam a raiz do *travelogue* ao atuarem como fomentadores de um gosto popular pelas imagens do diferente, do distante. Tal gosto se associa às demandas da nascente indústria turística, e muito do apelo do *travelogue* se dá em relação ao desenvolvimento dessa cultura do turismo: “de todos os gêneros etnográficos em circulação no período do primeiro cinema, era os filmes de expedição (ou os *travelogue*) que mais coerentemente cooptou a noção de verdade etnográfica, estabelecendo uma fusão entre o discurso atropológico com a nascente indústria de viagens”⁴² (Griffiths, 2002:203).

Aos poucos, os *travelogues* vão se sofisticando em relação à duração e montagem de suas imagens, à medida em que os próprios exibidores/palestrantes vão começando a realizar seus filmes, além de incorporar em suas palestras ilustradas itinerantes imagens das muitas expedições científicas, financiadas em geral por museus, em curso ao longo da década de 1920.

Burton Holmes será um dos mais produtivos realizadores de *travelogues* dessa, digamos, primeira geração (ou seja, realizados nas duas primeiras décadas do século passado). Além de Holmes, destacava-se, no cenário norte-americano, Lyman H. Howe, embora ele não tenha exatamente realizado filmes. Ambos eram como “showmens”, realizando, em combinação com a exibição dos filmes, comentários explicativos em forma de palestras, que ao mesmo tempo em que agregavam valor científico ao evento como um todo, auxiliavam no processo de sedução do público dada o espetáculo da performance. Em um dos muitos documentos arquivados sobre o período, em acervos como os do Museu de Arte Moderna de Nova York, é possível ver

⁴¹ “In the early 1900s the travelogue could deal with a much wider range of issues: the world traveller could present himself as an expert in history, literature, sports (covering the Summer Olympics), global conflicts (having visited both Russia and Japan, Burton Holmes gave programmes on the Russo-Japanese War), ecological policy (a visit to Yellowstone and other wilderness areas) etc”

⁴² “Of all the ethnographic genres in circulation during the early cinema period, it was the travel filme (or *travelogue*) that most consistently co-opted the idea of ethnographic accuracy, fusing anthropological discourse with the rhetoric of the infant travel industry”

uma fotografia de Holmes usando um kimono japonês como figurino para a série de palestras sobre o Japão, parte do programa *Around the World Series*, que realizou no Brooklyn Institute of Arts and Sciences, em 1909.

Os filmes que ilustravam essas palestras, justamente os *travelogues*, em geral se estruturavam para simular a situação de viagem. Não raro, suas cenas iniciais mostravam ilustrações de mapas, para situar geograficamente seu espectador, ou traziam planos de trilhos de trem ou imagens que simulavam o ponto de vista de um navio. A partir daí, as imagens da rua ou dos locais exóticos, com seus sujeitos a encarar a câmera em uma performance, seja dos seus modos de vida, seja de rituais ou danças.

A partir do final da década de 1920, quando a situação de produção e de exibição de filmes se modificou – já num cenário de institucionalização da nascente indústria cinematográfica e da ficção clássico-narrativa e com a instauração de salas comerciais de exibição de cinema, ou com a consolidação de um circuito, ainda que alternativo, mais exclusivo para a exibição de filmes – os *travelogues*, acompanhando tal mudança, passaram a apresentar uma narrativa já mais estruturada, dispensando, de certa maneira, o comentário da palestra, incorporando-o através de uma certa linearidade narrativa que recontava os passos da expedição, através de intertítulos e, posteriormente, de uma locução em voz over.

Nesse contexto, os *travelogues* ficaram cada vez mais vinculados às expedições científicas financiadas por museus, notadamente o Museu Americano de História Natural. Tais filmes – a despeito de sua estrutura narrativa que buscava inserir situações cômicas, de ação e de emoção, notadamente um certo suspense – traziam entre seus letreiros de abertura uma espécie de selo de garantia que afirmava a participação do museu, na verdade sua sanção, em que ficavam ressaltados os objetivos da empreitada através das seguintes palavras: “Pesquisa, Exploração, Educação, Exibição”⁴³

Esse selo conforma uma moldura para que o público se relacione com o filme como discurso de explicação e definição do real, orientando assim a experiência de espectadorialidade em direção a um lugar de fala alinhado aos discursos de sobriedade (para usarmos a útil expressão de Bill Nichols).

Uma outra estratégia para estabelecer tal vínculo era estruturar, na ocasião de lançamento, a exposição de alguns objetos e artefatos relacionados ao tema do filme, que, não por acaso, eram exibidos de maneira semelhante à organização de um museu.

⁴³ “Research, Exploration, Education, Exhibition”.

Tal estratégia seguiu até por volta dos anos 1950, quando os travelogues ainda mantinham relativo prestígio, embora ocupassem diferentes circuitos de mediação comercial⁴⁴.

No lançamento de *Latiko: we saw primitive man* (Edgar Monsanto Queeny, 1951), por exemplo, artefatos, mapas e fotografias das expedições de Queeny ao Sudão eram exibidos no lobby da sala de cinema: “Estas apresentações semelhantes às de um museu estabelecem um efeito educativo para o público dos cinemas ao mesmo tempo em que autenticam as imagens exóticas vistas nas telas”⁴⁵ (Staples, 2005:54).

Latiko: we saw primitive man faz parte de uma tradição de travelogues comercialmente distribuídos – a maioria comprados pelos já estabelecidos estúdios de Hollywood, sobretudo a Fox, a MGM e a Paramount – realizados sob o patrocínio do Museu Americano de História Natural desde o final dos anos 1920. Entre esses filmes, destacam-se os produzidos pelo casal de expedidores Osa e Martin Johnson.

A obra dos dois é peculiar por diversas razões. A principal delas é que o casal combina perfeitamente um discurso de autoridade científica com um apelo ao entretenimento, inserindo, numa narrativa em primeira pessoa que dá conta do cotidiano das expedições à África, constantemente, piadas e comentários triviais realizados para convocar a um engajamento mais afetivo o espectador comum – um de seus filmes termina com Osa na casa do casal, localizada claramente em alguma cidade, brincando com seus macacos de estimação.

⁴⁴ A tradição do travelogue não se esgota no final dos anos 1950. Ao contrário, ela se modifica passando a ocupar outros circuitos comerciais, conformados por outras experiências de cinema chegando até a televisão em toda uma associação entre o desejo da viagem e do encontro com um outro exótico ou simplesmente diferente, e a sedução audiovisual que possibilita uma certa satisfação desse desejo. Nesse sentido, estudos recentes sobre a tradição do travelogue reforçam sua conexão com o *Cinerama*, com os recentes filmes Imax e com a profusão de programas televisivos de viagem, em especial vinculados ao grupo Discovery e ao National Geographic.

O Cinerama é parte de experimentos em formatos de filmagem e exibição que potencializam o que poderíamos identificar como a utilização de uma tecnologia de imersão para mobilizar uma experiência particular, mais sensorial, de cinema. Trata-se de um formato, muito popular ao longo dos anos 1950 e início dos 60, onde o filme é exibido em uma tela curva com três projetores. Entre os cineramas mais bem sucedidos, destacam-se *Isto é cinerama* (Merian C. Cooper, Gunther von Fritsch, Ernest B. Schoedsack e Michael Todd Jr., 1952), *Cinerama Holiday* (Robert L. Bendick e Philippe De Lacy, 1955), *Aventuras nos mares do sul* (Carl Dudley e Richard Goldstone, 1958). De certa maneira, o apelo desse universo da tecnologia de imersão também está presente nos filmes produzidos e exibidos em cinemas Imax. Sobre tais abordagens em relação à tradição dos travelogues, conferir Ruoff, Jeffrey (org) – *Virtual Voyages. Cinema and travel*. Durham e London, Duke University Press, 2006 e Fürsich, Elfriede – *Between credibility and commodification. Nonfiction entertainment as a global media genre*. International Journal of cultural studies. Volume 6(2), 2003.

⁴⁵ “These museum-like display cases provided an educational sensibility for movie-goers at the same time that they authenticated the exotic imagery seen on screen”

Em *Congorilla* (Osa e Martin Johnson, 1932), distribuído comercialmente pela Fox, a voz de Martin vai narrando as imagens da expedição, dirigindo-se explicitamente ao público através de frases como “você vai ver e ouvir o primeiro filme sonoro já feito na África...” ou “desse jeito, qualquer explorador se pergunta por que afinal ele saiu de casa...”. Os dois são personagens do filme que reconta, cronologicamente, a expedição, primeiro apresentando a vida animal e depois o encontro dos dois com diversos grupos africanos, que são descritos em seus costumes por longas seqüências de planos médios em que é possível ver performances de danças e muitos olhares em direção à câmera.

Na segunda metade do filme, o casal encontra um grupo de pigmeus e a voz de Martin afirma que aquela é uma das grandes aventuras da sua carreira. Em uma das seqüências dessa segunda parte, os pigmeus mostram sua dança – numa imagem recorrente entre os filmes etnográficos – para então, na cena seguinte, Osa aparecer dançando com os pigmeus um jazz moderno, segundo informa a voz over. A seqüência, marcada por muitos olhares diretos para a câmera, deixa explícita a situação de interação entre eles e, na mesma medida, a interação com a câmera, reforçando uma dupla sensação – a do conhecimento daquela distante realidade e da excitação provocada por esse conhecimento.

Ao longo da década de 1930, a popularidade dos travelogues junto ao público que frequentava as salas comerciais de cinema era grande, fazendo com que tais filmes merecessem atenção da imprensa especializada, notadamente a revista semanal de artes e entretenimento americana *Variety*, além de matérias em jornais como o *The New York Times*.

Novamente, o caso dos Johnson é notável, seja pela atenção dada pela mídia através das críticas dos filmes, seja pelo interesse na vida privada do casal. Fotos de Osa admirando-se num espelho de mão segurado por um “nativo” circulavam pela imprensa, que, em mais de uma ocasião, publicou matérias em suplementos femininos as quais exaltavam seu espírito aventureiro e ao mesmo tempo dedicado, combinando os papéis de cientista e esposa. Em 21 de abril de 1940, três anos após a morte de Martin, o magazine do *The New York Times* realizou uma reportagem especial com Osa, em que recontava os 25 anos de carreira do casal. Nela, Osa declarou sobre o marido e a carreira: “Ele se propôs a preservar para a posteridade o registro da vida selvagem de

seu tempo. Eu vivi uma vida gloriosa a seu lado e tenho certeza que o ajudei um pouco. Em cada lugar que acampávamos, eu tentava fazer um lar”⁴⁶

Segundo a *Variety*, em 1931, cerca de 100 expedições estavam planejadas. Na edição de 7 de janeiro, os colunistas da revista explicavam que a “razão para tal atividade é a atual popularidade dessas filmagens educativas. No período mudo, os *travelogues* eram considerados meros substitutos, mas desde a chegada dos efeitos sonoros e das palavras que descrevem o material, as obras vêm conquistando maiores audiências do que as comédias”⁴⁷.

A chegada do som de fato revitalizou os *travellogues* na medida em que substituiu os comentários dos palestrantes e pôde organizar, de maneira um pouco mais linear, tanto os momentos de caráter informacional quanto aqueles de apelo mais espetacular.

O uso da voz over era também muito recorrente no universo dos newsreel – os cine-jornais que eram apresentados antes da sessão dos filmes de ficção, fornecendo, audiovisualmente, as notícias do mundo. A narração desses cine-jornais davam conta das informações com seu tom eloqüente, empostado e sério, muito semelhante às locuções de rádio.

Nos *travelogues*, a mesma voz over também exercia esse papel informativo-explicativo e mesmo quando fazia os comentários mais triviais, acentuando dessa maneira a dimensão espetacular, mantinha a eloqüência e empostação do tom, pois tal entonação atendia à dupla função, propriamente educativa e atrativa do ponto de vista do espetáculo.

Acredito que tal significado, ou melhor, efeito de sentido, da voz over nos *travelogues*, remetam-se aos comentários ao vivo dos palestrantes/showmans como Holmes e Howe nas palestras ilustradas itinerantes das primeiras décadas do século XX. Se lá tal comentário ao vivo exercia essa função educativa, esta se vê potencializada pela tecnologia de gravação e reprodução do som. Aparentemente, a adição do som agregou ainda mais valor de realidade aos *travelogues*.

Talvez por esse mesmo caráter de maior realismo, a utilização da voz over seja mais marcadamente vinculada ao universo do documentário, compondo um dos

⁴⁶ He set out to preserve for posterity a record of the wildlife of his time. I lived a glorious life with him and I am sure that I helped a little. Wherever we camped I tried to make a home”.

⁴⁷ “Reason for the activity is the current popularity of two-reel lecture stuff. In the silent days the *travelogues* were generally looked upon fillers, but since the addition of sound-effects, plus oral descriptive matter, the scenic material in many stands is getting a better audience play than short comedies”

elementos da linguagem mais reconhecidamente associados ao gênero. Seu uso mais convencional dá conta, justamente, de um processo de explicação e afirmação do sentido das imagens – estabelecendo com elas uma relação direta de convergência, em que uma é ilustração da outra. Foi dessa maneira que a voz over foi apropriada pela escola de documentários inglesa – momento reconhecido como da institucionalização do gênero – e passou a compor a fórmula de um documentário clássico.

Maximo Canevacci (1990) enxerga a voz over (chamada por ele de voz off) como um elemento importante nos modelos de Comunicação Visual Reprodutível – tipos de comunicação que constituem modelos organizadores do mundo histórico no contexto de uma sociedade impregnada de imagens. O autor defende a necessidade de se analisar a “ecologia” visual deste mundo que se articula com base nesses modelos de Comunicação Visual Reprodutível. A voz over é elemento importante desses modelos pois, em seu uso mais tradicional, tem o papel de orientar e avaliar os fatos mostrados na tela: “nos documentários jornalísticos e etnoantropológicos, na publicidade etc. – exerce a função objetivadora de uma verdade ‘externa’ e indiscutível, de uma espécie de supereu sonoro, depurado de toda imagem visível e, portanto, com um forte índice de autoridade e sacralidade” (Idem:18).

Um uso semelhante da voz over é analisado por Jean-Claude Bernardet (2003) com relação aos documentários brasileiros das décadas de 1960 e 1970. O autor trata a voz over como a “voz do saber” e identifica o mais perfeito exemplo dessa voz em *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), filme sobre a questão da migração nordestina para São Paulo.

A voz do locutor de *Viramundo* remonta ao que Bernardet analisa como modelo sociológico de documentário, em que o narrador, portanto a voz over, terá papel preponderante em explicar as idéias do documentário, fornecer números, costurar as entrevistas em uma ordem que ampare a tese desenvolvida; vai, portanto, comentar as imagens que são ilustrações do argumento levantado e defendido pelo filme: “Para que o sistema funcione, é necessário que se limpe o real de forma a adequá-lo ao aparelho conceitual. É essa limpeza que permite o funcionamento básico da produção de significação do filme: a relação particular/geral” (idem:19).

Dessa maneira, a voz over e uma certa construção do olhar, ou uma troca de olhares dos sujeitos filmados e da câmera, mobilizaram uma marca de registro e explicação que reafirma o argumento do *efeito de realidade*.

O desenvolvimento do universo não-ficcional no contexto latino-americano, e brasileiro, seguiu, a despeito de suas particularidades em função de um contexto periférico de modernização, mais ou menos de acordo com o traçado aqui em relação ao norte-americano e europeu⁴⁸. Em primeiro lugar, pois o cinema atuava como agente dessa modernização – ou, como diz Paulo Paranaguá (1985), como um outro produto de importação qualquer – e a conformidade com o produzido nesses países era buscado como projeto de alinhamento à modernidade.

O mesmo “cinema de atrações” que povoava as cidades européias e norte-americanas chegou às cidades da América Latina – sobretudo às cidades que já estabeleciam rotas importantes de importação, tais como Buenos Aires e Rio de Janeiro – conquistando o mesmo sucesso: “As atrações cinematográficas são “atrativas” por si mesmas e pelo caráter de importação”⁴⁹ (López, 2000:52). Como resultado, em cada uma dessas cidades e países fez uma espécie de duplicação das mesmas “vistas” dos irmãos Lumière, como a *Chegada do trem à Petrópolis* (1897) ou o *Ponto Terminal da Linha dos Bondes* (1897).

Dessa maneira, no caso do cinema brasileiro, produziu-se uma geração de pioneiros, muitos deles imigrantes, como os irmãos Paschoal e Alfredo Segreto que, ao lado de outros nomes como Alfredo Musso, e, já na primeira década do século XX, Antonio Leal, produziram um vasto repertório de produções de um cinema não-ficcional: “Todas as filmagens brasileiras realizadas até 1907 limitavam-se a assuntos naturais. A ficção cinematográfica, ou melhor a fita de enredo, o filme posado, como se dizia então, só apareceu com o surto de 1908.” (Salles Gomes, 1996:24).

Uma oposição se fazia, nas primeiras décadas do século XX, entre o “filme posado” e o “filme natural” ou “de cavacão”, que segundo Paulo Emílio Salles Gomes, dividiam-se em dois tipos de produção, que o autor apelidou de “berço esplêndido”, filmes vinculados à exaltação da paisagem natural e “ritual do poder”, filmes que celebravam as cerimônias oficiais.⁵⁰

⁴⁸ As pesquisas em relação a esse desenvolvimento no contexto latino e brasileiro ainda são, lastimavelmente, escassas, notadamente devido às dificuldades com relação ao acesso e tratamento das fontes. Nesse contexto, destacam-se os trabalhos de Vicente de Paula Araújo, Hernani Heffner, Arthur Autran, Glênio Nicolo Povoas, Sheila Schvarzman, Francisco Elinaldo Teixeira, Eduardo Morettin. Alguns deles fazem parte do grupo de pesquisadores que oferece, periodicamente, curso de história do cinema brasileiro, na Cinemateca Brasileira, em São Paulo. Para uma consideração em relação à América Latina, conferir as pesquisas de Ana M. López e Paulo Paranaguá.

⁴⁹ “The cinematic attraction is ‘attractive’ in and of itself and as an import”

⁵⁰ Segundo a avaliação de Arthur Autran, em conferência durante o encontro *Visible Evidence* de 2006, embora tal divisão estabelecida por Paulo Emílio ainda seja pertinente, uma série de materiais fogem dessas categorias, tais como os filmes de família – não produzidos pelos chamados cavadores,

Altamente comissionados pelas instituições governamentais e, mais raramente, privadas, os chamados filmes de cavação constituíram a base econômica do cinema brasileiro até quase final dos anos 1940, o que faz com que Glênio Nicolo Povoas afirme que, pelo menos nas primeiras décadas do século XX, a ficção era de fato a exceção no cinema nacional⁵¹. Tal tradição estava amplamente vinculada, portanto, às demandas pela circulação, através das imagens e do som, das informações e da explicação de um país com aspirações desenvolvimentistas modernizadoras. O cinema não-ficcional vai atender a tais demandas.

Nesse sentido, o sistemático processo de registro em imagens dos trabalhos da chamada Comissão Rondon – como ficaram conhecidas as comissões pelo interior do país sob o comando do Marechal Candido Rondon, a Comissão de Linhas Telegráficas Estratégicas do Mato Grosso ao Amazonas e, posteriormente, a Comissão de Inspeção de Fronteiras – atestam este desejo de atender às demandas científicas e educativas. E nesse caso, as palestras itinerantes, ilustradas por *travelogues*, em especial as proferidas por Theodor Roosevelt, acabaram por exercer uma certa influência naquele que foi designado como o cinegrafista das expedições, o Major Luiz Thomas Reis.

Podemos ver, nas imagens de seus filmes, especialmente em *Rituais e Festas Borôro* (1916) os mesmos elementos de linguagem que marcaram as produções vinculadas às imagens antropológicas, motivadas por uma mesma ideologia do registro, digamos assim. Embora nesse filme já seja possível ver uma articulação narrativa, inclusive incorporando letreiros, a exemplo dos filmes de ficção da época, e recontando o mais linearmente possível as etapas do sofisticado rito de funeral dos Borôro.

As várias expedições realizadas pela Comissão Rondon produziram uma imensa iconografia, dada a importância que Rondon e o Major davam às imagens como mecanismo de registro científico: “A importância que Rondon atribuía aos registros imagéticos como forma de convencimento pode ser avaliada pelo relatório que a Comissão encaminhou ao Presidente da República Arthur Bernardes, em 1922. São dois volumes contendo mais de quatrocentas fotografias da construção das linhas telegráficas, aspectos de vários povos indígenas e tomadas de cenas do sertão.” (Tacca, 2004:316).

cinegrafistas em busca das comissões oficiais para realizarem as imagens – os filmes produzidos por imigrantes de passagem pelo Brasil e o material realizado por agentes vinculados ao movimento de esquerda da época.

⁵¹ O pesquisador fez tal afirmação na conferência *Visible Evidence*, em 2006, onde apresentava sua comunicação “A Historiografia do cinema brasileiro vista pela não-ficção” em uma mesa da qual também participava o pesquisador Arthur Autran.

Uma semelhante vocação informativa e educativa atravessa duas décadas e conforma a experiência do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), fundado em 1936 por Roquette Pinto e Humberto Mauro sob a tutela do Ministério da Educação. Na trajetória das produções desse instituto, criado no contexto de íntima relação entre Estado e a intelectualidade modernista (agrupados na figura do então Ministro da Educação Gustavo Capanema), mostra o interesse oficial em construir discursos explicadores do Brasil, colocando em uso os elementos de linguagem que marcavam, como efeito de realidade, o vínculo da narrativa ao discurso do real e sobre ele.

Na instituição brasileira, a função educativa do cinema era traduzida em um projeto fílmico que deveria ser:

nítido, minucioso, detalhado (...) lógico no encadeamento das suas seqüências (...) Ou seja, será tão somente uma reduplicação mais atraente, pois movimentada, da linguagem do ensaio, do livro didático (...) Não deverá deixar o lugar seguro da exposição racional e unívoca dos saberes escolares. Esta exposição, a nível cinematográfico, se realiza através da narração em off, por um locutor de voz cultivada e enfática e por imagens que ilustram o texto da narração. (Cesar, 1980:18).

Dessa maneira, justamente pelas demandas educativas, pode-se afirmar que o cenário inicial do cinema não-ficcional brasileiro estava amplamente em consonância com o imaginário vinculado a uma idéia de objetividade e de registro, compartilhando assim da imaginação documental que forjou o olhar que encara a câmera e a voz over como elementos de construção de um efeito de realidade.

1.2 – A Instância do personagem em uma breve história do documentário

Uma abordagem da história do documentário através da instituição do personagem pode fornecer pistas que ao mesmo tempo levantem o debate social e político em torno do processo de institucionalização e transformação do gênero, entendido como prática discursiva, bem como considerem uma série de distinções, do ponto de vista das articulações da narrativa, de alguns conjuntos importantes de filmes.

Reafirmando a pertinência de tratar como *personagem* os atores sociais que aparecem nas narrativas documentárias, quero chamar a atenção para três momentos, nos quais podemos perceber a presença e o papel de articulação dessa figura na construção da narrativa do documentário. Esquemáticamente, poderia descrever da seguinte

maneira, acompanhando uma certa divisão consensual da própria história do documentário:

Documentário Clássico – o indivíduo como categoria social, submetido ao argumento/tema do filme que será expressamente colocado no nível da linguagem e da narrativa, donde os personagens configuram-se como poderosos exemplos, contra-exemplos ou ilustrações.

Documentário Moderno – ainda o indivíduo como categoria social, de certa maneira, mas um sujeito descentrado, que a própria narrativa do documentário tratará de recompor como unidade, para então estruturar um argumento/tema que pode problematizar questões de ordem mais sociais e políticas. Nesse sentido, em termos de organização da narrativa, o argumento é submetido ao personagem, pois, como tema, ele se constrói através do que nos é dado a conhecer, pelo filme, dos personagens e de suas ações.

Documentário Contemporâneo – a relação entre indivíduo e categoria social cada vez mais diluída em função da descentralização do sujeito, a qual acarreta também uma diluição da expressão mais explícita do argumento/tema no nível da narrativa. O personagem, então, é o centro da narrativa, que parece se constituir de um dar a conhecer tal personagem em seu aspecto privado, colocando em uso, muitas vezes, toda uma economia que se ampara na reflexividade, nos procedimentos de alusão e paródia em consonância referencial com a história do cinema.

O esquematismo da divisão, embora criticável, pois, como premissa, qualquer separação esquemática assim é questionável, serve aos propósitos do meu argumento, pois me permite mapear melhor as dimensões do papel do personagem como instância na narrativa, como ele coloca em cenas os problemas levantados pelos filmes, e, ao fazê-lo, acabavam encenando também as principais questões que atravessam o contexto histórico no qual esses “modelos” foram institucionalizados. Dessa maneira, através dessa divisão esquemática, é possível acompanhar as tensões que delineiam dilemas considerados fundadores da modernidade, a relação indivíduo e sociedade, geral e particular.

Na genealogia do gênero, Robert Flaherty tem o estatuto de marco fundador, pois considera-se que seus filmes, *Nanook of the North* (1919/22) e, posteriormente, *Moana* (1926), inauguram uma nova forma de trabalhar com a tradição não-ficcional da época: “Seu espírito inovador, sua afirmação do tema que envolve naturalmente a partir

da interação do homem e seu meio se tornou o modelo para criações e inovações de outros cineastas do não-ficcional.” (Jacobs, 1979:12)

O que há tão inovador nos filmes de Flaherty é um certo rompimento com o panorama do não-ficcional da época ao incorporar mais claramente, à apreensão da realidade os elementos de uma narrativa ficcional que se cristalizava naquele período – em que ganham maior espaço o estabelecimento de uma continuidade espaço-temporal através da montagem, conduzindo maiores efeitos de emoção com o uso mais consciente da dramatização.

Nanook é o resultado fílmico de uma longa experiência “antropológica” de encontro entre Flaherty, como viajante, e os esquimós da baía de Hudson, no norte do Canadá. A interação da obra de Flaherty com a narrativa clássica se vê na maneira como insere ao longo do filme pequenos dramas internos que se constroem à moda da ficção na época – construindo pequenos espaços de suspense, pequenas esferas de identificação familiar, pequenas seqüências de ação: “A espinha dorsal de todo filme é a continuidade – e com isso não me refiro à intriga (plot). *Nannok of the North* não tem nenhum tipo de intriga e prescinde perfeitamente dela, mas tem continuidade. A organização das cenas é segura, lógica e consistente” (Sherwood, 1979:15).

Nesse sentido, *Nanook* é claramente um personagem que vai se formando ao longo de uma narrativa a qual se esmera em mostrar a relação homem e natureza. Um personagem que assume várias facetas ao longo das situações em que o filme o coloca – pai, caçador, chefe de família. O primeiro plano em que *Nanook* aparece no filme é um belo close-up de seu rosto a encarar a câmera – plano que aparece logo após o desenho de um mapa localizando o inóspito cenário onde esse drama do homem na relação com a natureza vai se desenrolar. No restante da seqüência, a família de *Nanook* vai sendo apresentada, saindo, um a um, de dentro de uma canoa, até o último membro, um filhotinho de husky siberiano. A saída dos membros da família é a primeira de algumas das gags do filme, que instaura um certo riso poético, convocando, desde o início, uma certa simpatia pela família.

Nanook of the North foi celebrado já na ocasião de seu lançamento, como algo distinto. A crítica da *Variety*, de 16 de junho de 1922, ressaltava a combinação do valor educativo com o entretenimento: “de fato, não é um filme no sentido geral em que o termo é usado, mas é muito melhor que os programas que geralmente são apresentados

no mercado nos últimos anos. (...) Interessante, educativo, cênico e com certos toques de comédia que asseguram o entretenimento”⁵²

A partir de *Nanook*, vários outros filmes buscaram essa mesma junção, entre poesia, riso, emoção e informação, educação e o apelo da realidade, constituindo um modelo do qual se destacam obras como *Grass* e *Chang*, ambos dirigidos pela dupla Ernest B. Schoedsack e Merian C. Cooper (1926 e 1927, respectivamente)⁵³ e mesmo o segundo filme de Flaherty, *Moana* (1926).

Foi esse modelo que inspirou a formalização do documentário como gênero cinematográfico a partir dos filmes e da reflexão da Escola Documentarista Inglesa dos anos 1930, cujo principal articulador foi John Grierson, que cunhou o próprio termo, em 1926, ao realizar uma crítica, justamente, de *Moana*.

É Grierson quem reconhece o aspecto inovador de Flaherty em incorporar um drama humano ao presentificar os modos de vida de um povo, dessa maneira, agregando um tom poético e mais atrativo ao discurso de valor documental. Esta era, para Grierson, a vocação do cinema, sobretudo face um mundo em mudanças aceleradas. Winston (1995) chama a atenção para a visão de arte compartilhada por Grierson e seus companheiros, uma visão tributária da geração do realismo francês do século XIX, que afirmava um necessário imbricamento entre a arte e o questionamento social:

A escola realista francesa, sua prática e sua teoria, mesmo que não reconhecidamente, teve um profundo efeito na sua retórica e na recepção geral dos filmes documentários. Grierson fez eco aos realistas ao reivindicar que tudo, dos métodos (a saída dos estúdios) ao assunto tratado (a classe trabalhadora); dos propósitos (educação pública e conscientização social) à justificativa (o artista como agente político)⁵⁴ (Winston, 1995:26).

⁵² “In fact, it is not a feature at all in the general sense of the usage of that word, but it is far better as an attraction than the majority of regular run of program feature released on the market in the last quarter. (...) Interesting, educational, scenic and with all certain touches of comedy that are certain to make it entertaining.”

⁵³ É interessante ressaltar que Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack são figuras importantes dentro de um universo de produção que liga o gosto pelo exótico e pela viagem temperados pela junção entre a excitação do thriller e a legitimação do real. Ambos são neste capítulos destacados pelo seu trabalho na realização de *Grass* e *Chang*, mas não podemos esquecer que a mesma dupla é responsável pela produção e direção de *King Kong* (1933), bem como pelo primeiro dos cineramas, *Isto é Cinerama* (1952).

⁵⁴ “The French realist school, its practice and its theory had a profound, if unacknowledge, effect on his rhetorical and the general reception of the documentary film. Grierson echoed the realists in his claims about everything from working methods (the flight from the studio) to subject matter (the working class); from purpose (public education and social agitation) to justification (the artist as a political actor).”

Os teóricos e práticos do documentarismo inglês reconheceram o aspecto inovador da obra de Flaherty e o elegeram como principal modelo a ser seguido para o desenvolvimento do cinema documentário. Foi com essa discussão, em pauta nas publicações da época, pelo menos no contexto inglês, que se deu a definição e constituição do documentário como gênero cinematográfico reconhecido.

A despeito da imensa diversidade de sua produção, o que o modelo cristalizado pela escola inglesa conformou foi uma certa noção de indivíduo como categoria social. Embora tenha uma preocupação com o indivíduo, e nesse sentido, as produções inglesas demonstram forte apelo humanista, ele se apresenta como representante de uma categoria social e como trabalhador, em última instância, uma vez que muitos dos documentários ingleses focalizam a relação das situações de trabalho frente às mudanças tecnológicas e industriais – como demonstram, claramente, os filmes *Drifters* (John Grierson, 1929), *Granton Trawler* (John Grierson e Edgar Anstey, 1934), *Industrial Britain* (John Grierson e Robert Flaherty, 1933), *Coal Face* (Alberto Cavalcanti, 1935) e *Night Mail* (Basil Write e Harry Watt, 1936).

Se tomarmos a trajetória intelectual de Grierson, fica ainda mais clara a sua visão do indivíduo em relação à sociedade e o tratamento que seu projeto fílmico vai propor. É importante ressaltar que nos anos 1920/30 se acirram as teorias que problematizaram a relação indivíduo e sociedade assim como o início da reflexão sobre a cultura de massa; como intelectual, John Grierson não estava totalmente alheio a tais discussões.

A inserção do político (num sentido mais amplo), a questão das mídias, com os debates da Escola de Frankfurt, por exemplo, marcaram, no âmbito artístico-intelectual, a moldura teórica que inspirou Grierson a propor, institucionalmente, a fundação de um setor, no interior da máquina governamental do Império Britânico, dedicado a colocar em prática o projeto cinematográfico que ele começava a articular – inspirado nas práticas do universo não-ficcional em curso na época, e sobretudo no trabalho de Robert Flaherty.

Grierson era pessoalmente ligado à figura de um importante intelectual desse período: Walter Lippmann, que foi seu professor no departamento de Ciência Política da Universidade de Chicago, onde o inglês estudou na primeira metade da década de 1920. A reflexão de Lippmann envolve a idéia de que a democracia só seria possível se os indivíduos, formadores da opinião pública, pudessem ser ativos em seu regime – o que implica considerar um certo nível comum de educação e faculdade crítica que

representasse um contraponto às massas atomizadas. No entanto, tal possibilidade se caracterizava, para Lippmann, como utopia.

De certa maneira, a proposta cinematográfica de Grierson vai em direção à realização dessa utopia. O cinema passa a ser, para o inglês, um modelo de educação das massas, exercendo papel pedagógico na constituição da democracia. O cinema se tornaria o meio de concretização dessa utopia pois lidava, através da apreensão e da interpretação da realidade, com possibilidades de exercer forte papel atrativo e mobilizador. Isto se dava exatamente pelo imbricamento das estratégias de identificação com público vindas da narrativa clássica e da relação de sobriedade explicativa do real oriunda da tradição do domínio não-ficcional vigente até então. Tal idéia está resumidamente expressa na frase mais célebre de Grierson: “dar um tratamento criativo à realidade”.

Assim, inerente ao projeto capitaneado por Grierson, estava a noção de que era preciso apropriar-se das técnicas de dramatização, seja através da encenação mesma, seja na reapropriação de outros elementos do clássico-narrativo cinematográfico como a montagem a qual estabelece linhas de continuidade a partir da apresentação dissertativa de um argumento – especialmente ao manter a estrutura que vai do geral para o particular, numa seqüências de planos que sai do geral para o médio finalizando no plano de detalhe – seja ao fazer amplo uso da trilha sonora musical, pontuando dramaticamente cada momento de narrativa. Enfim, utilizar muitas das estratégias narrativas da ficção clássica de maneira a “colocá-las a serviço de um verdadeiro processo de educação de massa, fazendo filmes socialmente direcionados.” (Da-Rin, 1995:41).

Embora tome a obra de Flaherty como ponto de referência, o modelo estabelecido pela escola inglesa se distancia levemente deste em relação ao tratamento do personagem. Se *Nanook* e *Moana* constroem personagens no melhor sentido ficcional do termo – articulando mecanismos de identificação a partir da elaboração de pequenos dramas internos na narrativa, como, por exemplo, toda a seqüência da construção do iglu em *Nanook*, quando este é apresentado na dimensão familiar e doméstica – as produções inglesas investem na apresentação do indivíduo como agente de uma categoria social, notadamente a do trabalhador. Nesse sentido, os personagens não têm nome e raramente aparecem na narrativa em sua esfera privada (de certa forma, *Housing Problems*, dirigido por Arthur Elton e Edgar Anstey, em 1935, seria um pouco dissonante).

A escola inglesa institucionaliza o campo do documentário ao sistematizar uma produção – a partir do subsídio do governo britânico, primeiramente através do *Empire Marketing Board* e depois do *General Post Office* – a qual acaba por conformar um modelo que passou a servir de exemplo para experiências semelhantes em outros países, sobretudo no Canadá e nos Estados Unidos, este último, atuando com forte impacto nos anos da grande depressão econômica sob a articulação de Pare Lorentz, em associação com cineastas como Joris Ivens (em *Power and the Land*, 1940) e Elia Kazan (em *The River*, 1937).

A cinematografia brasileira viveu um momento particularmente correlato através do projeto do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). O cinema, tal como na Inglaterra, foi amplamente apoiado pela instituição governamental como importante veículo de “educação”, atuando ao lado de outros meios de comunicação de massa, tais como o rádio e um forte investimento numa iconografia brasileira em tempos de Estado Novo.

Tanto a proposta de Grierson quanto a brasileira apontam para um horizonte de valorização do intelectual e do artista em seu papel social. Vale lembrar que Roquette Pinto já era um importante antropólogo do Museu Nacional e a atuação de Gustavo Capanema como ministro foi destacada exatamente na sua inter-relação com a intelectualidade modernista (Cesar, 1980).

A figura de Humberto Mauro resume tal aspecto. Já importante nome do cinema nacional, pela atuação no campo ficcional nos anos de 1920, Mauro se alinha a Roquette Pinto na fundação do INCE, possivelmente motivado pelas mesmas questões que se apresentam em seu cinema ficcional: um olhar de “descoberta” do Brasil através de uma iconografia própria que ao mesmo tempo dê conta das poéticas paisagens naturais e do maravilhamento do projeto de modernização da época; um olhar que se faz presente no investimento nas descrições dessas imagens: “Em Mauro, desde os primeiros filmes, a câmera funciona como um instrumento de desvendamento do real” (Schwarzman, 2004:263).

Entre 1936 e 1964, Humberto Mauro realiza 357 filmes para o INCE. Em uma primeira fase, que vai até por volta de 1947, fica mais marcadamente expresso o caráter pedagógico das produções, focalizando, sobretudo, o desenvolvimento científico e tecnológico e amparando-se numa estrutura de linguagem de documentário em vias de cristalização como tradicional.

É possível questionar a experiência inglesa por sua orientação colonialista, afinal, o impulso desta produção documentária era a unificação do Império Britânico sob a ideologia geral do progresso humano – quando na verdade o progresso humano significava o desenvolvimento de um modelo muito específico de formação histórica européia que se alinhava a um certo liberalismo humanista (embora, de tons supostamente esquerdistas). Mas é inegável que tais experiências – e aqui incluo a brasileira e a norte-americana – afirma uma relação particular entre presença do indivíduo como categoria social, do personagem como agente, através de seu papel de exemplo e ilustração, de um argumento que se desenrola ao longo da narrativa através de uma construção lógica e dissertativa. Em tal construção, reside a autoridade do *Documentário Clássico*.

O chamado *Documentário Moderno* se coloca em oposição à tal proposta, especialmente pelo caráter totalizante dessa “supremacia” do argumento e do tema, digamos assim. E nesse sentido, o investimento, na ordem do discurso fílmico, em dar a conhecer os sujeitos é uma das maneiras de se contrapor à despersonalização do documentário clássico. É nesse sentido que a instância do personagem ganha outro estatuto, ainda que o argumento, o tema e a própria crença no lugar de fala do domínio do documentário não estejam necessariamente em cheque.

Por volta do final dos anos 1950, e sobretudo no início dos anos 1960, a tecnologia cinematográfica se vê diante de novidades, especialmente na captação do som, as quais acabariam catalisando tais mudanças nas possibilidades de trabalhar as imagens e sons. Estava em uso, então, o que Mário Ruspuli viria a denominar “grupo sincrônico cinematográfico leve” – câmeras mais leves com maior possibilidade de serem operadas na mão e, mais importante, um gravador magnético portátil que poderia captar o som direto, das ruas por exemplo, colocando-o em sincronismo com a imagem. (Da-Rin, 1995:71).

Embora os avanços tecnológicos não sejam a única explicação para as transformações dos projetos estéticos e políticos do documentário moderno, ou mesmo do cinema de ficção do período, o fato é que eles inspiraram uma onda de exaltação dos poderes do sincronismo das imagens e sons diretamente captados no sentido de apreensão de um real que se desenrola através de personagens em ação e/ou interação com essa tecnologia.

Essas inovações foram, de certo modo, o grande catalizador para tornar possível a realização do desejo de recolocar o sujeito no centro das ações, mesmo que a idéia de

sujeito, na época, estivesse cada vez mais sendo questionada. É preciso lembrar que o mesmo contexto o qual informa o documentário moderno – e o cinema moderno, a bem da verdade – atravessa as ações políticas de uma juventude do pós-guerra que cresce em um mundo polarizado de grandes debates ideológicos e de constituição, de um lado, de uma sociedade de consumo, e de outro, do intenso questionamento desse modelo.

O desejo de reconfiguração do lugar do personagem e da realidade no âmbito do documentário moderno, mobilizado face às novas possibilidades tecnológicas, gerou projetos estéticos distintos entre si – sendo dois deles de maior projeção e poder de influência em outras cinematografias: um buscando “numa montagem que dá a impressão de um ao vivo ou de um real time” (Nichols, 1991:38) as potencialidades da não intervenção; outro, ao contrário, deixando exposta a situação do encontro do cineasta com seus sujeitos filmados para a articulação de ambas as experiências, do filme e da realidade.

Os dois projetos buscaram, como base, entre outras fontes, o trabalho do cineasta russo Dziga Vertov, importante nome no contexto das vanguardas dos anos 1920. O cinema de Vertov mostra uma intensa ligação com o futurismo e com o formalismo como projeto estético e, mais ainda, como visão de mundo. Isso implica um forte compromisso com a formação de uma outra noção de homem e de realidade, vinculada às possibilidades advindas do crescimento tecnológico e industrial. Uma exaltação da máquina como símbolo do novo homem “libertado da canhestrice e da falta de jeito, dotado dos movimentos precisos e suaves da máquina”, como escreve Vertov no manifesto *Nós*, em 1922 (publicado em Xavier, 1983:249).

O novo homem deve ser o tema do cinema; um cinema que deve matar a cinematografia, para fazer viver a arte cinematográfica, que deve ser um cine-olho que capta a “vida de improviso”. Tais lemas implicam uma outra forma de olhar, possibilitada pelo encontro com a pulsação da vida das ruas, a qual só pode ser olhada pela moldura precisa e incisiva da máquina. Ou seja, a criação de uma outra linguagem que fale para todos, para um todo que é novo, moderno, urbano, maquínico. Assim, “a camera, para Vertov, seria liberada de qualquer demanda pela imitação da realidade tal como vista pelo olho humano. A montagem deve ser liberada da obrigação de produzir uma narrativa linear”⁵⁵ (Feldman, 1998:45/46).

⁵⁵ “the camera, for Vertov, would be liberated from any demand to reproduce an imitation of life as the human eye saw it. Editing must be freed from the obligation to produce a seamless narrative”

O caminho trilhado pelo cineasta russo conduziu a duas direções: à vida de improviso e à apreensão, utilizando a câmera como extensão do olho, daquilo que o homem não poderia apreender. A filosofia, na verdade, aponta para uma apresentação da realidade visível enquanto gesto de montagem (entendido aqui também como ato do pensamento, como gesto de interpretação, de interação com a realidade concreta possibilitado pelas tecnologias da vida moderna).

Nesse sentido, a obra mais conhecida de Vertov, *O Homem da Câmera* (1929), constitui-se em um filme-poesia no qual a filmagem e a montagem, ao mesmo tempo a materialidade e o tema do filme, são tratados como elementos fascinantes, pois condensam e revelam o novo homem (o homem moderno).

A influência de Vertov se faz presente em dois projetos fílmicos de documentário moderno, de certa maneira opostos, colocados em prática a partir dos anos 1960/70. Em ambos, as idéias de Vertov reencontram sua condição de existência diante das novas tecnologias de câmera e de gravação de som.

O primeiro deles buscando na inspiração do mandamento da “vida de improviso” a afirmação de uma realidade objetiva e a articulação de uma narrativa que demonstre um efeito de não-intervenção da câmera, que apreenda um real o qual se desenrola no discurso fílmico – um real de sujeitos em ação entre si, uma ação que é captada pela câmera. Tal proposta é conhecida como Cinema Direto e se mostrou mais eficaz no contexto americano, tendo em Robert Drew, Richard Leacock, Albert e David Maysles suas figuras fundadoras.

A segunda re-significação da obra de Vertov vai se alinhar às suas pesquisas de linguagem e trabalhar o mesmo preceito de “vida de improviso” como um processo de interação, como um encontro provocado de onde o real se produz. Tal estética tem no francês Jean Rouch a principal referência.

O documentário moderno norte-americano buscou, portanto, sua própria maneira de lidar com as mudanças impulsionadas pela tecnologia de som portátil direto, câmeras mais leves e filmes de latitude mais abrangentes. Estabelecendo um projeto estético que procurava articular no cinema as novidades da produção do tele-jornalismo de então e de um foto-jornalismo de grandes ensaios, nos anos 1950, vigoroso na exposição de “instantes decisivos”, como definiu o fotógrafo Henri Cartier-Bresson, em que a realidade se fazia presente como que capturada no seu todo.

Assim, no contexto cinema direto americano, a instância do diretor e da negociação se ausenta na narrativa do documentário, não se fazendo claramente

assumida no discurso fílmico, mas subentendida em soluções como: um sistema de montagem que apaga a esfera da intervenção; o uso dramático da combinação do primeiro plano num rosto que não encara a câmera como convenção de aproximação com o personagem; uma recusa da figura da entrevista, optando pelas situações de interação entre os atores sociais do filme; o uso estratégico dos planos-sequência e do chamado tempo-morto como expressão de autenticidade provocando o efeito de que a realidade se desdobra diante dos olhos do espectador.

Primary (Robert Drew, 1960) é considerado o filme inaugural do cinema direto americano. Juntando uma equipe com aqueles que viriam a ser os principais nomes do movimento – Leacock e os irmãos Maysles – Drew acompanhou os últimos três meses das primárias eleitorais para a presidência dos Estados Unidos, envolvendo os candidatos John Kennedy e Hubert H. Humphrey. Já de saída, por sua estrutura de montagem paralela do cotidiano dos dois candidatos, o filme afirma a importância orgânica que a instância do personagem vai ter para o cinema direto.

No cinema direto, o personagem é fundamental, pois, diante das “proibições” de um comentário em voz over ou de qualquer outro elemento pós-produzido, as ações dos sujeitos passam a ganhar ainda mais importância como elemento de costura da narrativa.

Nesse sentido, é interessante ver como muitos dos filmes do cinema direto – ou pelos menos aqueles dos anos 1960, cujos pressupostos foram seguidos mais à risca – estabelecem um sentido muito particular de intimidade. A intimidade vai ser, nesses filmes, fundamental como cenário para as ações dos personagens, o espaço para o seu desenvolvimento.

Assim, o uso reiterado de primeiros planos, sobretudo de um rosto que não encara a câmera, será elemento principal através do qual a noção de intimidade pode ser presenciada. *Salesman* (Albert e David Maysles, 1969) e *Don't look back* (D. A. Pennebaker, 1966) são bons exemplos.

No filme dos irmãos Maysles, sobre o cotidiano de vendedores de bíblias em domicílio nas cidades americanas, vê-se a intimidade em ação nas cenas nos quartos de hotel onde os personagens, em seu espaço de descanso, conversam uns com os outros, reavaliando suas vidas.

Uma mesma estrutura de oposição entre a exposição pública e a íntima pode ser encontrada em *Don't look back*, sobre a turnê de Bob Dylan em Londres. As cenas do show e das entrevistas dadas para a imprensa comum (cujos momentos fornecem boa

parte da informação mais propriamente contextual do filme) são contrastadas com as cenas do quarto de hotel, onde Joan Baez e Dylan são enquadrados em belos primeiros planos que invocam um certo tom etéreo e melancólico.

Fredirick Wiseman é um dos poucos que ainda se mantém totalmente fiéis aos preceitos do cinema direto. Sua vasta produção coloca em cena questões muito pertinentes da relação indivíduo e instituição, seja dentro de indústria da moda (*Model*, 1980), seja nas bases de treinamento dos soldados americanos (*Basic Training*, 1971) – para citarmos dois exemplos bem distintos e igualmente interessantes. A presença da instituição, na obra de Wiseman, permite que se provoque um certo nível de interação entre os personagens, fazendo com que eles apareçam na narrativa, sem que o diretor ou a situação do filme precise ser levantada explicitamente no documentário.

Em um movimento oposto, percebe-se como os elementos que são apagados da montagem do cinema direto são exaltados na economia do *cinéma vérité*, formando a base desses filmes. Assim, ao invés de estruturar um som direto que procure captar a conversa de sujeitos entre si, o *cinéma vérité* vai investir na situação da entrevista que exponha a interação com a câmera e aqueles que a controlam.

A verdade do *cinéma vérité* é aquela que se obtém através da interferência e da interação nos sujeitos, por isso, ambos, personagens e realizadores, devem estar visíveis no centro da narrativa. Em 1969, Jean Rouch declarou:

Sou um dos responsáveis pelo termo (*cinéma vérité*) e é de fato uma homenagem a Dziga Vertov, quem realmente inventou o tipo de cinema que nós fazemos hoje. Era um cinema de invenções, mas ele acreditava simplesmente – e eu concordo com ele – que o olho da câmera é mais perspicaz e mais verdadeiro que o olho humano. (...) a única coisa que eu quero dizer sobre o *cinéma vérité* é que seria melhor chamá-lo de cinema-sinceridade, se quiser. Isto é, um cinema que pede a seu público que confie na evidência, que diga a seu público (...) ‘eu vi o que aconteceu através do meu olhar subjetivo e isto é o que eu acredito que aconteceu’⁵⁶(Rouch apud Levin, 1971:135).

⁵⁶ “I’m one of the people responsible for the phrase (*cinéma vérité*) and it’s really in homage to Dziga Vertov, who completely invented the kind of film we do today. It was a cinema of lies, but he believed simply – and I agree with him – that the camera eye is more perspicacious and more accurate than the human eye. (...) the one thing I want to say about *cinéma vérité* is that it would be better to call it cinema-sincerity, if you like. That is, that you ask the audience to have confidence in the evidence, to say to the audience (...) I looked at what happened with my subjective eye and this is what I believe took place”

De certa maneira, as experiências de Jean Rouch como antropólogo – seus filmes na África, propondo um novo modelo de filme antropológico que não se limite ao registro etnográfico, mas que procure fazer uma antropologia do compartilhamento e da intervenção, mediada pelo processo fílmico – formaram as bases do projeto do cinema vérité. Nesse sentido, destaca-se *Eu, um negro* (Jean Rouch, 1958), em que um jogo de performance elaborado pelos personagens, criando seus papéis fictícios numa espécie de brincadeira para a câmera, para depois realizar, em conjunto com o diretor, um comentário reflexivo de si e da situação em voz over, é a base para se construir um forte questionamento sobre o tema da migração na Costa do Marfim.

Em *Crônica de um Verão* (Jean Rouch e Edgar Morin, 1961), considerado o marco fundador do cinema vérité, a dimensão interativa é acentuada no interior da narrativa, através de cenas em que se promove uma espécie de mesa de debates com os personagens, a qual funciona como o fórum em que as questões políticas que os ligam – estes sujeitos de passados e vida tão diversos – são provocadas pelos questionamentos dos diretores. Em uma dessas passagens, Rouch pergunta a Landry e Raymond – imigrantes argelinos – se eles sabem o que significa o número tatuado no braço de Marceline – judia sobrevivente do holocausto. Dessa maneira, é o encontro provocado pelo filme que liga essas duas realidades, com isso, estabelecendo através dos personagens o argumento do filme.

Se tomarmos como exemplo, um filme como *À Bientôt j'espère* (1968), dirigido por outro nome importante da geração do cinema verdade francês, Chris Marker, veremos que o “travar” conhecimento com os personagens, no âmbito privado e cotidiano, é a principal estratégia para estabelecer a dimensão exata do que é, ao cabo, o tema do filme: o movimento sindical e grevista de 1968, em Lyon, na França.

Dois elementos organizam o filme, a voz over, em um tom grave e pessoal, pontuado de suspiros e pausas dramáticas, fornece as informações, e as entrevistas com os sujeitos do movimento sindical da indústria Rhodia. Porém, as falas dos personagens ocupam um lugar maior na estrutura do filme – quer seja como entrevistas dadas ao diretor, que não são visíveis, porém, audíveis, a partir do extra-quadro, quer seja como uma mesa redonda, claramente provocada pelo filme, em que a interação entre eles toma o lugar do depoimento. Em ambas as situações, os personagens se “apresentam” instigados a recontarem, por vezes descreverem detalhadamente, seu dia-a-dia como sujeitos daquela ação política.

Assim, o personagem está no centro da narrativa – que se ampara no processo dá-lo a conhecer, tanto por suas ações cotidianas, quanto por suas opiniões – porém, ao lado dele, também estão claramente circunscritas as motivações mais propriamente coletivas que envolvem os personagens (e que nesse filme se fazem presentes através da voz over a situar a importância política daquela luta sindical no contexto dos movimentos revolucionários de 1968).

À *Bientôt j'espère* é, portanto, um bom exemplo, no âmbito do cinema verdade, da relação personagem e argumento no documentário moderno, estruturando-se, ao contrário do cinema direto americano, como vimos, a partir da explicitação da provocação da própria experiência do documentário.

Será justamente esta proposta que irá se constituir como referência para o documentário brasileiro moderno, sobretudo a partir dos anos 1960, e que acabou por se constituir em um ponto de referência para o documentarismo nacional, pois, de alguma maneira, um certo desejo documental – vinculado ao documentário moderno, é claro – atravessou muitas das produções cinematográficas do período, mesmo as especificamente ficcionais. De certa forma, é possível afirmar que o documentário moderno brasileiro deu a tônica do nosso cinema moderno.

A produção nacional vincula-se claramente ao projeto do *cinéma vérité*, alinhando-se a uma estética de intervenção, de valorização da interação do cineasta – o qual incorporava o duplo estatuto de artista e intelectual, no sentido de reafirmar sua função de questionamento da realidade social, feito a partir do encontro com o sujeito/personagem do filme.

As circunstâncias da chegada da tecnologia das câmeras portáteis mais leves e sobretudo dos aparelhos de gravação de som direto, notadamente o gravador nagra, foram um fator importante para o alinhamento ao projeto do cinema verdade francês. Em sua tese de doutorado sobre o panorama prático e teórico da questão do som no cinema brasileiro, Fernando de Moraes (2006) reconta com detalhes tais circunstâncias, incluindo, até mesmo, pertinentes comentários analíticos sobre os filmes, ficções e documentários do período.

O primeiro gravador nagra chega ao Brasil pelas mãos de Joaquim Pedro de Andrade, após este ter estudado em Nova York, por meio de uma bolsa da fundação Rockefeller, com os ícones do cinema direto americano, Albert e David Maysles. O gravador, bem como a câmera Arriflex, são usados na produção de *Garrincha, alegria do povo* (Joaquim Pedro de Andrade, 1962), um documentário que, embora marque as

primeiras inserções de som direto no Brasil, ainda tem a forte presença de uma linguagem documental mais clássica, com um uso ainda intenso da narração em voz over.

A despeito do estágio de Joaquim Pedro com os irmãos Maysles, o cinema direto americano não encontra aqui solo fértil para exercer sua influência – em parte, talvez, por um certo sentimento anti-americanista em processo de cristalização na época, acentuado pós-golpe de 1964, mas também pela “escola” que se forma, tanto no Rio de Janeiro, quanto em São Paulo, a qual toma por base as produções européias.

Ainda em 1962, uma segunda leva de gravadores nagra chegam ao Brasil para serem usados no curso ministrado pelo documentarista sueco Arne Sucksdorff, financiado por um projeto da Unesco de formação de cineastas em países em desenvolvimento. O curso, realizado entre dezembro de 1962 e fevereiro de 1963, selecionou, entre 230 candidatos, 18 jovens que viriam a compor a geração do cinema moderno brasileiro, entre eles, Arnaldo Jabor, Vladimir Herzog, Orlando Senna, Eduardo Escorel.

O nome de Sucksdorf não foi a primeira sugestão do grupo que organizou o curso junto a Unesco. Entre os primeiros nomes pensados, estavam o de Joris Ivens e o de Jean Rouch. De qualquer maneira, a esfera de possibilidades circulava entre nomes europeus, reafirmando, assim, um vínculo já histórico de nossa intelectualidade com o pensamento e a prática artística da Europa.

O resultado do curso ministrado por Sucksdorf foi a realização do filme *Marimbás*, com roteiro de Vladimir Herzog, sobre uma comunidade de pescadores de Copacabana. Embora como resultado de sincronização do som direto, o filme deixe a desejar, ele marca bem uma mudança que vai entrando em curso no documentarismo nacional, a qual é a busca de uma “fala” popular, de certa maneira, até então silenciada.

A primeira experiência considerada bem sucedida com a sincronização do som direto é o filme *Maioria Absoluta* (Leon Hirzsmann, 1963/64), em cuja equipe estavam três alunos do curso. No filme, a questão do analfabetismo é tratada sobretudo através da expressão da fala dos personagens analfabetos, entrevistados na região Nordeste. Um comentário em voz over, escrito e executado pelo poeta Ferreira Gullar, organiza o argumento do filme, explicando as escolhas da narrativa e explicitando-as. A partir daí, sobretudo no contexto da produção documentária em torno dos cineastas que moravam no Rio de Janeiro, o personagem será mais do que ilustração, será o agente do argumento.

Nelson Cavaquinho (Leon Hirzsmann, 1969) é um belo exemplo, inclusive instaurando uma certa diferença no uso do plano sonoro no quadro dos documentários, ao abandonar a entrevista e fazer com que as músicas do cantor – captadas como som direto, mas, por vezes, montada fora de sincronia com a imagem – atuem como sua fala. Através das palavras e da sonoridade das belas canções, o personagem de Nelson Cavaquinho vai se construindo tanto como homem quanto como artista popular, colocando em cena, ao mesmo tempo, a questão mais individual, vinculada à trajetória de vida, e mais social.

Em São Paulo, estrutura-se um outro grupo em torno da interlocução com o documentarista argentino Fernando Birri, que se muda para o Brasil em 1963. Organizados em torno da figura do fotógrafo Thomas Farkas, o qual assume uma série de produções com um grupo de cineastas formado por Maurice Capovilla, Geraldo Sarno e Paulo Gil Soares, eles formam um grupo que, intercambiando funções no processo de produção, realiza, entre 1964 e 1965, quatro curtas, reunidos depois, em 1968, como o longa *Brasil Verdade*.

Nos curtas – *Viramundo* (Geraldo Sarno), *Memórias do Cangaço* (Paulo Gil Soares), *Subterrâneos do Futebol* (Maurice Capovilla), *Nossa escola de samba* (Manuel Horacio Gimenez) – a presença do personagem, em sua relação ao tema, se dá em menor escala, se comparado às produções do grupo do Rio de Janeiro. Bem como é menos óbvio o alinhamento ao projeto do cinema verdade. No entanto, ainda que muito submetido a um argumento totalizante, manifestado por uma poderosa voz over, o personagem, nesses filmes, tem um tratamento destacado por trazer ao filme a voz de seus sujeitos (em *Nossa escola de samba*, por exemplo, o narrador e o personagem se confundem e a voz over, num dado momento, anuncia “esse aqui sou eu”).

Ficam anunciados, assim, os rumos futuros dessa experiência, depois batizada de Caravana Farkas, na qual a figura do personagem vai ocupar um papel mais e mais orgânico. Entre 1969 e 1971, a Caravana produz 19 curtas, que foram reunidos sob o título de *A Condição brasileira*, nos quais as narrativas investem ainda mais nas entrevistas com som direto, afirmando a necessidade de apresentar, nas telas, um sujeito desconhecido, elegendo, para isso, a figura do nordestino como protagonista dessa empreitada. Nesses filmes, o nordestino é uma grande categoria social que se forma pelo conjunto dos filmes em si, e não necessariamente no interior de cada filme. Em cada curta em particular, um nordestino em especial – seja aquele que participa da

vaquejada, seja aquele que é romeiro de Padre Cícero – funde-se com o nordestino em geral através de uma dosada estrutura de entrevista e voz over.

Em relação à questão do personagem, *Rastajedor s.m* (Sérgio Muniz, 1970) é talvez o melhor exemplo dessa segunda experiência da Caravana. O filme procura valorizar o saber popular desqualificado pelo discurso oficial, pelo saber dicionarizável – o s.m. é uma referência à linguagem do dicionário, indicando substantivo masculino. E assim o faz a partir de uma longa fala de seu personagem, uma fala truncada, com uma linguagem própria, o qual se põe a explicar as técnicas de sobrevivência e de busca de um “rastejador” (aquele que, interpretando os sinais do ambiente, conseguia localizar cangaceiros ou policiais) no sertão nordestino. Cada descrição é reafirmada pela imagem, autorizando, assim, como saber legítimo os ensinamentos do personagem. Ao final do filme, a narração da voz over sumariza o argumento do filme, deixando explícitos seus propósitos.

Dessa maneira, a fala do personagem e a fala geral se harmonizam para dar lugar a um projeto de documentário em que o dar a conhecer do sujeito e do indivíduo possibilite a reafirmação de uma crença na expectativa social do gênero de constituir um discurso sobre a realidade e dela mesma.

Todos os aspectos considerados em relação ao *documentário moderno*, aplicam-se, em muitas medidas, ao *Documentário Contemporâneo*: o mesmo investimento no personagem como organização da narrativa – pois através dele se articulam as questões significativas do discurso fílmico – e a mesma estruturação a partir do cotidiano e da vida privada. Porém, atravessando esse contexto, há uma série de procedimentos que marcam o cinema realizado a partir dos anos 1980.

Cinema de Alusão é o termo usado por Noël Carrol (1982) para distinguir as particularidades da produção hollywoodiana a partir do final dos anos 1970, sendo alusão a economia de referências à história do cinema que se processa no interior do filme. A questão fundamental, para Carrol, é que os filmes partem do pressuposto de que seu público vai captar as referências (citações, paródias, remakes...) e relacionar-se de maneira peculiar com o filme. Segundo o argumento do autor, é tal maneira peculiar de relacionar-se com o filme, a partir do reconhecimento da alusão, que acaba por conferir um estatuto de ‘autoral’ e ‘artístico’ à produção comercial. As estratégias de alusão são sintomas de uma “vontade contemporânea de endossar uma explícita consciência da história do cinema como marca de qualidade” (Carrol, 1982:56).

O artigo foi escrito como um primeiro apontamento do que parecia ser, para o autor, uma tendência no cinema, especialmente o mais vinculado ao circuito comercial. Os anos pós-1982, provaram a pertinência do argumento de Carrol, embora o termo alusão de certa maneira tenha sido substituído por um uso mais ampliado do conceito de reflexividade. Ou seja, “a tendência a adotar estratégias antiilusionistas, mostrando a obra como produto, remetendo a uma instância produtora e desnudando seu processo de produção.” (Da-Rin, 1997:71).

Na contemporaneidade, esse procedimento dissemina-se no cinema e em outras mídias, e chega ao campo do documentário a partir da utilização diferenciada da reflexividade em relação a seu uso no contexto do *cinéma vérité*, ou seja, um uso para além da mera exposição dos mecanismos de realização do filme, que vai de encontro aos questionamentos do estatuto de legitimidade do documentário.

Tal panorama mais “contemporâneo” do uso da reflexividade é a construção do discurso que se coloca como problema. A materialidade fílmica será organizada, portanto, para borrar ainda mais as fronteiras dos gêneros e das tradições cinematográficas. Pastiche e paródia são elementos comuns para intensificar o questionamento, combinando efeitos estéticos diferenciados — tais como fragmentação da narrativa, animações, intervenções e descontinuidades nas imagens e nos sons.

Esse cenário se vê produtivamente presente, segundo analisa Bill Nichols (1993), em um conjunto de filmes políticos, com destaque para *The Thin Blue Line* (Errol Morris, 1987). O autor ressalta, em sua análise, a maneira como as marcas do documentário clássico são usadas ironicamente no filme, para internalizar um questionamento do próprio estatuto do documentário como produção de um sentido *verdadeiro e unívoco* sobre e da realidade. “*The Thin Blue Line* se priva da aliança que prevalece entre documentário e imagens autênticas” (idem:173).

O filme sobre o assassinato de um policial em Dallas e a subsequente prisão de um inocente, refaz os passos tradicionais da condução de uma investigação colocando em cena, ironicamente, os elementos da narrativa de um documentário clássico. Porém, ao contrário de mostrar imagens de arquivo ou de conduzir os depoimentos logicamente, Morris vai contrapondo opiniões e falas dos mais diversos personagens com versões contraditórias, tratando suas entrevistas não como autenticação, mas como opiniões generalizadas. E, nesse sentido, faz do personagem não mais o exemplo de um argumento unívoco, mas a instância que costura um discurso descentralizado.

A questão da centralidade do personagem para o documentário – colocada através de uma economia explicitamente reflexiva – está no curta *Esta não é a sua vida* (Jorge Furtado, 1991). Herdeiro direto de um momento especificamente produtivo no cenário de curta-metragens brasileiros, os quais compartilhavam de intensos usos da paródia como mola mestra, como coloca João Luiz Vieira (2001), esse curta encena os processos de escolha e de filmagem de uma “pessoa comum” para ser personagem de um documentário.

No filme, a paródia do próprio domínio do documentário – tanto o clássico quanto o moderno – questiona não apenas as expectativas sociais do gênero, mas também o impacto da centralidade do personagem na produção de uma condição extraordinária para o cotidiano do sujeito comum, ao, supostamente, eleger ao acaso, a personagem Noeli.

As palavras finais do filme (que repetem as iniciais), ditas por uma voz over que ironiza o documentário clássico, são exemplares desse duplo questionamento, do documentário clássico e do moderno: “eu não sei quem você é. Eu não tenho como saber quem você é. Eu nunca saberei quem você é. Não se preocupe. Esta não é a sua vida”. Dessa maneira, a reflexividade é um instrumento para questionar uma narrativa a qual, ao mesmo tempo em que continua se centrando no personagem, não pode compartilhar do ideal de um encontro plenamente partilhado por sujeitos que ocupam posições desiguais – armadilha que, num certo sentido, orientou algumas das produções do documentário moderno.

Assim, colocando em cena amplos procedimentos de reflexividade, o documentário contemporâneo se vê atravessado por uma crescente exposição da situação do encontro não apenas como uma exaltação da interação (tal qual no projeto do cinema vérité, vinculado ao documentário moderno), mas também como questionamento das instâncias de legitimação do próprio domínio do documentário.

Essa tendência levou muitos teóricos do campo a apontarem para uma outra subjetividade em curso no tocante ao documentário contemporâneo. Esta discussão encontra um principal interlocutor em Michael Renov (2004).

O argumento de Renov parte de uma percepção diferenciada que estaria em curso a partir sobretudo dos anos 1980, da relação pessoal e social – e da centralidade do colocar-se subjetivamente como marca de autenticidade. Algo que, afirma o autor, tem raízes num novo paradigma científico (a partir do contexto de impacto dos movimentos sociais e feministas e de uma certa revisão epistemológica gestada a partir

dos anos 60) o qual vai se refletir diretamente numa outra atitude a ser tomada por parte da narrativa do documentário. O autor chama-a de *new subjectivity* (nova subjetividade) e reconhece-a cada vez mais em curso, constituindo uma poderosa tendência, com raízes anteriores, mas com adensamentos claros nos anos 1980 e 1990.

A atitude vinculada a essa nova subjetividade, apontada em Renov (2004), parte do pressuposto de uma intervenção transparente do diretor no filme, a qual vai desde a sua presença assumida na instância da negociação com os personagens e na organização do argumento, à afirmação de si como o próprio argumento – constituindo o que o autor vai tratar como uma nova face da autobiografia, a qual no Brasil, começamos a tratar como documentários em primeira pessoa.

Entre os filmes considerados por Renov, estão as obras da americana Su Friedrich, que, através de narrativas que se amparam na colagem de imagens de arquivos diversos – os quais, colocados em conjunto, abrem múltiplas possibilidades de correlações – associados a uma locução em geral poética e pessoal, realiza um discurso em primeira pessoa que ao mesmo tempo se coloca como questionamento político e social.

Em *Sink or swim* (Su Friedrich, 1990), por exemplo, a narração da voz over recupera o vocabulário de um diário que acompanha imagens para colocar em questão a construção e a opressão de um certo papel de mulher, através da relação conturbada com a figura paterna. O tom da voz over, que representa o diário, oscila entre o infantil e o maduro, procurando estabelecer de maneira mais solta suas correlações, recuperando, nesse sentido, o fluxo da consciência da personagem como fio narrativo. A fluidez que tal fluxo inspira se traduz no procedimento da colagem das imagens de arquivo – que vão desde imagens de comerciais de TV dos anos 1950 até cenas de Osa Johnson em seus travelogues dos anos 1930.

No cenário nacional, 33 (Kiko Goifman, 2002) representa um dos documentários mais aclamados de uma safra de filmes em primeira pessoa, conjunto de produções que, no contexto brasileiro, ainda é, se comparada ao cenário norte-americano, incipiente. O filme se organiza em torno da busca do diretor por informações de sua mãe biológica, organizando uma narrativa que revela a primeira pessoa através de constantes imagens da câmera e do diretor em superfícies de reflexo (espelhos e janelas) e através de uma voz que faz com que o espectador se situe “na cabeça do narrador. Metade locutor, metade voz interior” (Avellar, 2003:102).

Embora ressalte o caráter de novidade nessas outras práticas documentárias no tocante à exposição da subjetividade, Renov as entende, exata ou unicamente, como inauguradas a partir dos anos 1980 e 90. O autor considera, numa ampla base analítica e histórica, as experiências fundadoras do documentário moderno, sobretudo na esteira do chamado *Cinéma Vérité*, celebrado pelos trabalhos do francês Jean Rouch, como precursoras dessa “nova subjetividade”, e ressalta o caráter pioneiro, no contexto norte-americano, dos diários cinematográficos de Jonas Mekas.

Embora não partilhe totalmente da ingenuidade do discurso da novidade, Renov insite em ressaltar que há, em tais experiências, a afirmação de uma “nova” subjetividade – o que pode soar, a princípio, incoerente. É preciso, contudo, entender de que lugar e tradição o autor americano está falando – afirmando o distanciamento de um passado em que as soluções do cinema vérité não foram exatamente influentes, prevalecendo, no documentário moderno americano, o cinema direto, que se pautava numa não-intervenção.

Diante de tal tradição de documentário moderno, as experiências cada vez mais frequentes de exposição da interação e da subjetividade (portanto, da negociação) do realizador em curso, no contexto norte-americano a partir dos anos 1980 (muitas delas geradas no seio dos movimentos sociais), soam passíveis de serem reconhecidas como novas.

No entanto, este não é o caso da cinematografia brasileira, pois viemos de um contexto em que o que Renov define como a “nova subjetividade” é uma prática que constitui a nossa principal tradição, desde os anos 1960, a qual, aqui, quero chamar de intervencionista, em que a presença do diretor, da equipe se fazia explícita na narrativa, afirmando um projeto estético e político de engajamento do artista/intelectual. Nesse sentido, é preciso matizar, em relação à experiência brasileira, a dimensão de novidade apontada em Renov (2004), sem, no entanto, invalidar suas considerações teóricas.

Nesse sentido, chama-se a atenção para um período na cinematografia nacional em que a atuação dessa nova subjetividade delineada por Renov se vê articulada, ideológica e esteticamente, por um desejo de revolução cultural e social levado a cabo a partir dos anos de 1960. Período em que a produção de documentários ou de filmes em que o impulso documental se fazia fortemente presente teve acentuada relevância, constituindo-se como ponto de referência para o campo do documentário brasileiro.

Essa referência se conforma a partir de um intenso imbricamento entre as figuras do artista e do intelectual, e deste como agente da mudança política: “os que se

dedicam a ela (a atividade artística) são intelectuais que associam intimamente a sua obra à preocupação de se colocar a serviço da construção política do país. A proximidade entre os termos ‘cultura’ e ‘política’, tanto nos anos 30 quanto nos anos 50, está aí para demonstrá-la” (1990: 11).

Nesse sentido, a atividade intelectual e artística se combina com a política de uma maneira quase natural no contexto brasileiro, reunidas em torno de um projeto de desenvolvimento que, a despeito de seus paradoxos internos é organizado com base nas noções de povo e de nação.

Se, no contexto da Era Vargas, tal projeto nacional-popular ganhava forte apoio de um estado marcado por um ideal modernizador desenvolvimentista, a partir da segunda metade dos anos 1950, direciona-se a um diálogo com um sentimento anti-capitalista, de um lado, e de outro uma demonstração da força do pensamento de esquerda a partir das vitórias da Revolução Cubana, da luta anti-imperialista e dos movimentos estudantis pelo mundo, segundo avaliam importantes comentaristas do período, tais como Michael Löwy (1979), Roberto Schwarz (2001) ou Carlos Nelson Coutinho (2000).

Esse cenário se intensifica nos anos 1960 e 70, marcando o que Marcelo Ridenti (2000) vai chamar de um “desvio à esquerda da era Vargas”, caracterizado na aposta de revolução popular que parecia atravessar a agenda do pensamento e práticas dos intelectuais e artistas: “marcados pela utopia da integração do intelectual com o homem simples do povo brasileiro, supostamente não contaminado pela modernidade capitalista, podendo dar vida a um projeto alternativo de sociedade desenvolvida. Esse tipo de romantismo⁵⁷ caracterizou as artes, as ciências sociais e a política do período” (idem:12)

O que aqui estou chamando de uma tradição intervencionista do documentário brasileiro se forma amplamente influenciada por esse contexto de articulação de um

⁵⁷ A noção de romantismo empregada por Ridenti vem da reflexão encontrada em Löwy e Sayre (1995). Para os autores, romantismo não se limita a uma escola literária, mas trata-se de uma visão de mundo, ou estrutura mental coletiva com expressões em diversas áreas (políticas e literárias inclusive), a qual se constitui a partir de contradições profundas. Uma forma de contraponto à racionalidade capitalista industrial, valorizando o passado (e com ele os elementos da vida comunal, do sentimentalismo como um saber válido, um humanismo melancólico); uma autocrítica da modernidade, como colocam os autores, porque se faz no interior dela própria: “A visão romântica apodera-se de um momento do passado real – no qual as características nefastas da modernidade ainda não existiam e os valores humanos, sufocados por esta, continuavam a prevalecer – transforma-o em utopia e vai modelá-lo como encarnação das aspirações românticas. É nesse aspecto que se explica o paradoxo aparente: o ‘passadismo’ romântico pode ser também um olhar voltado para o futuro; a imagem de um futuro sonhado para além do mundo em que o sonhador inscreve-se, então na evocação de uma era pré-capitalista.” (Löwy e Sayre, 1995:44)

projeto artístico e político levado a cabo pela dupla figura do artista-intelectual. Na verdade, diria que é quase um sintoma desse contexto que acarreta uma aproximação mais forte do projeto do documentário moderno francês.

O cinema constituía-se, junto com o teatro, em uma das principais formas de atuação de uma arte engajada. E esse era o espectro do Cinema Novo: “O cinema estava na linha de frente da reflexão sobre a realidade brasileira, na busca de uma identidade nacional autêntica do cinema e do homem brasileiro, à procura de sua revolução” (Ridenti, 2000:89).

Um período que se debruçou sobre os dilemas os quais ocupavam o debate intelectual em todas as áreas, como por exemplo, problematizações da questão nacional-popular, o realismo e a dicotomia rural-urbano, elegendo, de um lado, o Nordeste (especialmente o espaço do sertão) e, de outro, a favela urbana, como cenários da ação/representação política: “a nova geração desenhou o projeto político de uma cultura audiovisual crítica e conscientizadora (...) Neste momento, falou a voz do intelectual militante mais do que a do profissional de cinema” (Xavier, 2001:27/28).

Esse cinema é genericamente conhecido como “Cinema Novo”, mas, embora a expressão seja consagrada e útil (uma vez que nasceu das proposições dos seus sujeitos realizadores), não pode ser usada de maneira homogeneizadora. Xavier (2001) o nomeia de Cinema Moderno Brasileiro exatamente porque ele está alinhado aos questionamentos políticos e, por vezes, estéticos, que marcaram uma certa produção mundial a partir do pós-guerra, a qual se contrapunha ao cinema comercial de entretenimento.

Os resultados estéticos são os mais diversos – de uma exuberância alegórica, inovadora, mais marcadamente no campo da ficção, até, com relação ao documentário, a afirmação do processo de interação e do encontro com um outro incorporado na figura do povo e do popular, da qual se fará a ação política.

Esse projeto documental, digamos assim, acabou alinhando nosso documentário moderno mais à proposta do *cinéma vérité* francês – pela explicitação, no filme, da interação entre documentarista e personagem – do que às soluções americanas.

Assim, filmes como *Opinião Pública* (Arnaldo Jabor, 1966), *LavraDor* (Paulo Rufino, 1968), *Iaô* (Geraldo Sarno, 1974), embora extremamente distintos entre si, compartilham de uma tradição intervencionista que faz recorrente, ao longo de nossa

cinematografia, já desde muito antes, a explicitação da presença do diretor e da equipe no discurso fílmico⁵⁸.

Embora a tradição intervencionista se forme no contexto do cinema moderno, ela atravessa o documentário contemporâneo como um ponto de referência, quase como um imperativo, a ser seguido ou derrubado. Nesse sentido, há uma mudança, também, no contexto brasileiro, do chamado *documentário moderno* para o *documentário contemporâneo*, a qual fica marcada mais fortemente, novamente, na questão do personagem e sua relação com a exposição da vida privada e com um efeito de partilhamento de uma sensação de intimidade que se adensa justamente pela nossa tradição intervencionista, a qual deixa presente, na narrativa, a situação de encontro.

Essas breves correlações entre as transformações do campo do documentário sob uma abordagem da instância do personagem formam a moldura na qual vai se processar o movimento dialógico analisado nesta tese. Pois, todos os documentários analisados aqui – nos *Capítulos 3 e 4* – constituem-se no que se pode chamar de “documentários de personagens”, ou seja, filmes que se estruturam justamente a partir do personagem. E tal instância acaba sendo central para o diálogo com a imaginação melodramática, pois ele incide exatamente sobre o personagem, articulando processos distintos para lidar com as questões da contemporaneidade.

Antes de entrarmos nos filmes propriamente ditos, é necessário detalhar o que está em jogo na imaginação melodramática – considerando suas implicações sócio-históricas, bem como estabelecendo as categorias para uma análise mais pertinente dos movimentos de reapropriação dessa matriz operados nos documentários.

⁵⁸ Se cito esses filmes, e não outros, é por uma seleção arbitrária (e talvez pautada numa admiração pessoal). As poucas considerações sobre esta tradição intervencionista do documentário brasileiro não cobrem, nem de longe, os muitos desdobramentos das questões sobre esse período, seja a título de historiografia, seja a título de análise. Ainda assim, faço tais considerações para deixar marcado um debate mais contextualizado com os argumentos de Michael Renov e reforçar que é em relação a esta tradição que muitos dos documentários analisados nos *capítulos 3 e 4* desta tese vão dialogar.

Capítulo 2

Imaginação Melodramática – instâncias do privado e a pedagogia das sensações

“And perhaps this means that when a man has long ceased to shed a tear, the world around becomes moistened by the sweat or dew of misery”

Walter Benjamin

Uma reconhecida, embora nem sempre valorizada pelo pensamento teórico, matriz popular, vinculada ao excesso, a uma lógica pautada em sensações e sentimentos, é o horizonte para as reflexões desenvolvidas neste capítulo. O melodrama – bem como um certo imaginário melodramático que serviria de base para sua cristalização como gênero narrativo – ocupa espaço privilegiado para as considerações abordadas aqui, as quais dizem respeito a um universo vinculado à instauração, no contexto da modernidade, da valorização da vida privada, do cotidiano, em que as instâncias da intimidade e da moral parecem cada vez mais centrais como reguladoras da vida social, constituindo-se no palco privilegiado para uma pedagogia moralizante necessária às novas relações sociais e políticas de uma sociedade laica e de mercado.

O argumento que vincula as narrativas do melodrama com tal cenário sócio-histórico está presente em autores como Peter Brooks (1995), Thomas Elsaesser (1987), Ivete Huppés (2000), Silvia Oroz (1992), Ben Singer (2001), Ismail Xavier (2003). Todos, de uma maneira ou de outra, reconhecem o valor do melodrama não só como gênero narrativo, mas também como modo de percepção de mundo, na regulamentação de uma sociabilidade relacionada ao contexto pós-sagrado que se instaura e se adensa a partir do projeto de modernidade.

A visão do senso comum sobre o melodrama é a de que suas narrativas são aquelas que levam às lágrimas. As lágrimas marcam um lugar, para as narrativas melodramáticas, de profunda comunicação, em uma esfera sensorial e sentimental, com o público: “As lágrimas derramadas opõem-se à análise, e a fria razão é negligenciada em proveito do sentimento” (Vincent-Buffault, 1988:284). Desse vínculo estabelecido com o público advém a percepção do melodrama como pedagogicamente estratégico no mundo da modernidade.

Foi também essa certa associação com uma idéia de sentimentalismo que relegou o melodrama a um estatuto desqualificante, desvalorizando as estratégicas narrativas de que se vale, sobretudo a formulação com base no excesso, herança direta de uma matriz popular que vai desde espetáculos populares em feiras e praças, até uma certa literatura de almanaques e cordéis. Espetáculos pautados no engajamento do público, o povo ruidoso, exaltado, nunca contido diante da narrativa. O que ao longo do século XVIII era valorizado com demonstrações públicas – aquilo que Vincent-Buffault chama de excessos demonstrativos – vai se transformando, no século XIX, em sinal de maus modos por uma ideologia de valorização da contenção, que relega as lágrimas à esfera da intimidade e do feminino:

Os imperativos burgueses da boa conduta vão, no século XIX, deixar de lado o aspecto demonstrativo das lágrimas e, mais ainda, colocá-lo em questão. A valorização da expressão individual ainda manifesta-se pelas lágrimas, mas, ao contrário do que ocorre no século XVIII, elas são reservadas à intimidade, à esfera privada. O romantismo, como forma de reação, com seus furores e soluços, opõe-se ao sistema de comedimento e de pudor (...) É na segunda metade do século XIX que a lágrima rara torna-se valor ascendente da sensibilidade masculina, enquanto as mulheres, dominadas por uma emotividade excessiva, não são mais celebradas, pelo contrário. (...) É nesse momento que se opera um lento deslocamento da sensibilidade à pieguice. É em seu nome que o espectador burguês abandonou o melodrama e que o público que vem ainda chorar no Boulevard do Crime passa por selvagem e primitivo aos olhos dos conhecedores. (Vincent-Buffault, 1988:13/14).

O público que chora, que não se contém, é mobilizado por uma narrativa de excessos, de exacerbações temáticas e estéticas, que, ao longo do século XIX, vai se consolidando como o gênero melodrama. Melodrama, portanto, movimenta relações (entre personagens e, sobretudo, entre obra e público) pautadas no *pathos*; vínculos

empáticos configurados por temáticas que envolvem polaridades entre bem e mal, virtude e vilania, instâncias moralizantes que serão articuladas esteticamente num modo exacerbado, o qual carrega as estratégias que convidam à mobilização sentimental.

O excesso se dá na reiteração de símbolos que carregam as polaridades – a ‘moral oculta’ para usar uma noção presente em Brooks, desenvolvida mais adiante – e no imperativo de mostrar e dizer tudo ao longo da narrativa, estabelecendo assim uma estratégica relação com a obviedade. A noção de obviedade não deve ser entendida aqui como um elemento pejorativo, mas como um regime de expressividade que tem papel importante no movimento pedagógico das narrativas melodramáticas.

Estruturar a narrativa a partir do excesso implica propor uma relação de engajamento, mais que de identificação. Engajar-se na narrativa pressupõe colocar-se em estado de “suspensão”, ou seja, sentimental e sensorialmente vinculado a ela. Dessa maneira, a obviedade torna-se estratégica para que se reconheça “de pronto”, de imediato, indubitável e sensorialmente, o que está colocado, do ponto de vista moral, pela narrativa. Num melodrama, até cabem ambigüidades – e, em geral, esta é a tônica em se tratando de todo um conjunto de releituras do melodramático –, mas não cabem distanciamentos.

A relação com a obviedade e com a constante reiteração dos valores e polaridades morais – máximas de um melodrama canônico⁵⁹ – são estratégias de interação com o público, o qual se verá amplamente mobilizado pela narrativa. Se tudo está colocado reiteradamente por cada elemento formal da obra, como se cada aspecto convergisse para um mesmo centro, o espectador ou leitor é levado a um passeio pela superfície da ação e, dessa maneira, “absorve”, através de uma pedagogia pautada nas sensações, os ensinamentos morais colocados em cena pela narrativa.

Em um melodrama canônico tudo se dá no limite da ação. Há pouco ou quase nenhum espaço para mergulhos intimistas, embora a intimidade e a esfera privada sejam os grandes cenários das polaridades moralizantes que o caracterizam. Os valores devem ser mostrados de maneira exemplar – a virtude e a vilania, o bem e o mal – e, por isso, são apresentados nas ações dos personagens colocados em situações limites, ações estas que devem estar submetidas a um olhar público presentificado claramente na narrativa.

⁵⁹ Uso a expressão melodrama canônico para designar as narrativas que estão mais intensamente, tradicionalmente, vinculadas ao gênero, compondo, dessa maneira, o marco referencial do que e de como deve ser um melodrama. No item 2.2 deste capítulo, trato de mencionar muitas dessas obras para, a partir delas, estabelecer minhas considerações em torno das categorias de análise do universo do melodramático.

Dessa maneira, sob o julgo desse olhar público, processa-se, com mais intensidade, todo um convite ao engajamento através da mobilização de sentimentos de compaixão e comoção.

São conhecidas as constantes reviravoltas das tramas melodramáticas, as coincidências que fazem os personagens reagirem e assim colocarem a mostra seu caráter. É nesse sentido que a narrativa melodramática é de superfície, pautada em uma certa lógica de obviedade a qual será responsável pela afetação tão estratégica e central para garantir a eficácia de uma pedagogia certamente moralizante, embora não necessariamente moralista.

Peter Brooks (1995) e Thomas Elsaesser (1987) figuram entre os autores mais influentes no contexto de revalorização do melodrama, especialmente no campo cinematográfico. Seus escritos, datados do início dos anos 1970, recolocam o melodrama não apenas como gênero, mas como elemento fundamental da consciência moderna. Nesse sentido, ambos os autores desenvolvem, concomitantemente, a idéia de uma *imaginação melodramática* presente para além das narrativas classificadas tradicionalmente como tal.

O conceito de imaginação melodramática amplia as possibilidades de reflexão sobre as narrativas, pois as faz atravessar gêneros e diz respeito a modos e percepções do mundo os quais se remetem a uma experiência da modernidade ocidental, da instauração e crescente intensificação de uma sociedade laica e de mercado. O argumento desses autores se organiza em torno da noção de que a imaginação conforma o gênero e este, por sua vez, conforma o canône. Ou seja, a institucionalização, entre o final do século XVIII e início do século XIX, de um gênero definido como melodrama responde às demandas do projeto de formação da subjetividade moderna estruturadas com base em uma imaginação melodramática.

Dessa maneira, narrativas fora do escopo do gênero melodrama podem ser consideradas em sua relação de diálogo com a imaginação melodramática. Diálogo que se processa ao colocar em cena questões implicadas nas narrativas do melodrama – ou seja, de uma esfera privada trazida a público e de uma pedagogia moralizante – com semelhanças em seu regime de estruturação – isto é, em um processo de reapropriação de algumas estratégias de ativação das afetações colocadas em cena nas narrativas melodramáticas. Pode-se falar, então, de uma ampliação no conceito que leva em conta a dimensão histórica e estética do melodrama para formular as possibilidades de um diálogo intertextual.

Mas, para apontar, intertextualmente, a presença e influência da imaginação melodramática, é preciso estabelecer categorias analíticas – derivadas do melodrama canônico (esse produto mais bem acabado da imaginação), as quais serão reencontradas nas narrativas, não necessariamente, do escopo do melodrama, mas com seu forte acento, pois encontram-se sob a sombra de sua imaginação.

É, portanto, o alinhamento ao conceito de imaginação melodramática que torna pertinente análises pelo viés do melodramático de uma série de narrativas não tradicionalmente vinculadas ao gênero. Obras como as dos cineastas Rainer W. Fassbinder, Pedro Almodóvar, Wong Kar Wai, Lars Von Trier, ou como as dos escritores Honoré de Balzac, Henry James, Fiódor Dostoiévski, ou, ainda, documentários como os de José Padilha, Eduardo Coutinho, Sandra Kogut.

Mas, antes de tecer minhas próprias análises nesse sentido, com relação aos documentários, é preciso empreender ainda mais algumas considerações sobre o conceito de imaginação melodramática e as categorias analíticas que se depreendem a partir dele.

2.1 – Imaginação melodramática: a herança da matriz popular face ao projeto de modernidade

Excesso talvez seja o grande denominador comum com relação ao conceito de melodrama, essa colcha de retalhos, formada de diferenças e apropriações múltiplas e de difícil unificação, como atenta Singer (2001). Um objeto do qual muito se fala, que a experiência do senso comum nos fornece uma percepção marcante, mas que, ainda assim, não é possível definir com acuidade.

O excesso liga o melodrama a uma matriz de narrativas populares das mais variadas ordens – desde os espetáculos de feira e de pantomima, até as literaturas de cordel e o folhetim. É importante traçar essas matrizes e entender o papel estratégico das narrativas em modos de excesso, pois tal aspecto as liga a um movimento central, no contexto de formação da subjetividade moderna, de pedagogização das sensações.

Tal sentido pedagógico se afirma em dois movimentos: de um lado, o “ensinamento” através de um regime que privilegia o envolvimento sensório-sentimental e, de outro, um certo sentido de pedagogização, e, por vezes, até mesmo domesticação, do lugar das sensações e sentimentos na experiência da modernidade.

Nesse sentido, o ‘modo de excesso’ deve ser pensado como as específicas articulações da narrativa de maneira que seja possível mobilizar reações sensoriais e

sentimentais da platéia. Nessa direção, funciona, por exemplo, a idéia da reiteração constante das instâncias da narrativa, como se cada elemento da encenação – desde a música, a atuação, os textos, a visualidade, as performances – estivessem direcionados para uma mesma função; ou seja, como se todas as instâncias dissessem, expressassem o mesmo. Assim, a expressão visual está a serviço de uma obviedade estratégica que toma corpo, na maioria das vezes, de maneira exuberante e espetacular.

Os modos de organização da narrativa em torno do excessivo talvez sejam as maneiras mais eficazes de fazer o público fluir e fruir com a narrativa. Tais idéias – fluir e fruir – são fundamentais na construção da subjetividade moderna. É central, nesse contexto, a dimensão espetacular para alimentar os desejos de circulação e consumo do sujeito moderno. O melodrama não é a única narrativa pautada na matriz popular do excesso. Ao lado dele, podemos encontrar o grotesco, o terror, o fantástico, o erótico. Parece-me igualmente importante olhar permanências entre estes repertórios narrativos e não apenas marcar distinções. As recorrências estratégicas os alinham à mesma *matriz cultural*, como indica a expressão de Martin-Barbero (2001), que nestes casos se organizam em torno do excesso como estratégico para um processo amplo de pedagogização através da ativação de um universo e um saber sensório-sentimental.

Tais questões estão fortemente relacionadas à noção de imaginação melodramática, pois, como imaginação, ela é atravessada, e, poderia dizer, quase derivada dessa matriz cultural popular. Antes de realizar uma breve historicização do melodrama como gênero propriamente dito, é preciso entender melhor o conceito de imaginação melodramática e os argumentos que o cercam.

Tal concepção parte de um reconhecimento dos amplos vínculos históricos que relacionam o melodrama à matriz cultural popular. Nesse sentido, autores como Peter Brooks (1995) e Thomas Elsaesser (1987) acabam por alargar o conceito de melodrama, pensando-o como uma percepção de mundo a qual ultrapassa o que se convencionou indexar como gênero. Uma percepção pautada no excesso – e em tudo o que este implica – sobretudo no que diz respeito à constituição de um saber que se contrapõe ao racionalismo (este também produto da mesma formação histórica da modernidade).

Trazer o marco histórico da modernidade para a discussão não apaga as diferenças de constituição do melodrama e do melodramático, bem como de outras narrativas pautadas no excesso e nas matrizes populares em contextos distintos. Mas incorpora uma conotação político-filosófica que é muito pertinente à reflexão sobre a eficácia das narrativas enquanto agentes da percepção e da experiência da realidade.

O conceito de modernidade diz respeito a uma mudança nas relações sociais, políticas e econômicas – que acarretam alterações também nas relações inter-subjetivas. Um fluxo de transição em processo a partir das transformações de um mundo medieval para um laico, da ampliação das produções e do mercado consumidor (a cristalização da própria noção de mercado), da crescente urbanização, da reprodutibilidade técnica, enfim, tais expressões que estão no cerne da questão da modernidade.

As narrativas da matriz popular as quais se expressam em modos de excesso – que marcaram a constituição de uma imaginação melodramática e, a partir disso, do melodrama – vinculam-se ao contexto de um mundo instável, dessacralizado, onde a gerência da vida privada e pública já não mais se faz através das instâncias centralizadoras – seja do poder clerical, seja do poder monárquico.

No contexto da Europa ocidental, é comum reconhecer a constituição desse mundo a partir da Revolução Francesa e de seus desdobramentos. Esta tese está em Peter Brooks (1995), em Ismail Xavier (2003), em Ivete Huppés (2000) quando estes autores analisam as raízes históricas do melodrama.

Já Martin-Barbero (2001), procura traços desse contexto em períodos anteriores – em pelo menos dois séculos antes do século XVIII. Tal movimento, em Barbero, é coerente com seu projeto maior, o de considerar, fundamentalmente, as permanências que embasam a própria noção de matriz cultural.

De qualquer maneira, é uma experiência que submerge “num mundo onde o imperativo tradicional da verdade e da ética são violentamente colocados em questão, no entanto, onde a promulgação da verdade e da ética, sua instauração como modo de vida, é de imediata, diária, preocupação política” (Brooks, 1995:15)⁶⁰.

Brooks, fazendo eco à tese de outros pesquisadores, pensa o melodramático como uma das instâncias narrativas de educação de uma “verdade” no mundo pós-sagrado, a qual será vinculada ao universo da moralidade. Nesse sentido, o autor analisa todos os elementos do melodrama teatral como a serviço de uma pedagogia moralizante, uma maneira envolvente de apresentar modelos de virtude e vilania, de bem e mal a serem seguidos ou rechaçados. Xavier (2003) vai tratar da mesma dimensão colocando-a em termos de “Teatro do bem e Teatro do mal”.

⁶⁰ “in a world where the traditional imperatives of truth and ethics have been violently thrown into question, yet where the promulgation of truth and ethics, their instauration as a way of life, is of immediate, daily, political concern” (Brooks, 1995:15)

O diferencial do melodramático está na articulação dessa pedagogia moralizante, que se faz eficaz pelo caráter de engajamento sentimental – pela dinâmica de mobilização entre público e narrativa. É nesse sentido que noções como as de arrebatamento, sedução, estímulos e reações sentimentais e sensoriais tornam-se importantes elementos da pedagogia melodramática.

Acontece que todo um universo de afetações é colocado em prática pelas narrativas melodramáticas canônicas, e assim o é pelos vínculos dessa narrativa a toda sorte de elementos da matriz popular de excesso os quais também alimentam outros universos narrativos pautados no sensório-sentimental. Esta leitura encontra-se em Brooks (1995), ao indicar a imaginação melodramática como ponto importante na construção da consciência moderna⁶¹.

Considerando a presença intensa do melodramático – disseminado como uma percepção de mundo – num contexto pós-sagrado, o autor avalia a dimensão eficaz dessa retórica, justamente através de uma operação pedagógica que atende às necessidades de ressacralização:

Melodrama parte da e expressa a ansiedade trazida por um incerto mundo novo em que os padrões tradicionais de moral e ordem não mais promovem o necessário guia social. (...) Melodrama é, portanto, normalmente, não apenas um drama moralista, mas o drama da moralidade: ele luta para encontrar, articular, demonstrar, provar a existência de uma instância moral que, embora colocada em questão, mascarada pela vilania e pelas perversões de julgamento, existe e pode se fazer uma força presente e categórica entre os homens (1995:20).⁶²

⁶¹ Esta mesma chave de leitura está em Beatriz Sarlo (2000) ao analisar o papel das novelas sentimentais semanais no contexto de modernização da Argentina, entre os anos 1917 e 1927. De maneira análoga, Marlyse Meyer (1996) analisa o papel estratégico do folhetim ao longo do século XIX. Ou mesmo Martin-Barbero e Germán Rey (2001) ao traçarem considerações sobre um saber oral e visual que é preciso ser considerado, sobretudo ao pensar narrativas contemporâneas da ficção televisiva. As reflexões de Martin-Barbero, inclusive, se lidas em conjunto, podem ser pensadas como uma empreitada histórica de traçar as matrizes culturais, populares e excessivas da construção desse saber tão importante e estratégico no contexto da modernidade e que não se confunde com o racionalismo cientificista que é comumente associado aos séculos de desenvolvimento do capitalismo. Este saber sensório-sentimental, digamos assim, é parte tão importante da construção da consciência e subjetividades modernas quanto o racionalismo cientificista, e, se olharmos atentamente para a proliferação e desenvolvimento das narrativas populares da modernidade, sobretudo do século XIX, veremos como ambos são concomitantes e estratégicos. Acredito que a noção de imaginação melodramática, bem como as trajetórias de pesquisa dos autores citados acima corroboram esta percepção.

⁶² “Melodrama starts from and expresses the anxiety brought by a frightening new world in which the traditional patterns of moral order no longer provide the necessary social glue (...) Melodrama is indeed, typically, not only a moralistic drama but the drama of morality: it strives to find, to articulate, to demonstrate, to ‘prove’ the existence of a moral universe which, though put into question, masked by

Será no contexto de um mundo pós-sagrado, onde nem Deus nem o Monarca organizam mais a vida e a sociedade, que o melodramático vai disseminar sua potência de imaginação, por dar conta, na esfera ‘pedagógica’ do sentimental, de uma visibilidade da moral como instância organizadora. O elemento da moral, sobretudo através das polarizações que esta implica, é fundamental por sua ingerência na esfera da vida cotidiana e privada; esfera que, no contexto da modernidade, passa a galgar cada vez mais estatuto de elemento central na vida social, tal como informa a argumentação da privatização da vida pública encontrada em Richard Sennett (1988).

“Melodrama representa tanto a urgência de ‘ressacralização’ quanto a impossibilidade de conceber uma ‘sacralidade’ que não seja em termos pessoais. O bem e o mal melodramáticos são extremamente personalizáveis (...) Bem e mal podem ser identificados da mesma maneira que as pessoas podem ser identificadas – e o melodrama tende, de fato, a proceder num claro reconhecimento do universo moral.”(Brooks, 1995:16)⁶³. E é desses termos pessoais que vem a relação com o universo das emoções, da ingerência na vida privada, de uma articulação de elementos narrativos que precisam ser exemplares para alcançarem o efeito moralizante.

Para complementar seu argumento em direção às bases de formulação da imaginação melodramática, Brooks cita o pensamento de Jean-Jacques Rousseau e a proposta estética de Denis Diderot como sintomas de um mesmo contexto, afirmando que as reflexões desses autores articulam as novas necessidades trazidas à tona pela formação histórica da modernidade.

Essas novas necessidades, ou ansiedades, conduzem ao reconhecimento de duas instâncias centrais como palco da vida social: a do cotidiano e da vida privada. Pois ambas se relacionam ao novo sujeito moderno com estatuto de indivíduo. Será para ele que a lei, os saberes serão criados e elevados ao status de sagrado; nesse sentido, uma moral do cotidiano, encenada através de polarizações que mobilizam noções de virtude e vilania, bem e mal, transforma-se no elemento regulador primordial.

villainy and perversions of judgment, does exist and can be made to assert its presence and its categorical force among men” (1995:20)

⁶³ “Melodrama represents both the urge toward resacralization and the impossibility of conceiving sacralization other than in personal terms. Melodramatic good and evil are highly personalized. (...) Good and evil can be named as persons can be named – and melodrama tends in fact to move toward a clear nomination of the moral universe”. (Brooks, 1995:16).

A vida privada e cotidiana está no centro da proposta estética de Diderot, em sua defesa pelo drama sério (o gênero sério), intermediário entre a tragédia e a comédia, mas não uma mistura das duas. Para o drama sério, o que interessa é uma atenção séria ao drama do cotidiano, mas que não significa um naturalismo, “Diderot quer explorar o que é possível ser descoberto de comovente e excitante na realidade, para exacerbar em gestos dramáticos as crises e percalços morais da vida” (Brooks, 1995:13)⁶⁴.

A proposta de Diderot era, portanto, um teatro que arrebatasse a platéia e que, movido pela eficácia do arrebatamento, pudesse ser modelo de comportamento. Para tanto, a dramaturgia deveria tratar de enredos compartilhados pelo público. Falar de um presente da peça, num ideal de atualidade que conjugasse sedução e realidade: “Diderot queria um teatro dirigido à sensibilidade por meio da reprodução integral das aparências do mundo, queria um método de ‘dar a ver’ as situações, os gestos, as emoções. O ilusionismo, fonte do envolvimento da platéia, é então assumido como a ponte privilegiada no caminho da compreensão da experiência humana da assimilação de valores, da explicitação dos movimentos do coração” (Xavier, 2003:39).

A proposta estética de Diderot, cuja construção reflexiva se deu junto a uma ação prática, é fruto das observações teóricas do filósofo, romancista e dramaturgo sobre a produção artística da época. Nesse sentido, é importante reconhecer a influência que exerce, na construção do pensamento de Diderot, sua admiração pelos romances de Samuel Richardson.

Em 1762, o autor escreve "Éloge de Richardson", no *Journal Etranger*, exaltando exatamente como modelo o tipo de narrativa presente nos romances de Samuel Richardson:

Por ‘romance’ nós até agora entendemos um tecido de fantásticos e frívolos eventos que apresentam uma ameaça ao gosto e moral dos seus leitores. Eu gostaria que outro nome fosse achado para as obras de Richardson, que enaltecem o espírito, tocam o coração, estão permeados de amor pelo que é bom, e são chamadas romances. Um axioma é uma abstração, regra geral de conduta cuja aplicação nos é deixada. Ele, por si, não deixa marcada nenhuma imagem em nossas mentes: mas uma pessoa, que age, nós vemos, nós nos colocamos em seu lugar ou ao seu lado, nós aderimos entusiasmamente a favor ou contra ela; nós nos identificamos com suas regras se ela é virtuosa e nos

⁶⁴ “Diderot wants to exploit the dramatics and excitement discoverable within the real, to heighten in dramatic gesture the moral crises and peripeties of life.” (Brooks, 1995:13).

afastamos dela, indignadamente, se ela é maléfica. Quem não se pôs a tremer por personagens como Lovelace ou Tomlinson? (...)

Oh Richardson! Nós queiramos ou não, nós desempenhamos um papel em seu trabalho. Nós intervemos na conversa, nós aprovamos ou criticamos, nós sentimos admiração, irritação e indignação. Quantas vezes eu me peguei, tal como uma criança que é levada ao teatro pela primeira vez, gritando: não acredite nele, ele está lhe enganando... Se você for por aí, será seu fim! (Diderot)

O que Diderot afirma e exalta, como fica óbvio neste trecho, é uma leitura participativa que é evocada pela narrativa. Esta, que se encontra nas obras do escritor da primeira metade do século XVIII, autor de *Clarice*, faz parte de uma sensibilidade que se construía na época. Sensibilidade compartilhada com a obra literária e a reflexão filosófica de Rousseau. Ambos os autores serão referência dessa leitura sensível e participativa a qual tinha nas lágrimas vertidas em público, no ato da leitura, símbolos do grau de envolvimento do leitor. Durante o século XVIII, como demonstra a pesquisa de Vincent-Buffault (1988), as lágrimas em público eram a mais perfeita metáfora daquilo que se reverenciava como modelo de comportamento.

A sensibilidade do século XVIII, que valoriza a ‘publicização’ das lágrimas e, através delas, das reações sentimentais, vale com igual força tanto para os homens quanto para as mulheres. No entanto, ao longo do século XIX, ela vai se alterando, passando a ser desqualificada e extremamente associada ao universo feminino como um dado do excesso; ao passo que a contenção, evocada por lágrimas furtivas, vai sendo reverenciada como padrão de conduta culta e masculina.

A participação e engajamento seguem sendo elementos centrais para as narrativas – sejam teatrais ou literárias – no entanto o estatuto das obras que se pautam por estratégias as quais solicitam reações sensório-sentimentais vai mudar significativamente. Seguindo esta pista, é possível entrever a raiz da desqualificação social do melodrama e sua atávica associação, no âmbito do senso comum, com o feminino.

Na pesquisa que resultou em *História das Lágrimas*, Vincent-Buffault (1988) relata o impacto para a construção da sensibilidade do século XVIII da publicação, em 1761, do romance epistolar de Rousseau, *A Nova Heloise*: “Esse romance epistolar faz chorar abundantemente, apesar de nem seu gênero, nem as efusões que ele provoca serem novos. Mas os leitores identificam-se a tal ponto com os personagens da ficção

ou ao próprio autor que lhes é absolutamente necessário escrever a Rousseau para comunicar sua emoção e seu entusiasmo” (idem:26). Numa das cartas que Rousseau recebe, enviada por um advogado, Loiseau de Mauléon escreve: “Como eu gosto de confundir às lágrimas de seus virtuosos personagens aquelas que faz correr nos seus olhos o digno objeto que incessantemente ocupa meu coração” (citado em Vincent-Buffault, 1988:26).

Também motivado pelo romance, Alexandre de Leyde se expressa à Rousseau da seguinte maneira: “O senhor possui uma alma que penetra e se afeiçoa; é possível sentir entrá-la em nós quando o lemos: choramos de admiração, de arrependimento, de desejo, ficamos apaixonados pelo bem, por vezes o praticamos; ou ao menos acreditamos que aquilo que nunca praticamos seja possível e verdadeiro”. Tais palavras, citadas em Vincent-Buffault (1988:27), demonstram claramente a eficácia do arrebatamento como estratégia de reforma moral.

Rousseau catalisa esse arrebatamento ao se colocar como uma espécie de personagem de seu romance, ao se exprimir diretamente ao leitor como alguém que está, tão somente, reproduzindo e reportando as cartas dos amantes. Tal aspecto facilita a identificação e a própria leitura participativa, pois fortalece na narrativa o dado de proximidade com a experiência real do leitor.

A consciência de que o elemento de proximidade com o leitor e o público é, de certa maneira, peça importante no engajamento e também está presente na proposta estética de Diderot, sobretudo quando este postula ser fundamental que a dramaturgia trate de aspectos do cotidiano e da vida privada compartilhados pelo público. Para a subjetividade que vai se delineando na modernidade, o caráter exemplar não virá dos atos de um herói épico, mas de um herói do cotidiano que seja apresentado de maneira a arrebatá-lo paixões e reações.

Brooks (1995) reconhece, nas considerações de Diderot, bem como nas de Rousseau, bases importantes para a constiuição da imaginação melodramática, e, por derivação, do próprio melodrama. De alguma maneira, em consequência do papel central do engajamento e da leitura participativa, estabelecem-se certas doses de correlação entre o ‘drama sério’ de Diderot, os livros de Richardson e as narrativas que forjaram os folhetim e o melodrama.

Com relação à Diderot, Brooks (1995) é ainda mais afirmativo, articulando uma ligação mais intensa e profícua entre a proposta estética de Diderot e o melodrama; argumenta que a defesa feita por Diderot de um olhar dramático ao cotidiano (no

sentido de, ao mesmo tempo, exacerbado teatralmente e comovente), vai influenciar os desdobramentos das narrativas melodramáticas. Pode-se dizer, ao cabo, que ambos, drama sério e melodrama clássico, este último mais vinculado à matriz popular, unem-se para adensar, ou mesmo compor, o que o autor vai propor como imaginação melodramática.

É porque pensa em termos de imaginação melodramática que Brooks pode perceber o papel central o qual esta desempenha como elemento da consciência moderna: “Não mais a fonte e o guardião da ética, Deus se tornou interdito, uma força primitiva que junto à natureza provoca o medo nos corações dos homens, mas não os mobiliza para a submissão ou a adoração. (...) nós temos um novo fundamento alternativo para a ética comunitária: a virtude sentimental (do tipo que é freqüentemente solicitada pela estética de Diderot) ou um retribuidor, catártico terror” (1995:18)⁶⁵.

Ao mencionar o terror catártico, ao lado da virtude sentimental, Brooks está chamando a atenção para dois modos narrativos que se desenvolvem no contexto da modernidade e que, baseados ambos no excesso, mobilizam uma pedagogia moralizante: o binômio melodrama/drama sério (reconhecendo um diálogo entre o melodramático e a proposta estética de Diderot) e a novela gótica.

Embora mencione tal aspecto, Brooks não desenvolve muito a fundo esta interseção, mas a reconhece como parte de um mesmo contexto, trazido pela ‘necessidade’ de uma pedagogia moralizante mobilizada no contexto pós-sagrado da modernidade. Ou seja, pensa essas narrativas dentro de uma mesma matriz cultural.

Elsaesser (1987) também se preocupa em recuperar os vínculos culturais que se organizam em torno do melodrama, porém seu foco será o formato fílmico. Numa primeira parte do clássico artigo, escrito em 1972 – portanto contemporâneo a Brooks – o autor formula a idéia de imaginação melodramática para dar conta das recorrências de modos narrativos, sobretudo em relação ao ritmo e à encenação no melodrama doméstico hollywoodiano dos anos 50.

O autor traça os antecedentes do melodramático, circunscrevendo seus modos de expressão no universo novelesco do romance e de certos tipos de entretenimentos, fazendo assim uma espécie de genealogia das matrizes do melodramático. Reconhece essas matrizes num universo de peças moralizantes no final da era medieval, numa

⁶⁵ “No longer the source and guarantor of ethics, ‘God’ has become an interdiction, a primitive force within nature that strikes fear in men’s hearts but does not move them to allegiance and worship. (...) we have a new alternative basis for the ethical community: a sentimental virtue (of type often urged in Diderot’s aesthetics) or else a retributive, purgative terror” (1995:18).

tradição de oralidade que valorizava o gestual e outros elementos não-verbais (embora não cite diretamente, podemos deduzir que esta é uma referência ao universo da música), em contos de fadas e canções folclóricas e, posteriormente, numa retomada desses elementos no contexto do Romantismo.

Elsaesser também reconhece uma importante raiz do melodrama nos espetáculos populares que mobilizam as emoções do público através de um drama de ação com pouca densidade psicológica dos personagens. Para o autor, o que particularmente chama a atenção são os padrões morais que se desenrolam nessas narrativas populares, invariavelmente acompanhadas por músicas.

O uso do ritmo e da música nessas narrativas produzem, não raramente, eventos irônicos e ‘paródicos’, ora por sua repetitividade, numa espécie de adesão, ora por um cruzamento de ênfases falsas; e é esse tipo de procedimento que será amplamente usado em narrativas fílmicas melodramáticas, objeto da segunda parte do artigo, em que Elsaesser passa a analisar com mais cuidado os procedimentos irônicos na obra do cineasta Douglas Sirk.

O ponto central da tentativa de tomar o melodrama como imaginação é ampliar seu sentido, não se restringindo a uma classificação tradicional. Os dois escrevem o artigo num mesmo período, início dos anos 70. Porém, enquanto, Brooks vai se empenhar no campo literário e teatral, Elsaesser vai focalizar a questão do melodramático no cinema hollywoodiano dos anos 50.

Quando formula a noção de *imaginação melodramática*, Brooks (1995) parte da proposta de pensar o melodrama, seu repertório estético e temático, como um modo imaginativo, um elemento fundamental da consciência moderna. É nesse sentido que Brooks (1995) analisa as interconexões da obra de Honoré de Balzac, de Henry James ou mesmo de Dostoiévski com o universo do melodrama. As reflexões de Brooks constroem um vínculo atávico entre melodrama, como modo imaginativo, e uma consciência colocada em cena na modernidade, mas que ainda hoje traz ressonâncias fundamentais.

Depois de apresentar a tese da imaginação melodramática, o autor trata de explicitar a própria noção de melodrama. As conotações da palavra melodrama são conhecidas no comum e incluem: “as indulgências de um forte emocionalismo, polarizações e esquemas morais, estados extremos, situações, ações, vilania absoluta, perseguição do bem e recompensa, ao final, da virtude; expressões demasiadas e

extravagantes; enredos obscuros, suspense e perigos de tirar o fôlego” (Brooks, 1995:11/12)⁶⁶.

Brooks parte da noção de melodrama presente na análise de Eric Bentley, que divide a expressão dramática em quatro tipos: melodrama, farsa, tragédia e comédia. O melodrama é acentuado por Bentley como aquele que incorpora o impulso primário da dramatização, a necessidade de expressar, através de um intenso ‘emocionalismo’ duros conflitos éticos: “justamente o processo de alcançar o drama fundamental da moral da vida e encontrar os termos de expressar isso” (Brooks, 1995:12).

Os elementos do melodrama clássico, delineados até então por Brooks, expressos em algumas formas teatrais e literárias da passagem do século XVIII para o XIX, e ao longo deste, dão margem para que o autor estabeleça uma reflexão que amplie a noção de melodrama em direção a um adjetivo, o qual terá íntima relação com o contexto de instauração da modernidade. Para Brooks, pensar em termos de melodramático, possibilita enxergar em diversas narrativas as tensões de um novo contexto histórico, no qual os valores organizadores da vida não estariam mais amparados num sagrado centralizado num princípio religioso ou monárquico.

No prefácio à edição de 1995, Brooks reafirma suas conclusões, resumindo assim o argumento central:

melodrama é a forma para a era pós-sagrada, na qual a polarização e a superdramatização das forças em conflito, representam a necessidade de localizar e tornar evidente, legítimo e operacional as muitas escolhas do ser que nos parecem imprescindíveis mesmo que não sejam derivadas de um sistema transcendental de crenças. Minha tese tem sido criticada por enfatizar demais a dimensão ética do melodrama, sua tendência a postular uma moral oculta: os sistemas de valores escondidos e ao mesmo tempo eficientes que o drama, através de sua exaltação, tenta fazer presente e ordinário. Eu na verdade admito que a exaltação e a sensação por si só, a dramaturgia da hipérbole, o excesso, o excitação e o ‘acting out’ – no sentido psicanalítico do termo – podem ser a essência do melodrama sem que se tenha qualquer referência ao imperativos éticos. Contudo, eu continuo sustentando que aqueles melodramas que nos interessam mais, convencem-nos que a

⁶⁶ “the indulgence of strong emotionalism; moral polarization and schematization; extreme states of being, situations, actions, overt villainy, persecution of the good, and final reward of virtue; inflated and extravagant expression; dark plottings, suspense, breathtaking peripety.” (Brooks, 1995:11/12).

dramaturgia do excesso e da eloquência correspondem e evocam confrontos e escolhas que são de suma importância, porque nelas nós colocamos nossas vidas – do mais trivial ao mais conflitivo (Brooks, 1995: ix)⁶⁷.

A citação é grande, no entanto importante, pois resume o lugar de argumentação de Brooks. A partir dela, fica fácil entender a importância que este livro de Brooks vai assumir no contexto dos estudos relacionados ao melodrama, sobretudo o cinematográfico.

O autor inicia o artigo que dá nome ao livro partindo do reconhecimento dos elementos da imaginação melodramática na obra de Honoré de Balzac. Para Brooks, a questão se coloca na maneira como Balzac traça, a partir da banalidade das mínimas ações cotidianas, uma parábola excessiva que se investe de significados intensos. Segundo Brooks, essa chave de leitura para Balzac se anuncia logo nas primeiras páginas do romance *A Pele de Onagro* (*La Peau de chagrin*, de 1831, reunido em *A Comédia Humana*): “A voz narrativa, com sua grandiosidade de questões e hipóteses, nos leva a um movimento através e para além da superfície das coisas, em direção ao que está oculto, para uma realidade espiritual que é o que está verdadeiramente colocado em cena por esse altamente apaixonado drama” (1995:2).

O que Brooks observa em Balzac e relaciona ao melodramático é a particularidade das intensas descrições transitarem entre o realismo do que o autor vai chamar de ‘um olho fotográfico’ e o esforço de penetrar a superfície, ‘interrogando a aparência, o espírito’, o sentimento. É nesse sentido que Brooks avalia a extrema dramatização nas narrativas de Balzac, provocando nas representações dos encontros entre os personagens – marcados por ações, pela cena dramatizada – confrontos simbólicos que revelam os conflitos essenciais. Há toda uma expressividade na descrição dos ambientes e objetos realizada em Balzac, a qual faz transparecer uma

⁶⁷ “melodrama is a form for post-sacred era, in which polarization and hyperdramatization is of forces in conflict represent a need to locate and made evident, legible, and operative those large choices of ways of being which we hold to be of overwhelming importance even though we cannot derive them from any transcendental system of belief. My thesis has been criticized for overemphasizing the ethical dimension of melodrama, its tendency to postulate a ‘moral occult’: the hidden yet operative domain of values that the drama, through its heightening, attempts to make present within the ordinary. And I really admit that heightening and sensation for their own sake, a dramaturgy of hyperbole, excess, excitement, and ‘acting out’ – in the psychoanalytic sense – may be the essence of melodrama without any reference to ethical imperatives. I would still however, contend that those melodramas that matter most to us convince us that the dramaturgy of excess and overstatement corresponds to and evokes confrontations and choices that are of heightened importance, because in them we put our lives – however trivial and constricted – on the line.” (Brooks, 1995:ix)

“moral oculta”. O papel da palavra ‘oculto’, aqui, não é exatamente o de escondido, mas o de submerso nos objetos, nos gestos, nas ações. A economia de uma expressão da moral oculta é o que de marcadamente melodramático há em Balzac e em James.

Essas características são acentuadas como um diálogo das obras de Balzac com o universo do melodrama, pois nas narrativas melodramáticas canônicas também se procede dessa maneira, traçando ações que simbolizam o que está para além delas. Trazendo na superdramatização a ‘moral oculta’ da realidade: “A moral oculta não é um sistema metafísico; é mais como o depósito dos vestígios fragmentados e dessacralizados do mito (...) o domínio no qual a existência cotidiana pode aparecer fechada para nós, mas que nós precisamos acessar, pois é o reino do sentido e do valor” (1995:5)⁶⁸.

Brooks cita pelos menos duas cenas emblemáticas de duas obras diferentes de Balzac (a já mencionada de *A Pele de Onagro*, e outra de *Gobseck*, de 1830). Nas duas, o que lhe interessa ressaltar é o aspecto excessivo das dramatizações: “A cena representa uma vitória sobre a repressão, um climax no qual os personagens são capazes de se confrontar com expressão total, para consertar através de gestos grandiosos o sentido de suas relações e de suas existências” (1995:4).

— É a você, disse enfim Júlia após um longo silêncio, que devo esse prazer. Não é preciso estar viva para sentir as alegrias da vida? E não estava eu morta para tudo e até agora? Você me deu mais do que a saúde, ensinou-me a sentir todo o valor dela...

As mulheres tem um inimitável talento para exprimir seus sentimentos sem empregar palavras demasiado vivas; sua eloqüência está sobretudo no acento, no gesto, na atitude e nos olhares. Lorde Grenville ocultou a cabeça entre as mãos, porque lágrimas lhe brotaram dos olhos. Esse agradecimento era o primeiro que Júlia lhe fazia desde a partida de Paris. Durante um ano inteiro, havia cuidado da marquesa com a mais completa dedicação. (...) Até então a marquesa recebera seus cuidados inteligentes com o egoísmo de uma parisiense habituada às homenagens, ou com a indiferença de uma cortesã que não sabe nem o custo das coisas nem o valor dos homens, e que os preza conforme lhes são úteis. A influência que os lugares exercem sobre a alma é uma coisa digna de nota. Se a melancolia

⁶⁸ “The moral occult is not metaphysical system; it is rather the repository of the fragmentary and desacralized remnant of sacred myth. (...) a realm which in quotidian existence may appear closed off from us, but which we must accede to since it is the realm of meaning and value. The melodramatic mode in large measure exists to locate and to articulate the moral occult” (1995:5).

infalivelmente nos domina quando estamos à beira d'água, uma outra lei de nossa natureza impressionável faz que, nas montanhas, nossos sentimentos se depurem: ali a paixão ganha em profundidade o que ela parece perder em vivacidade. O aspecto do vale do Loire, a elevação da bela colina onde os dois enamorados estavam sentados, produziavam talvez a calma deliciosa na qual eles saborearam pela primeira vez a felicidade que sentimos ao adivinhar a extensão de uma paixão oculta sob palavras aparentemente insignificantes. No momento em que Julia terminava a frase que havia comovido tanto a Lorde Grenville, uma brisa acariciante agitou a copa das árvores, espalhou o frescor das águas pelo ar; algumas nuvens cobriram o sol e sombras leves deixaram ver todos os encantos daquele belo lugar. Julia desviou a cabeça para ocultar ao jovem lorde a visão das lágrimas que ela conseguiu reter e secar, pois a ternura de Arthur apoderara-se prontamente dela. Não ousou erguer os olhos para ele, com receio de mostrar a imensa alegria desse olhar. Seu instinto de mulher fazia-lhe sentir que nessa hora perigosa devia sepultar seu amor no fundo do coração. (Balzac:82/83).

O trecho de *A Mulher de Trinta Anos* demonstra claramente o tipo de eloquência sentimental que está expressa na maneira descritiva de Balzac. Na cena, do encontro dos amantes, no alto da montanha, a personagem central professa seu amor ao lorde inglês. Um amor que não chegará a tomar corpo, visto que a mulher é casada com o Conde d'Aiglemont. Na passagem, vemos como a descrição do ambiente onde se encontram os amantes corrobora e quase presentifica os sentimentos de ambos. A descrição dos gestos dos personagens contribui também para evocar uma expressividade carregada de efeitos morais que, seguindo a leitura de Brooks, confirma a presença da imaginação melodramática.

O que fica apontado nessa economia expressiva da moral oculta é um excesso demonstrativo que parece vir do desejo de trazer à tona o domínio das emoções. O excesso está presente, e com ele as permanências da matriz popular, através de reiterações da narrativa (como se todas as instâncias desta – desde diálogos até as descrições, passando pelo próprio enredo – estivessem direcionados a uma mesma expressão), de uma exacerbação da simbolização na maneira de encenar ou descrever, enfim, um desejo de expressar tudo.

Brooks nota que esse desejo se assemelha à “característica fundamental do modo melodramático. Nada é poupado porque nada deixa de ser dito, os personagens no palco encenam o que é absolutamente indizível, dão voz aos seus sentimentos mais profundos,

dramatizam através de suas elevadas e polarizadas palavras e gestos todo o ensinamento de suas relações” (1995:4)⁶⁹.

O que Brooks percebe, portanto, em passagens de autores célebres e realistas como Balzac e James – sobre Henry James ele cita passagens em obras como *Retrato de uma senhora* (*A Portrait of a lady*, 1881), *Os Embaixadores* (*The Ambassadors*, 1903), *As Asas da Pomba* (*The Wings of the dove*, 1902) – é todo um sistema metafórico pautado na hipérbole das dramatizações (tanto em termos de gestual, através de um gosto descritivo, como em termos de falas dos personagens).

Por reconhecer o potencial das narrativas desses autores de transparecer toda uma esfera oculta, de ordem moralizante, da realidade, Brooks argumenta que elas são atravessadas pela imaginação melodramática, embora não sejam exatamente melodramas. Ou seja, segundo o argumento de Brooks, Balzac e James dialogam com o melodrama, embora não tenham sido considerados até então na historiografia da literatura autores propriamente melodramáticos.

Esse esforço analítico de Brooks nos mostra, então, que o melodrama está mais disseminado do que a classificação habitual determina, indo em direção a um modo de expressão que o autor entendeu como moral oculta, cujo papel é ativar uma pedagogia moralizante ao colocar em cena modos de excesso que operam metaforicamente.

A possibilidade de pensar em termos de imaginação melodramática abarca exatamente o que o melodrama tem de mais interessante, o que segundo Brooks é: “a articulação empática das verdades e relações simples, a clarificação de um senso de moral cósmica nos gestos cotidianos. Estamos no início de uma estética moderna da qual Balzac e James são participantes: o esforço de fazer do real, do ordinário e da vida privada interessantes através da afirmação de uma exacerbação dramática e de um gestual que revele as verdadeiras balizes” (1995:13/14).

Vale, nesse momento, traçar um breve histórico do melodrama canônico, a partir das práticas que o institucionalizaram como gênero. Dessa maneira, perceberemos como os aspectos discutidos até então com referência à imaginação melodramática convergem para a cristalização do melodrama.

O nascimento do melodrama como gênero teatral costuma ser fixado por volta de 1800. Há, portanto, neste período, a cristalização de uma série de práticas discursivas

⁶⁹ “a fundamental characteristic of the melodramatic mode. Nothing is spared because nothing is left unsaid; the characters stand on stage and utter the unspeakable, give voice to their deepest feelings, dramatize through their heightened and polarized words and gestures the whole lesson of their relationship.” (1995:4)

que convergem para conformar uma unidade em torno de um repertório estético e temático na Europa ocidental, o qual acaba por definir (conformar) o melodrama. Práticas que têm no francês Gilbert de Pixerecourt um nome proeminente.

No entanto, a palavra já era usada antes disso como adjetivo para outras peças. Pelo menos desde 1762, o termo era usado na França, quando Laurent Garcins escreve um tratado sobre ópera e drama, cujo título é *Traité du Mélodrame*. Na Itália, neste mesmo período, o termo também estava associado à opereta popular, evidenciando o caráter musical das encenações dramáticas.

Em 1770, melodrama também é usado por Jean-Jacques Rousseau para qualificar a peça *Pygmalion*, reconhecendo nela uma nova expressividade emocional que ficava evidente através da mistura de texto, pantomima e orquestração musical. É, de fato, no final do século XVIII, e com desdobramento ao longo do século seguinte, que o melodrama vai ganhando contornos temáticos e estéticos os quais reconhecemos até hoje, e que realmente dizem respeito a uma determinada expressividade sensório-sentimental, cristalizando-se assim, como gênero.

Tais contornos, contudo, condensam, primeiro num formato teatral e depois literário (e a partir do século XX, audiovisual) maneiras de lidar com o universo sensório-sentimental articuladas anteriormente, recuperando os vínculos desse gênero com a matriz cultural popular.

O resultado é um teatro de arrebatamento, de exacerbação – deixando notórias as raízes da matriz de excesso popular (o qual está fortemente vinculada ao universo das proibições no século XVII e XVIII⁷⁰) – e que traz à cena o universo do cotidiano e da vida privada, agendando uma preocupação crescente com a esfera do indivíduo e da moral.

O melodrama acaba sendo uma das maneiras de encenar para uma esfera popular e massiva a constituição da subjetividade moderna e a desestabilidade dos tempos de revolução: “As paixões políticas despertadas e as terríveis cenas vividas durante a Revolução exaltaram a imaginação e exacerbaram a sensibilidade de certas massas populares que afinal podem se permitir encenar suas *emoções*. E para que estas possam

⁷⁰ Refiro-me a disposições governamentais, na França e na Inglaterra, implementadas no final do século XVII, que proibiam a existência de teatros populares nas cidades. Estes só poderiam encenar representações sem diálogos. Tal proibição será suspensa na França em 1806 e mesmo assim através de um decreto que autoriza, em Paris, apenas alguns estabelecimentos específicos. O melodrama teatral será primeiro apresentado nestes estabelecimentos recém autorizados. As narrativas deste primeiro melodrama vão se apropriar diretamente de uma série de soluções cênicas que foram usadas pelos grupos teatrais no momento da proibição.

desenvolver-se, o cenário se encherá de cárceres, de conspirações e justificações, de desgraças imensas sofridas por inocentes vítimas e traidores que no final pagarão caro por suas traições” (Martin-Barbero, 2001:170).

A emoção passa a ser central para ancorar uma moralidade moderna, ao menos nessa esfera popular da vida cotidiana e privada, e terá um duplo papel: enquanto repertório para a ação, portanto articulação de um tema emocional com estratégias exuberantes de narrativa, e também como meta a ser alcançada pela encenação. A emoção é cena e olhar, é o que está no palco e o que deve ser solicitado pela narrativa.

É nesse sentido que todo um repertório, digamos uma memória de excesso é mobilizada pelas encenações do melodrama canônico teatral – que depois entrará também em cena no melodrama audiovisual. Soluções de espetáculos de entretenimento das feiras e das ruas, do circo, das pantomimas e do teatro popular do período da proibição retornam e adaptam-se à nova situação de palco.

Algumas das soluções desse teatro melodramático soam familiares para o melodrama audiovisual, construindo uma narrativa que reitera a expressividade de elementos visuais: a música acompanhando a cena e acentuando momentos de suspense ou de romance; o uso de cartelas para fornecer algumas informações e, sobretudo, a exacerbação da mímica e do gestual em direção à obviedade da expressão.

Pixerecourt costumava dizer que o teatro melodramático era aquele feito para um público que não sabia ler. Para além de delimitações de classe social, o que esta afirmação reitera são os procedimentos de expressividade visual que o melodrama movimenta. Uma maneira expressionista de encenar que traz um gosto pelo espetacular como estratégia de engajamento.

Peter Brooks (1995) qualifica esse procedimento de construção de imagens-símbolo na encenação como um “texto da mudez”, um modo intensamente característico do melodrama, mas que reaparece em muitas outras narrativas através da imaginação melodramática. Como se os valores morais do drama pudessem ser reconhecidos tão somente através das imagens que são construídas no desenrolar do espetáculo.

A narrativa é, então, construída de maneira que essas imagens carreguem, ‘presentifiquem’ o que está em jogo na ação. E de tal maneira que não haja espaço de dúvida, com poucas esferas de ambigüidade. A obviedade torna-se assim estratégica para a função de arrebatamento e de engajamento tão importantes para o universo melodramático.

Também precisamente por isso que os enredos de um melodrama canônico (e isso se aplica tanto ao teatral-literário quanto ao audiovisual) são repletos de ações e de intrigas, com mudanças “rocamboléticas” no desenrolar das trajetórias dos personagens. Virtude e vilania, bem e mal são trazidos à presença através da ação de personagens. Não são valores abstratos, mas ações do dia-a-dia, atos da vida de ‘pessoas’ que vamos, como público, acompanhando com crescente fervor. Importa ao melodrama que a narrativa se desenrole a partir da ação de tal modo que seu público possa fluir através dela. Novamente, este será um aspecto eficaz para o engajamento.

Uma ponte pode ser estabelecida entre a estrutura do folhetim⁷¹ e o melodrama teatral canônico, pois, em muitas medidas, o romance-folhetim (uma espécie de variação do folhetim tradicional) será identificado como o formato literário do melodrama. O folhetim é um romance em série, fascículos, inventado pelo jornal e para ele. Há um vínculo atávico entre suas estruturas estéticas e temáticas, e as noções de circulação e de sedução de um público consumidor o mais amplo e popular possível⁷²:

A almejada adequação ao grande público, a necessidade do corte sistemático num momento que deixe a atenção em ‘suspense’ levam não só a novas concepções de estrutura (por exemplo, o problema dos fins de capítulos ou de séries, a distribuição da matéria seguindo aquele esquema interativo tão bem evidenciado por Eco) como a uma simplificação na caracterização dos personagens, muito romântica na sua distribuição maniqueísta, assim como na série de cacoetes estilísticos (Meyer, 1996:31).

A estrutura do folhetim comentada pela autora deixa evidente as ligações deste produto com outras narrativas preocupadas em conquistar um público popular através de um engajamento com a obra mobilizado pelas sensações de suspensão. E nesse sentido, folhetim e melodrama compartilham do atravessamento pela imaginação melodramática.

⁷¹ As origens do folhetim remontam ao jornalismo da França, na década de 1830. Rapidamente este formato, bem como as traduções dos fascículos, ganharam mundo.

⁷² Se insistirmos nessa noção de engajamento com relação à tradição do folhetim, poderíamos lembrar a mobilização que fica latente na repercussão de um folhetim como *Os Mistérios de Paris*, de Eugène Sue, em 1844. Segundo as análises de Jean-Louis Bory, em 1962, e Umberto Eco (1993), este folhetim teve profunda influência na revolução de 1848, condensando um repertório temático ligado ao imaginário grotesco e violento das classes urbanas marginalizadas, articulando, de certa maneira, uma outra esfera de excesso distinta do melodrama, porém compartilhando com este a matriz popular e a imaginação melodramática.

Estar em suspenso ativa a curiosidade e o desejo de continuar seguindo a narrativa. Por isso o caráter “rocambolesco” (ou seja, repleto de reviravoltas na trama) das narrativas do romance-folhetim, procedimento tão familiar para nós, espectadores habituados às telenovelas latinas.

No Brasil, os folhetins chegaram já em 1836, num primeiro momento como tradução dos exemplares franceses; depois, mobilizando uma produção nacional. Meyer (1996) desenvolve o argumento de que a intensa circulação do romance-folhetim no circuito literário nacional foi extremamente importante para a formação do romance brasileiro, sobretudo mais próximo à segunda metade do século XIX.

Tal contexto também informou a proliferação, no teatro brasileiro, do drama histórico de contornos melodramáticos, embora a palavra melodrama não fosse exatamente utilizada pela crítica teatral no Brasil (Huppés, 2000), a qual preferia se referir a esta produção como simplesmente “drama histórico”.

Huppés ressalta que os enredos das peças em cartaz no Brasil, escritas pelos expoentes da dramaturgia nacional do século XIX, como Martins Penna e Luís Antônio Burgain, estavam recheados de um gosto folhetinesco, sobretudo pela insistência em desenvolver a ação em torno do par amoroso.

Um vínculo com o melodramático e o folhetinesco poderia ser percebido também nas soluções de cena, bem como na estrutura bipolar do desenvolvimento dos personagens e na exuberância da encenação. Huppés (2000) cita uma série de exemplos de marcas de encenação nas peças do teatro brasileiro do século XIX, as quais atestavam o desejo de exuberância da montagem e um caráter multifacetado às encenações, misturando fortemente trechos de danças e canções para ativarem uma expressividade visual e sonora que carregue nas tintas da emoção:

Na peça de Pinheiro Chagas, *A Morgadinha de Valflor*, o segundo ato abre a oportunidade para mostrar uma festa popular junto à igreja da freguesia, onde se apresentam bailados e cantigas populares. Nesse cenário, o par enamorado acompanha abraçado as palavras de uma triste melodia. O recurso aqui é bastante engenhoso. Desempenha duas funções nítidas. Além de introduzir uma pausa lírica de forte repercussão cênica pela contribuição da cor, do movimento e da música, também se incumbe de introduzir um mau presságio. A dolorida canção faz pairar uma sombra no doce enleio de Leonor e Luís, que recém ousaram declarar a paixão que sentem um pelo outro (Huppés, 2000:103/104).

A descrição da cena da peça, escrita em 1869, indica como o olhar melodramático e as relações folhetinescas estão presentes. Huppés chama a atenção para o papel de pausa lírica que a apresentação das danças e da música desempenham, trazendo uma exuberância expressiva para a cena, e, dessa maneira, ativando todo um universo sensorial. Ao mesmo tempo, o recurso, nesse caso, antecipa ao público o desenrolar da narrativa. Naquele momento da peça, a platéia será colocada em suspensão, o que garante o fluir, bem como o fruir da pausa lírica, tão importantes para a narrativa.

Um dos elementos importantes no repertório temático do melodrama está vinculado ao par amoroso. Este será um eixo importante para o desenrolar do olhar melodramático, sobretudo, como vimos, no teatro brasileiro do século XIX. O amor como cenário do desenvolvimento melodramático é central no teatro, na literatura e no melodrama audiovisual.

É sobre essa matriz que se desenvolvem quase todas as telenovelas brasileiras e latino-americanas, por exemplo. Também a partir desse repertório, produziu-se o conjunto de melodramas cinematográficos na Hollywood dos anos 50, conhecido como melodrama doméstico. Essa matriz do amor foi igualmente importante para o projeto do melodrama mexicano.

O cenário amoroso parece realmente perfeito para dar vazão aos procedimentos de uma encenação melodramática, pois, ao mesmo tempo, mobiliza um universo emocional através do tema da paixão, possibilita a construção de uma estrutura temática em torno da moral e da vida privada (afinal, estamos acompanhando o desenvolvimento de um casal e com isso os embriões da formação familiar) e, para fechar o arrebatamento, o par amoroso mobiliza um ideal de esperança de felicidade o qual facilita a projeção e identificação do público moderno. A encenação do amor corporificado nas desventuras de um par amoroso – afinal, não é o sentimento como bem abstrato, mas o amor na superfície de uma ação – faz suspirar, desejar e invejar; e um melodrama canônico não pode prescindir desses sentimentos.

Não é acaso que o romance-folhetim e as novelas sentimentais – que até hoje alimentam um tipo de produção literária popular, como os romances/revistas do tipo *Julia*, *Sabrina* e *Bianca*, editados no Brasil pela Nova Cultural – sejam outros dos formatos narrativos que se misturam à noção de um melodrama literário. Há uma evidente recorrência temática e estética entre esses produtos, bem como entre algumas

peças do drama-histórico do teatro brasileiro e das telenovelas latinas. Encontramos enredos recorrentes também nas chamadas novelas semanais, ou ‘milonguitas’, que circulavam nos periódicos argentinos entre os anos de 1917 e 1927, pesquisadas por Beatriz Sarlo (2000)⁷³.

A pesquisa de Sarlo, desenvolvida em 1985, tinha como objetivo entender os processos de modernização em um contexto periférico, no caso o argentino; procurando, para tanto, um olhar sobre a literatura massiva como agente e efeito desse contexto de modernização. No entanto, a preocupação de Sarlo vai além do reconhecimento do valor sócio-histórico para esses romances de “segundo time” (para usar uma expressão de Meyer, 1996). A autora trata de empreender também uma análise formal e textual dessa literatura, procurando ligações estéticas e políticas no interior da narrativa.

Sarlo observa que as narrativas lidavam com um certo realismo e um tom sutilmente erotizado ao tratar de temas predominantemente amorosos. O realismo e a erotização das descrições do par amoroso funcionam como estratégias de arrebatamento do público alvo, que segundo Sarlo, era uma classe marginalizada urbana que buscava algo de fantasioso, de extraordinário nessas novelas e, ao mesmo tempo, precisavam crer na veracidade da promessa de desvio da vida ordinária. Por isso, o amor e, com ele, a utopia de felicidade acabavam sendo pares perfeitos para alcançar leitores tão massacrados pela realidade de uma modernidade periférica.

As pesquisas de Sarlo (2000), com relação às novelas sentimentais argentinas, e de Meyer (1996), sobre o folhetim, acabam por corroborar a tese da imaginação melodramática, ainda que não usem, de modo algum, o conceito de Brooks (1995), pois evidenciam os imbricamentos temáticos, políticos e estéticos com um universo ligado ao melodrama, porém não necessariamente “indexicado” (rotulado) como tal.

Assim, fazem parte da teia da imaginação melodramática por suas características de narrativa de obviedade, de exacerbação de gestual e de palavras, através do imperativo do dizer e do mostrar tudo, por sua expressividade dramatizada que, mobilizando polaridades, acarreta no transparecer de uma moral oculta metaforicamente e emocionalmente reconhecível.

⁷³ Não é meu objetivo fazer uma pesquisa que sustente com mais densidade essa afirmação das recorrências. Quero apenas deixar marcada a relação de familiaridade com uma matriz cultural popular a qual, em comum, tem o apreço por uma esfera sensorio-sentimental que é ativada por diferentes estratégias narrativas de excesso, e, por isso, compartilham de elementos estruturantes, do ponto de vista da narrativa, tais como uma certa organização em obviedade (ou superfície) ou o uso de um regime de simbolizações exacerbadas.

Essa vocação pedagógica é a potência da imaginação melodramática, segundo a formulação de Brooks. O autor, contudo, não enxerga tal potência da maneira como habitualmente se enxerga – em direção a uma atitude necessariamente conservadora, de manutenção do pensamento hegemônico e das desigualdades políticas e sociais. Muito da desqualificação com a retórica melodramática advém de um pensamento que relega a seu efeito moralizante uma função única e intrínseca de conservadorismo, alienação e banalização.

Para Brooks, e, de certa maneira, para Elsaesser (1987), a imaginação melodramática também pode se cercar de potencialidades ‘democratizantes’ e revolucionárias. Brooks lê como exemplares, nesse sentido, as encenações do teatro do melodrama canônico num contexto de consolidação da Revolução burguesa, as quais traziam como a figura da heroína, uma plebéia que vence um vilão aristocrático. Já Elsaesser, analisa como elementos críticos e irônicos com relação à ideologia burguesa dos anos 50, o excesso operado nos melodramas domésticos de Douglas Sirk.

Antes de percorrer esse caminho, contudo, é preciso traçar mais especificamente o que está em jogo como elementos estéticos nas maneiras com que as narrativas se estruturam. Formalizar, nesse sentido, a partir do melodrama audiovisual, as categorias de análise dos elementos narrativos que se farão presentes nas mais diversas narrativas atravessadas pela imaginação melodramática.

2.2 - Antecipação, simbolização exacerbada e obviedade – modos de tessitura do excesso em narrativas audiovisuais

O excesso melodramático no universo do audiovisual vai se comportar de maneira especialmente expressiva, colocando em uso, ainda mais afirmativamente, certas estratégias narrativas que ao mesmo tempo redimensionam e potencializam suas matrizes populares de excesso. Tais estratégias acabam por formar categorias de análise para se lidar com narrativas melodramáticas; categorias estas que vão, justamente, comparecer em narrativas não necessariamente vinculadas ao gênero melodrama, ou seja, ao melodrama canônico, mas que são amplamente atravessadas pela imaginação melodramática.

Neste momento, trato de tecer considerações mais específicas sobre esses elementos narrativos, recortando três deles – a *antecipação*, a *simbolização exacerbada*

e a *obviedade*⁷⁴ – os quais vão compor as categorias de análise do diálogo, da presença, digamos assim, da imaginação melodramática nos documentários analisados nesta tese.

No cinema e na televisão, os procedimentos do melodrama canônico, desenvolvidos no teatro e na escrita, literária e folhetinesca encontraram possibilidades plenas de expressão numa tecnologia de entretenimento que trazia, a um só tempo, a grandiosidade das falas, a visualidade das encenações e a condutividade da música, de maneira a exacerbar um preceito ilusionista da construção narrativa.

O modo de excesso estará diretamente ligado a uma exacerbação da “cena”, em que a materialidade da voz e das palavras dos atores, o uso intenso da trilha sonora musical, cada objeto do cenário e do figurino, da luz e dos cortes e movimentos da câmera são pautados por uma grandiloquência e por um sentido metafórico da caracterização do personagem. Todos e cada um desses elementos convergem para um mesmo ponto em cada seqüência.

Precisamos “de pronto” enxergar o bem e o mal, localizar na superfície da cena e das ações as polaridades moralizantes que se encenam no repertório estético e temático do melodrama; e, assim, garantir a eficácia da pedagogia moralizante: “Considerado enquanto um código expressivo, o melodrama pode, portanto, ser descrito como uma forma particular de encenação dramática, caracterizada pelo uso dinâmico de categorias espaciais e musicais, em oposição a um uso intelectual e literário (...) diálogos tornam-se um elemento cênico, junto com um sentido mais diretamente visual da *mise-en-scène*” (Elsaesser, 1987:51).

No audiovisual, o excesso melodramático recupera suas soluções de encenação e formas de expressão do teatro do século XIX e acrescenta a elas todo um repertório estético adequado a essa outra técnica, a esse outro meio. Assim, será preciso pensar junto com as narrativas fílmicas o comportamento das estratégias que fundaram o cânone melodramático. Engajamento e uma rede de reações sensório-sentimentais que envolvem um universo moralizante (embora não necessariamente moralista) continuam no cerne da questão, marcando e atravessando, aqui também, o melodrama audiovisual canônico.

⁷⁴ Na verdade, o tratamento desses elementos como estruturantes está espalhado em diversos autores do campo do melodrama – como Neale (1986), com relação à antecipação, Elsaesser (1987), sobre a simbolização exacerbada – sem no entanto serem formalizados enquanto categoria. Aqui, condensei-as em forma de categorias analíticas para operar, com maior pertinência, as análises dos documentários no tocante ao diálogo com a imaginação melodramática.

O melodrama canônico se reinventa através de um repertório temático que lida com aspectos da intimidade dos personagens, especialmente as femininas. Novamente, o tema do par amoroso vai ocupar papel importante para colocar em cena os grandes eixos do melodrama: a exposição de polaridades morais num cenário de intimidade e vida privada que vem a público.

No universo fílmico, o olhar público está sempre encenado o mais freqüentemente através de personagens que incorporam o julgamento social, a constrição moral, os obstáculos que a virtude tem de ultrapassar até sua exaltação e reconhecimentos finais. Nesse sentido, as narrativas do melodrama fílmico canônico irão tirar proveito de toda uma coreografia de olhares possibilitada pela mise-en-scène de personagens e, especialmente, da câmera e dos planos do filme. Ou seja, a estrutura da narrativa tratará de expressar através de movimentos de câmera e quadros o olhar público (em geral coincidente com o de um personagem) que julgue, comente e faça mover a ação do melodrama.

Esse olhar tem papel fundamental na economia melodramática clássica. É ele que traz a conformidade e/ou dilema moral à superfície da ação. Como vimos, é na superfície que se dá a encenação melodramática, no desenrolar das ações, cuja cadeia (e cadência), vai arrebatando a platéia.

A obviedade – e com ela o modo mais tradicional de atuação do excesso – aparece quando, além da mise-en-scène da câmera e da presença de um ou outro personagem, o texto e a direção de arte convergem para a expressão do mesmo olhar público de julgamento que faz mover o enredo do melodrama.

Uma vizinha, a irmã invejosa e ciumenta, a empregada, o dono do bar são, então, na lógica de obviedade do melodrama, personificações das constrições sociais. Encenação coerente com a gramática melodramática: a objetificação e personificação do público. Organiza-se um jogo de olhares acarretando que as cenas mais íntimas e que demonstrem a moral da virtude (a do par amoroso, em muitos exemplos) serão sempre colocadas de tal maneira que haja alguém olhando. Desse olhar externo, decorre um aspecto importante: a já mencionada ‘maledicência’, que fará mover a ação, que acaba por impor obstáculos ao personagem da virtude (para que ele possa ser, finalmente, reconhecido ao cabo da ação).

A instância do julgamento que, na narrativa do melodrama, funciona como personificação da constrição social, e claro, uma constrição de cunho moral. A

encenação desse olhar público, o qual julga, será o símbolo do próprio obstáculo que os personagens, herói e heroína, devem enfrentar.

A exposição do julgamento público, personificado no olhar de personagens que espreitam os heróis do melodrama, provoca os espectadores, estabelecendo com eles uma reação fundada numa empatia, no *pathos*, mobilizando um universo de leitura sensório-sentimental. Uma sensação de suspensão, que será profundamente estratégica para o melodrama mobilizar o engajamento.

A maneira de encenar o olhar público em geral constrói uma discrepância entre o que os personagens da narrativa sabem e o que nós, espectadores, sabemos. Essa discrepância – e o fato de que nós, espectadores, sabemos mais que os personagens – é mais um elemento importante para ativar a empatia e a suspensão. Porque sabemos mais, projetamos quase instintivamente o que vai acontecer, colocando-nos como uma torcida do desenrolar da ação. Porque sabemos mais que os personagens, antecipamos o julgamento, a maledicência. A comoção, então, já está em curso, ficamos à espera das conseqüências do olhar externo do julgamento e começamos a ‘sofrer junto’ com os personagens.

O papel dos olhares de uma amiga inseridos na narrativa através de uma coreografia de posicionamento de câmera. Não se trata apenas de usar ‘planos ponto de vista’ do olhar externo, trata-se de formar o quadro de tal maneira que percebemos a presença de um olhar atento ao personagem.

Em *Tudo o que o céu permite* (Douglas Sirk, 1956), Cary (Jane Wyman) é uma viúva, mãe de dois filhos, que inicia um romance com seu jardineiro, mais jovem, Ron (Rock Hudson). Toda a sociedade que cerca Cary – incluindo suas amigas e seus filhos – não admite o romance e boa parte do filme é dedicada a construir os espaços desse julgamento. Uma cena é exemplar disso. Cary e Ron vão pela primeira vez como um casal a uma festa oferecida pela amiga dela, Sara (Agnes Moorehead). A seqüência mostra uma montagem paralela da chegada de Cary e Ron, no caminhão dele, o mesmo usado em sua profissão, e a sala da casa. Todos os convidados se posicionam na janela dessa sala, claramente como uma platéia assistindo à chegada do casal. O carro é o primeiro símbolo de não pertencimento, contrastando com os outros carros estacionados, carros de passeio adequados àquela classe social.

Depois da entrada do casal na festa, há longas passagens em que o sentimento de inadequação e rejeição à figura de Ron vai sendo exposto, claramente, através das falas dos outros convidados da festa e de uma troca de olhares maliciosos, direcionados ao

casal. A câmera vai se movimentando por entre os convidados, fazendo questão de enquadrar em lados opostos de cada plano o casal Cary e Ron e o olhar daqueles que os condenam.

Num outro momento, é o olhar de uma pessoa apenas que estabelece o julgamento. A cena acontece quando Cary sai sozinha com Ron, para visitar sua casa e o local onde ele desenvolve uma “criação” de mudas de árvores. Na volta desse passeio – marcado por um tom idílico, com todo um conjunto de cores terra e uma música romântica ao longo da cena – Mona (Jacqueline de Wit), personagem que, no filme, personifica a maledicência, observa de longe o casal a entrar no carro. Um plano e contra-plano encenam esse jogo de olhares. Cary e Ron entrando no carro, enquadrados num plano médio, alheios ao olhar de Mona. E esta, num primeiro plano de seu rosto, com uma expressão de julgamento inconfundível.

Esse olhar público marca o ponto de inflexão dramático da narrativa. Após a apreciação desse olhar do outro, os personagens são expostos em seus conflitos, deparam-se com o objeto de sua constrição social, de seu dilema melodramático. Cary percebe os conflitos decorrentes de seu amor por um homem mais novo e de outra posição social, e é obrigada, por força do conjunto de rumores que se segue, a abdicar de seu romance.

Sacrifício e abdicação também são as questões em *Stella Dallas* (King Vidor, 1937), mas, nesse caso, em relação ao universo maternal. A questão que atravessa o filme é a dicotomia contenção X excesso, ou seja, uma recuperação do dispositivo de sobriedade e bons modos como marca de refinamento e a inadequação de Stella. Por isso ela é forçada a abdicar do papel de mãe, pois seu comportamento excessivo atrapalha a inserção da jovem na boa sociedade. O excesso em Stella é estilisticamente marcado a partir do figurino que Barbara Stanwick usa, tão repleto de babados e estampas grandes, em oposição às discretas roupas das mulheres da boa sociedade. Além disso, a impositação da voz de Stella e o volume das suas risadas, como no caso da seqüência do trem, acabam por expressar sua inadequação, por seu lugar na classe popular, em criar uma moça de fino trato. *Stella Dallas* é a expressão da consciência dessas dicotomias a cada cena.

Em muitas seqüências, encenam-se olhares de desagrado ao comportamento de Stella, seja por suas risadas altas e extravagantes (como na seqüência em que ela e seu amigo Ed (Alan Hale) estão no vagão de um trem pregando peças nos outros passageiros), seja pela sua maneira não refinada de se vestir (como na seqüência do

clube, na qual Stella entra na sorveteria para encontrar sua filha e é ridicularizada pelas roupas extravagantes). Aliás, é o desdobramento dessa última seqüência que detona na personagem a consciência de que seu estilo de vida, sua inadequação devido ao comportamento excessivo atrapalham a felicidade de sua filha no interior da boa sociedade. Depois dessa cena, Stella tentará se separar da filha, abdicando de seu papel de mãe, o que no discurso do filme vai equivaler, paradoxalmente, a reafirmar a autenticidade e magnitude do seu amor maternal.

Esses exemplos nos mostram como o olhar público é aspecto fundamental para que o privado exista como esfera de interesses reguladores da vida social, e, nesse sentido, ganhe corpo no universo do melodramático. O olhar público (em que pesem os julgamentos ou valorizações a que os personagens – em seu aspecto privado – são submetidos) denuncia a centralidade do expor-se, a importância do tornar público, a hipertrofia do privado, tão característica do contexto da modernidade. Tal aspecto se remete diretamente ao elemento moral (fundante da imaginação melodramática).

Tornar público o privado é trazer à cena os múltiplos olhares de um público que assiste aos desmandos da esfera íntima, valora-os ou constrange-os e, nessa mesma teia, aprende com ela as normas da experiência da modernidade dessacralizada. Mas há uma outra instância possível de encenação do olhar público lançado ao privado, íntimo e cotidiano.

A lógica do olhar público também encerra outra dimensão importante do melodrama, a qual terá especial desdobramento no universo fílmico. Atua na afetação dos espectadores, na medida em que nos coloca, como público, em conformidade com esse olhar do outro que é encenado. Em muitos exemplos de melodramas canônicos cinematográficos, o olhar público que se revela como julgamento moral é expresso com marcas da própria câmera, estabelecendo uma coreografia, quadros que reiteradamente mostram espelhos e outros tipos de imagens de reflexos. É como se, ao revelar espelhos e imagens de reflexos, a narrativa estivesse encenando o olhar público como o nosso próprio olhar de espectador; colocando-nos no devido lugar de platéia daquela cena privada que se presta à narrativa fílmica. Esse procedimento é especialmente caro aos melodramas de Douglas Sirk nos anos 1950.

A instância reflexiva do olhar dos espectadores nos obriga a conformarmos-nos com o olhar da vizinha, da empregada, da amiga; ficamos nós, então, à espreita, como o espelho que interroga o personagem. Uma seqüência de *Palavras ao Vento* (Douglas Sirk, 1956) é especialmente interessante nesse sentido.

O espelho e a divisão do quadro em linhas de simetria entre os personagens – estabelecendo um paralelismo entre as duas mulheres e entre os dois homens protagonistas do filme – são algo recorrente em *Palavras ao vento*. Descrever a densidade com que esse procedimento é usado nesse filme em particular, trazendo para a narrativa uma gama de questionamentos, ironias e ambigüidades, excederia o propósito aqui. Mas pelo menos duas cenas são importantes para serem descritas.

Em uma delas, a câmera parte dos personagens, sentados no balcão de um refinado bar, para prosseguir no movimento até enquadrar a cena da perspectiva do espelho. Esta seqüência marca o momento em que o personagem Kyle (Robert Stack) volta a beber, quando descobre que possivelmente não poderá ter filho. O que se adensa a partir desse momento é o conflito de fundo entre Kyle e Mitch (Rock Hudson), amigo de infância de Kyle, que é de outra classe social e, no entanto, parece ser o autêntico herdeiro da família magnata do petróleo, uma vez que nem Kyle, nem Marylee se ajustam ao ‘cargo’ (ele pelo alcoolismo e a vida de playboy, e ela pelo comportamento despuadorado).

O casamento com Lucy (Lauren Bacall) por um momento pareceu salvar Kyle do lugar de ovelha negra da poderosa família. O conflito e a intensa relação de competitividade, e, ao mesmo tempo, cumplicidade entre os dois personagens masculinos, é adensado pelo amor que Mitch nutre por Lucy. A seqüência do bar, em que um já bêbado Kyle encontra-se com Mitch e Lucy, tem a única função de expor a retomada desse conflito central, sugerindo a possibilidade de um caso extraconjugal entre os personagens de Hudson e Bacall.

Depois do quadro a partir do espelho, quando vemos os três sentados no balcão e mais uma platéia de mesas dispostas atrás deles, um plano fechado nos mostra o momento em que Kyle levanta-se e literalmente posiciona Lucy entre ele e Mitch. A marca de encenação dos atores é exagerada e o quadro fechado reforça o efeito de sumarização do plano. O movimento de fazer a câmera deslizar dos personagens para seus reflexos e, através deles, marcar a existência de uma platéia deixa expressa a centralidade que o julgamento do olhar público tem em *Palavras ao vento*. Na verdade, os conflitos todos que envolvem os quatro personagens centrais existem porque nenhum deles pode assumir publicamente o papel que lhe cabe ou que é esperado por eles, e suas desgraças (ou seus pecados) assim o são, porque são cometidos aos olhos da cidade.

Outro momento marcante é o da apresentação da personagem Marylee (Dorothy Marlon). Durante a seqüência, em pelo menos dois momentos, Mitch e Kyle

encontram-se em perfeita relação de simetria no quadro. A primeira aparição de Marylee é através de um espelho, em que no fundo do quadro do reflexo, nós a vemos flertando com um homem na mesa do bar. A câmera faz uma panorâmica para corrigir o plano do espelho até o dono do bar, o qual está ao telefone, chamando Kyle e Mitch para resolverem o problema. O problema é claramente uma moça rica estar num bar, sob o olhar público da cidade, com atitudes que não condizem com sua posição social.

A conformação de um olhar público com um olhar do espectador convoca a uma relação de afetação pela narrativa em que é possível enxergar uma dimensão de ironia e crítica. O denso e excessivo (pelas constantes aparições ao longo do filme) jogo de espelhos que entra em cena nos filmes de Douglas Sirk afirma, de certa maneira, uma dimensão auto-questionadora do melodrama doméstico dos anos 50.

Essa é a análise que um conjunto de teóricos, nos anos 1970, começa a traçar em relação ao diretor de origem alemã, entre outros “autores” do sistema de produção industrial de Hollywood. Esse panorama informa uma certa americanização da teoria do *autorismo*, ou seja, um movimento na crítica de relativizar a tradicional dicotomia autor X gênero e passar a buscar um estatuto autoral no interior da produção hollywoodiana de um cinema de gêneros.

É nesse panorama que o melodrama cinematográfico comparece novamente no campo teórico, agora numa acepção mais valorizada. Destacam-se, nesse contexto, o já mencionado trabalho de Elsaesser (1987), o de Geoffrey Nowell-Smith (1987) e o de Laura Mulvey (1987 e 1989). Todos, entre outros, estão reunidos na coletânea organizada por Christine Gledhill (1987), mas foram publicados desde o final dos anos 1970 em revistas como a *Screen* e a *Monogram*.

O que aqueles artigos terão em comum é o intuito de pensar as dimensões de crítica ideológica no interior de uma narrativa melodramática canônica. Enquanto Elsaesser (1987) vai valorizar o aspecto da ironia no trabalho de Douglas Sirk, Nowell-Smith (1987) vai desenvolver a idéia de uma ‘histeria estética’ que é assumida pela narrativa dos melodramas de Vincente Minnelli. Essa histeria (o excesso narrativo) garante, ao mesmo tempo, o engajamento e o distanciamento crítico. Ambos os autores concordam com que o excesso narrativo é a maneira de expressar a violência contida, a energia reprimida dos personagens: “Seria difícil pensar numa melhor maneira de descrever sobre o que se trata esse filme em particular e, na verdade, toda uma série dos melhores melodramas dos anos 50 e início dos 60. Ou, melhor colocando, como nesse

tipo de filme estilo e técnica estão extremamente imbricados e relacionados com o tema”. (Elsaesser, 1987:43).

Mulvey (1987) vai centrar um de seus artigos sobre o assunto na dimensão ambígua de dois dos melodramas de Sirk, os quais foram produzidos com relativa autonomia em relação ao modo industrial: *Palavras ao Vento* (1956) e *Almas Maculadas* (1958). De fato, esses dois exemplos trazem uma diferença fundamental em relação aos outros filmes de Sirk, bem como uma distinção em relação ao melodrama canônico. Em ambos, a polaridade moral não está personificada em dois personagens (herói e vilão).

Os dilemas de cunho moral, bem como as características da virtude e da vilania, deslizam em quatro personagens que ora assumem postura de herói e heroína, ora de vilões e vilãs. Na verdade, no caso específico de *Almas Maculadas*, o deslizamento recai sobre três personagens (interpretados por Rock Hudson, Robert Stack e Dorothy Marlone, o mesmo trio que está em *Palavras ao Vento*). A intensa inter-relação dos personagens produzirá a expressividade excessiva da pedagogia moralizante tão preciosa ao universo do melodramático. Mas, ao fugir da polaridade e abraçar a ambigüidade, Sirk, ao menos nesses dois filmes, estabelece um nível mais profundo de fissura no modo canônico.

Afirmando a revalorização de Douglas Sirk, Paul Willemen (1972) vai cunhar a expressão ‘Sistema ‘Sirkiniano’, para dar conta de uma dimensão de crítica ideológica, através de uma perspectiva irônica, dos melodramas do diretor. Outros autores, como Elsaesser (1987), Mulvey (1987 e 1989), vão concordar com a leitura de Willemen, e, ao final dos anos 1970, Sirk é considerado um diretor ‘brechtiano’.

O próprio Sirk será uma figura importante no movimento de valorizar politicamente alguns exemplos do melodrama cinematográfico, declarando, repetidas vezes, em entrevistas na década de 70, sua intencionalidade crítica e sua dívida ao modelo brechtiniano.

É, sem dúvida, curiosa a relação Brecht e Sirk, sobretudo se pensarmos nos filmes que o diretor realizou na Alemanha nazista, sob o nome Detlef Sierck, antes de migrar no início dos anos 1940 para Hollywood. Esses filmes, muitos deles estrelados pela musa do partido nacional-socialista Zarah Leander, estruturam-se como melodramas canônicos encenando uma moral xenófoba. É injusto e pouco frutífero desconsiderar essa produção sob o fraco rótulo de um cinema nazista. Anuncia-se, nesses filmes, como em *La Habanera* (1937) ou em *Final Chord* (1936), o domínio da

estética de encenação melodramática, porém colocando enredos que, não raro, passam-se em lugares exóticos como Porto Rico (caso de *La Habanera*) e cuja conformação à sociedade europeia acaba sendo a solução para a protagonista.

Em nenhum desses filmes da fase alemã, está presente a densa rede de espelhos e reflexos que cobrem os filmes americanos de Douglas Sirk e que fizeram Elsaesser (1972) reconhecer o caráter irônico e questionador dessa produção. É realmente uma marca o uso que aquele diretor faz dos espelhos dentro de seus quadros, trazendo para a composição da cena uma clara noção de personagem partido, dividido. Não raro, a câmera enquadra os personagens via o espelho, produzindo entre eles relações de simetria, como se cada um fosse pontos de ilustração de uma mesma rede.

Não é apenas o espelho em si que aparece. Algumas vezes é uma superfície que produz reflexo. Numa das grandes cenas de *Tudo o que o céu permite* (1956), a seqüência se inicia a partir do reflexo da sala, visto na televisão que a personagem central, Cary, acaba de ganhar de seus filhos. A conotação do desenrolar da cena marca um lugar de conformismo e adequação para Cary.

A cena acontece quando Cary decide, em nome do bem-estar de seus filhos, romper o polêmico romance com o jardineiro mais jovem, Ron, personagem de Rock Hudson; retomando seu lugar de modelo de mãe e viúva. Cary pode agora encontrar na TV um mecanismo de domesticação para o impulso inadequado de mudança de vida que seu descabido romance com Ron representava.

A crítica fica clara, pois a divisão se dá exatamente por uma inadequação do personagem a uma ideologia burguesa, a um padrão de vida social de valorização da família tradicional, do universo de aparências que regia o *American way of life* no contexto dos anos 50. São os padrões de comportamento dessa ‘América de Eisenhower’, como diz Elsaesser, que justamente impõem conflitos ao par amoroso ou ao herói do melodrama de Sirk. Ou seja, a ideologia burguesa e os valores tradicionais da família não são a salvação, mas a força motriz do conflito.

Trazer o espelho como expressão imagética do conflito é expor a fragilidade de uma sociedade que se sustenta pelas aparências. E este é sem dúvida um dos grandes aspectos críticos dos melodramas americanos de Sirk.

Sendo irônico, crítico ou conservador, o fato é que os melodramas canônicos trabalham num regime de encenação que valoriza as ações dos personagens e a expressividade dos aspectos visuais e sonoros, tanto que os exacerbam ao limite do fantasioso.

Obviedade e simbolização exacerbada são tomadas pelo universo do melodramático não em seu sentido pejorativo, mas como estratégias de um modo narrativo que não prescinde de uma mobilização participativa para alcançar o engajamento. Só o engajamento, mais que a simples identificação, pode garantir a eficácia da pedagogia moralizante. Será importante, portanto, que a dimensão da moral oculta se processe ao longo da ação de personagens exemplares que se articulam através de uma certa obviedade na expressão, sobretudo a visual, o que facilita o mergulho e a adesão.

Associados a isso, outros dois elementos, derivativos da matriz popular do excesso, tornam-se centrais no melodrama fílmico canônico: a simbolização exacerbada, sobretudo através de metáforas pautadas na obviedade, e o elemento da antecipação. Esses elementos formais articulam estratégias que mobilizam o engajamento da platéia, catalisando as reações, a dimensão participativa, tão importante para o melodramático.

A simbolização é o que articula um efeito metafórico de ‘presentificação’ dos elementos chaves da narrativa, quase que numa estrutura de substituição dos conflitos e valores em símbolos apresentados no filme com uma obviedade estratégica e produtiva. De alguma maneira, a estratégia de simbolização atualiza o ‘tableau’ teatral.

O tableau era um recurso usado no teatro do século XVIII, também presente no melodrama teatral, em que a cena ‘congelava’ no palco. O quadro que se formava então, a partir da interrupção na encenação, deixava visualmente expressos os conflitos do enredo. O quadro daquela cena congelada de alguma maneira resumizava, pela disposição dos elementos visuais da encenação, o momento da narrativa teatral.

Quando um elemento visual é “elevado” ao caráter de símbolo na narrativa cinematográfica – de maneira que percebemos uma investida do discurso fílmico em “recortar” o objeto como tal – de algum modo trata de sumarizar, também, o momento do filme. Dessa maneira, ainda que não seja um tableau teatral tradicional, as funções que esses elementos ocupam na narrativa coincidem.

A seqüência da formatura de Renato (Agnaldo Camargo), em *Também somos irmãos* (José Carlos Burle, 1949)⁷⁵, marca um investimento na simbologia óbvia. A cena se passa na favela, onde Renato, um jovem e negro estudante de direito, está

⁷⁵ Embora *Também somos irmãos* não seja comumente considerado um melodrama, defendo a forte presença de tais aspectos no filme baseada em uma análise realizada em conjunto com Luís Alberto Rocha Melo, cuja dissertação *Argumento e roteiro. O escritor de cinema Alinor Azevedo*, sobre o roteirista do filme Alinor Azevedo, foi defendida no Programa de pós-graduação da UFF em 2006.

saindo para seu baile de formatura. Todos os outros moradores do local o esperam nessa grande ocasião, aplaudindo o triunfo de alguém que supostamente ascendeu socialmente. Estas questões raciais e de ascensão social estão no cerne da trama, que envolve uma simetria entre os irmãos Renato e Miro (Grande Otelo) como duas trajetórias com relação ao preconceito racial. Enquanto Renato tenta se enquadrar, sonhando inclusive com um amor inter-racial, Miro traça o caminho do “moleque” de pequenos furtos e golpes.

Na cena, todos na favela aplaudem Renato como um modelo de sucesso. A câmera passeia pelos rostos que assistem ao distinto rapaz caminhar em direção a seu baile, onde espera encontrar seu amor, uma moça branca e de família rica a quem Renato convidou para madrinha da formatura. No trajeto, um plano de detalhe indica uma poça de lama. Prontamente, os moradores de lá retiram seus paletós brancos e os estendem na lama para que Renato não se suje. Planos de detalhes nos pés de Renato marcam essa ação.

Corte para o baile, onde a moça não aparece. Corte novamente para um decepcionado e triste Renato que volta para casa, paletó nos ombros. Na volta, a mesma poça de lama, mas dessa vez, ele não é mais o distinto rapaz de sucesso, mesmo que tente se enquadrar, parece que nunca poderá pertencer àquele outro cenário. Um plano de detalhe nos pés de Renato ultrapassando a lama, sujando-se sem se importar mais, fecha a cena.

Nessa seqüência, a lama e o sujar-se foram eleitos claramente como um repertório simbólico que sumariza o drama do filme: o trânsito entre o cenário pobre e negro e a vida dos ricos e brancos.

Muitos outros são os exemplos, um bule que simboliza o amor e que se quebra no momento em que o par começa a se distanciar, como acontece em *Tudo o que o céu permite* (Douglas Sirk, 1956); uma flor roubada de um cemitério, a qual, ao ser comprada das mãos de uma feirante, anuncia um presságio de morte, em *Santa entre demônios* (Emilio Fernandez, 1948) ou um vidro do oratório da virgem que se quebra por uma pedra atirada, resumindo, simbolicamente, os infortúnios da personagem *Maria Candelária* (Emilio Fernandez, 1943).

Os objetos tornam-se símbolos na economia do melodrama porque a narrativa os expressa – através de uma cuidadosa encenação de plano e montagem, que os elege como presentificações dos caminhos do enredo. Procedimentos de simbolização fazem parte de uma estrutura comum a diversos outros filmes da chamada ficção clássica-

narrativa. Mas o que diferencia o nível do uso que um sistema de simbolizações terá no melodrama canônico é seu caráter excessivo.

Em *Santa entre demônios* (1948), a personagem da prostituta Mercedes (Marga López) assume uma expressão visual distinta quando vai visitar a irmã caçula no internato. A nova visualidade é necessária para marcar a intenção de entrar num ‘outro’ México, o da história oficial, institucional, dos bem-nascidos; para tanto, deve fazê-lo com cabelos amarrados num coque e presos num chapéu. A personagem é consciente da necessidade desta outra aparência, assim como nós. Todo esse movimento é claramente – e obviamente – ressaltado pela narrativa, através do plano de detalhe no chapéu. A cena acontece logo depois que Mercedes toma o dinheiro no quarto de Paco (Rodolfo Acosta); dinheiro de Mercedes por direito, o qual seria destinado a sustentar sua irmã. A situação do ‘roubo’ será a ‘detonadora’ dos infortúnios da heroína-prostituta.

A investida em símbolos, metáforas visuais que presentificam os dilemas morais, acontece reiteradas vezes ao longo do filme. Seja recuperando exacerbadamente um mesmo símbolo (ele, portanto, aparecendo muitas vezes ao longo do filme), seja fazendo todos os momentos da ação do enredo serem marcados por uma metáfora visual. Na maioria das ocasiões, a simbolização irá lidar com um repertório imagético de poucas ambigüidades, deixando claro, visualmente, como estão corporificadas as polaridades morais.

É claramente o que entra em jogo em *Santa entre demônios*, quando a personagem de Mercedes é caracterizada no ambiente marginalizado do ‘Salon’ (espécie de prostíbulo) com um penteado diferente das outras prostitutas, o qual remete a uma figura folclórica tradicional mexicana, de tranças e fitas, a “china poblana”. Pelo menos duas seqüências inscrevem essa distinção da personagem, acentuando a diferença de Mercedes em relação a outras prostitutas. A mais marcante delas é um plano em que vemos uma fila de mulheres sentadas, dispostas em diagonal no quadro, com cabelos encaracolados, mascando chicletes, todas iguais visualmente. Mercedes aparece, na cena seguinte, com seus cabelos em trança.

Não é raro ser o símbolo não apenas exposto na tela como tal, mas também reiterado pelas palavras; nesse procedimento também se percebe a marca de um modo de excesso melodramático. Os símbolos no melodrama, portanto, muitas vezes são objeto da fala dos personagens.

Em *Tudo o que o céu permite* (Douglas Sirk, 1956), Cary está arrumando-se para sair com Harvey. Seu vestido vermelho simboliza a abertura à paixão. A seqüência

acontece ainda na primeira meia hora do filme e vem logo em seguida a uma seqüência em que Cary e Ron conversam pela primeira vez de maneira mais íntima, quando se estabelece uma atmosfera entre os dois que indica uma possibilidade de um romance. O vestido vermelho, contrastando amplamente com o figurino cinza da cena anterior, deixa clara a mudança da personagem, motivada a partir do encontro com Ron, muito embora a primeira saída da vida reclusa da viuvez vá se dar com outro par.

O que está em jogo na seqüência é o ajustamento a um enlace amoroso permitido pela sociedade: de um lado Harvey, um homem do mesmo nível, mais velho, que ofereça segurança e estabilidade. De outro, Ron, alguém de classe social diferente, mais jovem, de emprego incomum e instável, um 'nature boy', como comenta uma das amigas de Cary.

Tudo isso é notado pela mise-en-scène, que estabelece uma simetria entre as duas seqüências e os dois personagens masculinos. Além disso, a fala de Kay (Gloria Talbott), filha de Cary, reitera, num procedimento comum ao melodrama, o que a expressividade visual do símbolo "vestido vermelho = disponibilidade amorosa" já expunha. Quando a mãe surge do closet em seu vestido vermelho, Kay reage com um assobio e diz: "Já não era sem tempo você usar algo além do 'preto viúva'", e passa a comentar um antigo costume egípcio de emparejar a viúva junto como o marido como um de seus pertences.

Na cena seguinte, na sala de estar da casa, quando mãe e seus dois filhos aguardam Harvey (Conrad Nagel), o vestido é novamente comentado, nesse caso, pelo filho em tom de reprimenda. Ao que Kay reage caricaturalmente afirmando ser aquele um 'típico Complexo de Édipo'. A personagem de Kay é interessante como personificação de uma sagaz ironia com respeito a uma parcela da classe média de então, que buscava afirmar uma suposta erudição com o uso de clichês do vocabulário psicanalítico. A postura de Kay, ao longo do filme, é a de mulher 'moderna', que aceita a nova vida amorosa da mãe, desde que esta vida seja ao lado de um homem adequado, exemplo de comedimento e estabilidade, e não o alto, bonito e jovem jardineiro. Naquele momento do filme, quando Cary está saindo com Harvey, Kay ainda não expressa tais palavras, mesmo porque o romance de sua mãe com Ron ainda não é um fato, porém, mais adiante na narrativa, esta será sua opinião.

A obviedade traz para essas metáforas uma estrutura quase que de substituição, através de situações paralelas e conexões metafóricas as quais sumarizam o que está acontecendo. Em alguns casos, o símbolo também presentifica o que ainda está por vir

na narrativa, como a pedra que quebra o oratório da virgem em *Maria Candelária* (Emilio Fernandez, 1943), símbolo que anuncia os infortúnios da personagem (que afinal, morrerá exatamente apedrejada). Ou a flor dos mortos, que Mercedes ganha e carrega em *Santa entre demônios* (1948) e que é o presságio de sua própria morte.

Um traço marcante de utilização do simbolismo nos filmes do mexicano Emilio Fernandez é aquele que se investe nos cabelos das personagens femininas. Há toda uma trajetória de distinção que se processa através dos penteados, os quais evocam valores de virtude da personagem através da recuperação de um repertório de identidade nacional popular.

Em *As Abandonadas* (Emilio Fernandez, 1944), os penteados de Margot acompanham a trajetória da personagem. De brejeira à diva (com adornos que remetem aos raios das imagens de santas), ao coque desalinhado da prisão, à ‘cabaretera’ clássica (com cabelos presos no alto e cachos soltos – exatamente como as prostitutas comuns de *Salon Mexico*) e ao cabelo desgrenhado de quando senhora, já na curva final do filme. Todos os penteados são símbolos óbvios (por isso exacerbados) do momento da personagem e estão densamente acentuados por closes lindamente iluminados de seu rosto.

Além dos elementos de distinção – e efeito metafórico de caracterização dos valores da narrativa, através do reconhecimento imediato do herói e das matrizes de suas virtudes – os símbolos exagerados e óbvios funcionam como mecanismo de antecipação.

A antecipação, em alguma medida, decorre das metáforas exacerbadas e óbvias. Seus mecanismos são importantes pelo que estabelecem de vínculo com as lágrimas (ou, mais especificamente com a convocação à comoção e à empatia). As estratégias de antecipação levam à sensação de suspensão, pois nos colocam à espera do que está para acontecer, como em *uma crônica de uma morte anunciada*.

Para Steve Neale (1986), a antecipação é um dos mecanismos que geram as lágrimas no melodrama. Neale vai desenvolver sua reflexão, ainda que brevemente, amparado nas teorias do italiano Franco Moretti, transpondo para o universo cinematográfico o pensamento de Moretti sobre a ativação das lágrimas nas narrativas teatrais.

A antecipação funciona na narrativa quando o público detém um saber em relação aos caminhos do enredo que os personagens não detém. Uma discrepância entre o saber do espectador e o ponto de vista do personagem, como coloca Moretti. Por

saberem mais, os espectadores antecipam o que está por vir, projetando na narrativa algo que ainda não está expresso totalmente, mas que está indicado. As lágrimas são o deságua final de um sentimento que vem sendo construído em pequenas doses ao longo da narrativa através das pequenas pistas que nos fornecem antecipações. As lágrimas ou, ao menos, a comoção (esta reação na ordem do sentimental) são como a gota d'água.

Trata-se de um vínculo com o suspense (como um colocar-se em suspensão), e, por isso mesmo, com uma descarga emocional que pode vir mais comumente através das lágrimas, mas que será mobilizada como um elemento de ativação da empatia (o que no campo teórico do melodrama se agrupa na noção de *pathos* e de engajamento, mais que na noção de identificação).

Mas aquele será um tipo de suspense diferente de outras narrativas de gêneros tradicionais, como o Western, o Noir, ou filme de terror. Neles, o suspense está ligado ao que de incerto e misterioso há na narrativa, vinculado ao que está para ser desvendado. No melodrama canônico, para além desse vínculo inicial, o suspense está ligado mais fortemente ao que já sabemos que vai acontecer, ao que esperamos que aconteça.

Neale (1986) vai sustentar sua reflexão no campo do cinema partindo da análise de *Carta de uma desconhecida* (Max Olfus, 1948), sobretudo a partir do efeito que o *flashback* terá na condução da emoção e das lágrimas no filme. O uso do *flashback* é realmente um recurso comum nas narrativas clássicas do cinema industrial, particularmente o americano, especialmente para restituir uma lembrança que explique e comprove o momento do presente na narrativa. Mas, ao contrário do habitual, em muitos exemplos do melodrama canônico, o *flashback* é quase a própria narrativa e o tempo do presente é um pretexto ou uma justificativa para narrar a ação.

Carta de uma desconhecida (1948) inicia com um já velho Stefan (Louis Jourdan) pondo-se a ler uma mensagem que lhe foi enviada. A carta é lida para nós pela voz off de sua remetente, Lisa (Joan Fontaine). “If only you could recognize what was always yours, could have found what was never lost. If only...”; assim, Lisa acaba sua carta, sem, contudo, finalizá-la, pois, sendo escrita durante a enfermidade, a morte a encontrou antes. Sabemos disso, desde o começo do filme, uma vez que ele é narrado em *flashback*. Então, é com um certo nó no peito que acompanhamos os encontros e desencontros do casal Lisa e Stefan.

Na verdade, acompanhamos Stefan encontrar-se com Lisa em diversos momentos ao longo da vida e em todos eles apaixonou-se por ela sem saber que, em

todas as ocasiões, tratava-se de uma mesma mulher. Nós sabemos, Stefan não. Nós sempre sabemos, ele nunca, até a carta final, que chega tardiamente, quando a mulher já está morta.

Nosso saber reforça o engajamento. Somos compelidos a querer gritar: ‘é ela, é sempre ela’. E quando, no filme, vemos esse grito ser atendido, a carta e a voz off de Lisa dizem ‘era eu, era sempre eu’, já é tarde demais. De fato, desde o começo sabemos que será tarde demais para o casal e esse conhecimento prévio faz recair sobre as cenas dos dois uma sombra de tristeza. Tal estrutura é um convite quase irrecusável à comoção, e, em alguns casos, até mesmo às lágrimas.

O mesmo tipo de uso do flashback no filme de Olphus está presente em *Flor Silvestre* (Emílio Fernandez, 1943). Como o filme é contado em flashback, de início sabemos que o casal central (personificado nos personagens interpretados por Dolores del Rio e Pedro Armendariz) não vai vingar, que ele morrerá. A cena inicial é uma Dolores del Rio mais velha com o filho adulto diante de uma vastidão de terras, onde se põe a contar ao filho a história de seu pai e de seu amor pela terra (o qual o filho não chegou a conhecer, pois quando o pai morreu, ele ainda era um bebê).

O filme se desenrola e é marcante que reiteradas vezes a narrativa se esmera em exaltar o amor do casal – amor que sabemos, de início, terá um final infeliz. Então, cada vez que vemos a demonstração de um amor infinito entre os dois – algo ressaltado ao longo do filme através de belos closes da coreografia de trocas de olhares do casal, magnificamente emoldurados pela luz de Gabriel Figueroa – sentimos um aperto no coração. São esses closes, pois, que nos provocam prazer e dor, e nesse contexto, as lágrimas talvez não possam ser contidas.

O mecanismo de antecipação também atua no sentido de mobilizar uma certa permanência do gênero, como indica a reflexão de Sílvia Oroz (1992), no que concerne ao melodrama latino-americano. A autora desenvolve a idéia de que, por trabalhar com permanências de uma matriz popular, o melodrama consegue continuar eficaz às massas, e nesse sentido, constituiu-se em um modo narrativo de colocar em cena arquétipos universais.

Tal argumento sobre a permanência de arquétipos universais parece relegar ao melodrama um caráter de imutabilidade que não me parece de todo pertinente. Esse caráter acaba corroborando as análises do universo melodramático que o confinam em uma posição moralista e conservadora.

Embora tal concepção seja inegável, e os melodramas dos anos 1920 de D. W. Griffith⁷⁶ são exemplos instigantes, ela não é única. Se considerarmos o trabalho de releitura do melodrama canônico – ou seja, para o diálogo com a imaginação melodramática, realizado por cineastas como Rainer. W. Fassbinder e Pedro Almodóvar, veremos como essa perspectiva unicamente conservadora não procede.

Igual efeito terá uma visão mais atenta e generosa dirigida à filmografia de Douglas Sirk ou aos melodramas realizados por Vincente Minnelli, como indicam as análises de Elsaesser (1987) ou de Laura Mulvey (1989). Eles também inspiraram pensar em como a comoção e o excesso de matrizes narrativas populares podem levar à inquietude, à ambigüidade e ao questionamento da moral dominante.

As análises empreendidas nesta tese, com relação aos documentários brasileiros, afirmam, para eles, um processo de diálogo com a imaginação melodramática que é análogo ao operado pelas releituras mencionadas acima. Um diálogo não de adesão, mas de atravessamento, que acaba por operar deslizamentos de uma moral estabelecida.

2.3 – Releituras deslizantes – as faces da imaginação melodramática no domínio ficcional do cinema moderno e contemporâneo.

Em artigo que revê uma teoria clássica sobre a função e dispositivos ideológicos do cinema, Barbara Klinger (1984) ressalta a possibilidade de um ‘texto’ produzido no modelo industrial hollywoodiano acarretar uma leitura progressiva. Todo esse debate que tenta categorizar modos de leituras, desde Stuart Hall em seu clássico ensaio *Encoding/Decoding*, até o texto de Jean-Louis Comolli revisado em Klinger, traz uma concepção segmentária e determinista dos trajetos que uma narrativa pode seguir.

Pela posição teórica em relação às narrativas e discursos (constitutivamente dialógicos) que afirmamos nesta tese, o debate perde bastante de suas argumentações de base, já que leitura é questão de agenciamento e uso, pressuposto, ou melhor, proposto na materialidade da narrativa ou pelos contextos de produção desta, mas nunca determinado, necessariamente, por ela. Nesse sentido, um filme não será apreciado valorativamente pelo seu caráter meramente conservador ou subversivo. Nem é papel da análise cravar um rótulo político, mas matizar um lugar ideológico, sem dúvida, de fala,

⁷⁶ Reconheço que falta uma maior consideração da obra melodramática de Griffith, mas esta foi uma escolha consciente. Para uma melhor apreciação desse tema, remeto a Xavier (2003), Vardac (1991) e Cawelti (1991). Os dois últimos especialmente numa inter-relação entre o melodrama de Griffith e o melodrama literário de Charles Dickens.

considerando potencialidades de leitura, fazendo da análise, em si, um posicionamento político.

Aquele debate, contudo, ainda interessa na medida em que informou as revisões as quais uma parcela da crítica de cinema passou a fazer de um cinema de gênero hollywoodiano. A revisão se inicia a partir dos anos 1970, tanto por uma corrente teórico-analítica, quanto pela ação de realizadores que recuperaram a matriz do melodrama cinematográfico canônico.

Mas é ao longo dos anos 1980 que a discussão realmente vira de figura, a tal ponto que a agenda teórica do cinema passa a caminhar para uma postura que busca menos categorizações e mais valorizações de correlações intertextuais e hibridismos, numa trajetória que, grosso modo, podemos chamar de pós-estruturalista (Stam, 2003).

Em 1972, o cineasta Rainer Werner Fassbinder, do chamado Novo Cinema Alemão (movimento vinculado aos desdobramentos de um ‘cinema moderno’ no mundo), escreve um artigo em que rende amplas homenagens a seu conterrâneo, porém fortemente identificado ao modelo de produção de Hollywood dos anos 50: Douglas Sirk.

Nesse artigo, Fassbinder reverencia a maestria das encenações dos melodramas de Sirk, citando uma frase do aclamado diretor de melodramas: “você não pode fazer filmes sobre coisas, você pode apenas fazer com coisas, com pessoas, com luz, com flores, com espelhos, com sangue, na verdade, com todas as coisas fantásticas que fazem a vida valer a pena ser vivida” (Fassbinder apud Mulvey, 1989:48).

Um ano depois do artigo, o alemão realiza *O Medo corrói a alma* (Fassbinder, 1973), o que para Mulvey (1989) é uma *transposição* de *Tudo o que o céu permite* (Douglas Sirk, 1956).

Na crítica que faz sobre o filme de Fassbinder, na época de seu lançamento, Mulvey (1989) chama a atenção para a consonância do modo de encenação das duas obras, mesmo que os dois filmes tratem de universos distintos (um, da classe abastada americana, e o outro, da classe trabalhadora alemã e migrantes árabes); por isso desenvolve o argumento da transposição.

Apenar das diferenças, ambos os filmes constroem uma conformidade de ações – a história de um par amoroso pouco convencional que luta para viver seu amor – com especial cuidado na coreografia dos personagens e na circulação da câmera. Um traço tão marcante em Sirk quanto em Fassbinder, o que, segundo a autora, é resultado direto da experiência de ambos os diretores no teatro.

Em Fassbinder, as encenações que são caras a Sirk – como uma câmera que se move a partir dos reflexos do espelho até encontrar seus personagens (constituindo este um modo de excesso na encenação) – convivem com uma segura de cortes e uma quase ausência de trilha musical acentuando as seqüências (o que no melodrama canônico se dá justamente de maneira contrária).

Contenção e excesso se interpenetram em *O Medo corrói a alma* (1973), formando um descompasso entre engajamento e distância. Esse descompasso mobiliza, em igual força, uma torcida pelo prosaico casal (formado por uma mulher mais velha e um jovem migrante árabe) e uma consciência da perversidade de um mundo onde esse par é uma impossibilidade. O choque da ambigüidade, provocado no interior de uma relativa adesão ao melodrama, é o que faz do filme esta narrativa tão instigante.

Os mesmos procedimentos da matriz do melodrama convivem com um não-romantismo na construção do casal central. As referências ao filme de Sirk são sutis, começando do enredo inicial do filme, um casal de diferentes idades, uma viúva e um trabalhador. O que chama atenção é a consciência com que Fassbinder encena o olhar público que julga e condena o casal. Em muitos momentos a ação de personagens e câmera simplesmente pára, e um corte seco passa a enquadrar primeiros planos de uma platéia que assiste à cena. Assim acontece na cena do parque, quando Ali (El Hedi ben Salem) e Emmi (Brigitte Mira) professam seu amor, num dos raros momentos de romantismo do casal, ou quando Emmi revela a seus filhos o casamento com o árabe.

O mesmo tipo de quadro simetricamente cindido por linhas verticais na composição dos planos também aparece em *O Medo corrói a alma*, revelando a consciência com que Fassbinder retrabalha a esfera irônica e crítica dos melodramas canônicos de Douglas Sirk. A seqüência em que Emmi leva Ali para dormir em sua casa pela primeira vez é marcante nesse sentido, pois a escada do prédio desenha uma diagonal no quadro que separa perfeitamente a esfera do casal do espaço da vizinha, que olha atentamente aquele homem, tão diferente, que entra, então, na casa e na vida da viúva.

A mesma matriz de *Tudo o que o céu permite* também inspirou Todd Haynes a realizar *Longe do Paraíso* (2002). É interessante, para a argumentação das apropriações no âmbito do cinema moderno e contemporâneo, estabelecer uma triangulação entre os três filmes: o de Sirk, o de Fassbinder e o de Haynes.

O caso desses três filmes parece instigante para pensar níveis de apropriação da matriz melodramática; ou seja, instâncias diferenciadas de adesão à imaginação

melodramática. Se em Haynes podemos falar de uma adesão propriamente dita, Fassbinder faz uma adesão relativa, crítica. O jogo em cena no filme de Fassbinder será o de, ao mesmo tempo, atar as linhas com o melodramático e desatar os nós do melodrama canônico. Enquanto em Haynes, o movimento se dá em uma única direção: a de fechar todos os vínculos, realizando não um filme sobre os anos 50, mas um filme como nos anos 50.

Longe do Paraíso usa praticamente o mesmo enredo de *Tudo o que o céu permite*, partindo, a princípio, do nascimento de um amor entre Cathy (Julianne Moore) e seu jardineiro Raymond (Dennis Haysbert). Não é acaso que as letras dos nomes dos personagens coincidam com as do casal do filme de Sirk (no caso, Cary e Ron), assim como esta não é a única das referências ao melodrama dos anos 50. O início do filme é quase o mesmo, um movimento de uma grua que desce do céu até a rua, o qual em um dos filmes acontece da direita do quadro para a esquerda, e no outro é o movimento ao contrário. Todos os procedimentos do melodrama canônico são rigorosa e conscientemente, usados por Haynes – simbolização exacerbada, um lenço que voa das mãos de Cathy e provoca seu encontro com Raymond (o mesmo lenço que irá aparecer na cena final) um tipo de uso das cores característico, ajustando em cores combinatórias os figurinos do verdadeiro casal (Cathy e Raymond sempre vestem cores que se harmonizam, geralmente usando uma mesma tonalidade).

Mas se o filme de Haynes é uma adesão radical – re-encenando um mesmo sistema de uso de cores e de luz que o melodrama de Sirk e incorporando muitas referências diretas – ele também introduz fissuras. A principal delas é que a fragilidade e o sofrimento decorrentes de uma valorização hipócrita das aparências não são colocados neste filme apenas sob o ponto de vista feminino. É um sofrimento que também afeta o masculino, também ele se mostra ‘inadequado’ em sua maneira de amar. O personagem que irá incorporar esta questão é Frank (Dennis Quaid), o marido de Cathy, que não podendo mais lutar contra sua homossexualidade, acaba divorciando-se dela.

A narrativa trata de alternar os pontos de vista, ora centrando-se em Cathy e seu amor por Raymond, ora em Frank e seu amor por rapazes. Apenas Raymond é um personagem que não ganha muito espaço fora do enquadramento do olhar de Cathy – suas aparições são sempre subordinadas às aparições da personagem feminina. Isso, contudo, não significa que seu personagem não tenha força, que seja secundário ao

enredo. Raymond é o impulso para a movimentação de Cathy em direção à quebra das aparências.

Os deslizamentos de ponto de vista são também desvios de uma moralidade comum no melodrama canônico. *Longe do Paraíso*, mesmo em sua adesão radical, traz questões que não estariam tão às claras nos filmes dos anos 50: o amor homossexual e o amor inter-racial. Ou seja, o amor heterossexual branco como a grande constrição social que impede os heróis e heroínas do melodrama a alcançarem a felicidade.

Essa mesma questão é a que está, invariavelmente, em pauta na obra do espanhol Pedro Almodóvar⁷⁷. Ela também vai lidar com um manancial de reapropriações do melodramático. Se tomarmos seus filmes em conjunto, podemos perceber um percurso que vai lentamente se distanciando de uma matriz de excesso vinculado ao kitsch (nesse caso, mais obviamente popular) em direção a uma alternância com a ‘contenção’. No entanto, mesmo a contenção em Almodóvar não prescinde de explosões de mecanismos melodramáticos.

Os primeiros filmes do cineasta espanhol, desde *Pepe, Luci e Bom* (1980) até *A Flor do meu segredo* (1995), flertam amplamente com uma miscelânea de gêneros organizados em torno de uma visualidade indiscutivelmente excessiva de uma estética pop e kitsch:⁷⁸ o uso intenso de cores fortes (vermelho, verde, amarelo); a predominância de figurinos com muitos acessórios (que são um somatório de elementos desconexos os quais não seguem os padrões da moda); uma direção de arte que opta por carregar o plano de objetos expressivamente marcantes e pesados. Cada uma dessas estratégias vinculam a exacerbação visual ao universo do kitsch e se aliam a outras marcas da imaginação melodramática na narrativa do filme.

A Flor do meu segredo (1995) é talvez o exemplo mais óbvio da presença dessa aliança, melodramático somado ao kitsch, numa primeira fase do cinema de Almodóvar. Nele, a narrativa do melodrama é não apenas estratégia estética, mas temática, constituindo-se assim como uma espécie de meta-melodrama.

⁷⁷ Embora não tenha comentado especificamente aqui, destaco no panorama da obra de Almodóvar, em relação à imaginação melodramática, o seu mais recente filme *Volver* (2007). Neste filme, o cineasta não economiza nas referências ao melodrama, constituindo uma narrativa sobre a idéia do retorno e das repetições centrada em quatro mulheres de uma mesma família, de diferentes gerações. O retorno, em *Volver* (que em espanhol significa, justamente, voltar) é o grande símbolo de união e de compartilhamento de um amor familiar, ao mesmo tempo em que é também, a partir de uma associação com a repetição predestinada, a força motriz da separação das personagens.

⁷⁸ Para uma maior discussão sobre o kitch remeto a MOLES, Abraham - *O kitsch*. São Paulo: Perspectiva, 1986

Carne Trêmula (Pedro Almodóvar, 1997) marca um ponto de mutação, quando o diretor começa a traçar um outro caminho, retirando o vínculo explícito ao kitsch, porém mantendo mais estreitas as ligações com o melodramático. Em *Fale com Ela* (2002), toda uma intensa economia de símbolos conduz a narrativa sobre a construção de amores intensos que nos fazem suspirar diante das permanências e coincidências as quais enredam os quatro personagens. O mesmo medo que une as duas mulheres de Marco (de aranha e de cobra), a mesma mulher que une Marco (Darío Grandinetti) e Benigno (Javier Cámara), e, finalmente, o símbolo de que o verdadeiro amor está naquele que ‘fala com ela’.

O ato da fala como símbolo de autenticidade do amor está expresso reiteradas vezes ao longo do filme, seja pelo desenrolar da ação dos personagens – quando El Niño de Valencia (Adolfo Fernández) conversa com Lydia (Rosario Flores), já em coma, demonstrando para um mudo Marco que ele a amava mais que tudo; ou mesmo toda a construção da relação de Benigno com Alicia – , seja pela próprio texto (Benigno diversas vezes ‘ensina’ a Marco que é preciso falar com elas).

A fala como símbolo do amor faz com que o ponto mais chocante do filme, a relação sexual de Benigno com Alicia, que em outra narrativa seria tratada como estupro, aqui ganha outra cor. Há uma dificuldade de pensar no ato como um estupro, pois o amor de Benigno é intensamente afirmado pela narrativa, de maneira que nos engajamos com ele, comovemo- nos com ele. Esta empatia nos desconcerta diante do ato do enfermeiro. O que fica desconcertante, portanto, é uma moral simplista que empareda bandidos e mocinhos. No lugar desta, uma outra moral, de natureza mais oscilante.

As adaptações da obra teatral de Nelson Rodrigues para o cinema inspiram uma boa reflexão no sentido de re-apropriações desviantes da matriz popular do excesso melodramático. A mesma estética de excesso, no caso dessa cinematografia, não coloca a família burguesa como cenário de virtudes, mas de pecados; desestabilizando as sensações de fruição do espectador que, via de regra, compartilha com o universo narrado, o cenário da família burguesa. É o que transparece, por exemplo, se olharmos atentamente para a adaptação de *Toda Nudez será Castigada* (Arnaldo Jabor, 1972).

O filme começa com o desfecho, retomando um uso clássico do flashback como elemento de antecipação, catalisando o engajamento. A seqüência a que assistimos é exuberante e ecoa, na sala do cenário do filme tanto quanto nas nossas cabeças, a voz gravada de Geni, personagem de Darlene Glória, dizendo: “Herculano, quem te fala é

uma morta”. A partir daí, vamos conhecer os caminhos desta prostituta/heroína e de Herculano (Paulo Porto), suposto herói, exemplar pai de uma família. Mas o trajeto é de desvio nos projetos de identificação com a figura do herói, um desvio que, tal como nos filmes do espanhol Pedro Almodóvar, dá-se na mesma teia de fruição, de obviedade da imaginação melodramática.

O que as narrativas de Fassbinder, Almodóvar, Haynes, Jabor e outros atestam é a possibilidade de propor um deslizamento da moral dentro da chave do melodrama. No interior das matrizes de excesso que convidam a um tipo de engajamento sensorio-sentimental, em muitos momentos estabelecendo algumas fissuras com a ideologia burguesa que sempre esteve tão intimamente ligada à constituição do melodramático.

O caminho do cinema contemporâneo parece optar por linhas de inter-relação entre gêneros, formatos, estilos, matrizes, enfim, formando, através delas, linhas de continuidade ou, por vezes, de fuga. Nessas linhas, percebemos que freqüentemente a imaginação melodramática irrompe o documentário, domínio narrativo que, embora sempre se tenha relacionado com o universo ficcional, passa, cada vez mais, a se impregnar das cores fortes do melodramático.

Capítulo 3

Memória – conexões privadas e públicas num elo afetivo

All memories are traces of tears
Intertítulo de 2046, dirigido por Wong Kar Wai

A cena inicial do documentário *Shoah*⁷⁹ (Claude Lanzman, 1985) mostra um homem de seus 47 anos num barco a cantar. Sabemos, pela cartela que abriu o filme, ser ele um sobrevivente do holocausto. Aos poucos ouvimos o leve som das águas até que um *fade* introduz a cena seguinte; este mesmo homem, num primeiro plano seguido de um zoom, fala-nos da morte: “é difícil de lembrar, mas foi aqui. Sim, foi esse o lugar”.

Muitos trabalhos já se dedicaram a pensar a questão do testemunho e a sua terapêutica em todo o projeto de *Shoah*, seja no campo do cinema em si, seja no contexto dos estudos judaicos. Mas o que me chama atenção, para além deste aspecto, é como *Shoah* nos ensina sobre o poder emotivo do primeiro plano, e o poder de verdade que esta mesma emoção investe nas narrações as quais trazem a público as memórias individuais, e, nas narrativas que constroem a partir de testemunhos, uma memória coletiva.

⁷⁹ *Shoah* é um filme de 570 minutos realizado ao longo de 11 anos, sendo cinco deles dedicados ao período de montagem, articulado em forma de testemunhos e depoimentos com sobreviventes do holocausto e outros agentes, como membros da população local às imediações dos campos de extermínio e familiares. Muito se discute sobre o caráter inaugural do filme na articulação dos testemunhos, analisando-o num viés psicanalítico a partir da terapêutica relação entre testemunho, rememoração e superação (ou exposição) do trauma. Não tenho aqui o interesse de analisar o filme, apenas o menciono no que ele remete às questões que me concernem. Em relação a *Shoah*, conferir Renov, M. – *Filling up the Hole in the real: death and mourning in contemporary documentary film and video*. In. Renov, M. – *The subject of documentary* (2004), e a Hirsch, Joshua – *Afterimage: film, trauma and the Holocaust*. Philadelphia, Temple UP, 2004.

A emoção que nos une – personagem, diretor, filme e espectadores – nesses movimentos de tessitura da memória, tem ainda a poderosa ação de revestir de credibilidade o que é, em última instância, da ordem do íntimo, do inacessível. A questão se coloca porque o engajamento afetivo que se estabelece através da narração da memória é o que reveste de autenticidade tais momentos da narrativa (os momentos da performance, do ato da memória em si), alcançando e, assim, recuperando a expectativa social e o lugar de fala do domínio do documentário.

Esses apontamentos, desdobrados a partir de *Shoah*, mas tão recorrentes em diversos filmes antes e depois deste, introduzem a principal questão deste capítulo. E apontam para uma primeira instância em que o processo dialógico entre as imaginações documentais e melodramáticas se articula de maneira fértil, embora também permeada por tensões, e estratégica: a memória, seu ato, através do testemunho, da lembrança, de sua narração. Minha preocupação aqui dará conta destes atos no interior do domínio do documentário; suas implicações e alguns de seus procedimentos no que eles evocam de um poderoso convite ao engajamento emocional, que coloca em cena uma dicotomia fundadora do conceito mesmo de *memória* – a conexão entre as esferas privadas e públicas.

A questão da memória levanta, já há algum tempo, importantes debates tanto no campo da psicologia quanto da teoria social e da filosofia. Clássicas são as discussões em torno da concepção de memória para Henri Bergson (e uma certa oposição à noção de matéria) e em torno das contraposições que seu ex-aluno Maurice Halbwachs vai operar num alinhamento mais próximo da tradição da sociologia francesa e nesse contexto marcadamente influenciado pelo pensamento de Emile Durkheim.

O conceito de *memória coletiva*, encontrado nos livros de Halbwachs (o último, que leva este nome, é um livro póstumo, de 1950) e seu vínculo com a concepção de fato social – ou sua intrínseca correlação com a dimensão social – é o que condensa a tensão a qual aqui analiso como central: a da fricção entre as categorias do privado e do público.

Para Halbwachs, muito embora a memória se dê como individual, ela não existe em si enquanto tal, sendo, intrinsecamente, da ordem coletiva uma vez que a própria formação do indivíduo (e tudo que lhe pertence) está ancorada na vida em sociedade. Assim, pois, a memória é tanto mais importante como conceito quanto é entendida como exposição compartilhada da lembrança, do ato de reminiscência do passado. E,

sendo compartilhada, está atavicamente ligada às influências e conformidades dos quadros sociais da vida coletiva.

Assim, Halbwachs empreende uma dupla apropriação: de um lado, utiliza a noção tão cara em Durkheim de que os *atos sociais* (e a *memória* seria um deles) ao mesmo tempo em que podem ser encontrados na consciência individual, dela independem e se originam de uma consciência coletiva (...); de outro, percebe que na interação e no significado comum que as lembranças têm para o grupo é que se forma a memória coletiva (Enne, 2002:113).

Precisamente nesse sentido, menciono que a noção de fricção entre as categorias de privado e de público é o aspecto central para o conceito de memória; pois, embora seja da ordem do indivíduo, faz-se coletiva a partir da interação e da criação – através de seu partilhamento – de uma comunidade afetiva que a sustenta e autoriza, que a constitui, mesmo, como coletiva e que, em certa medida, conforma, altera a própria lembrança. Para ser coletiva, portanto, é preciso que seja trazida a público.

No mais, se a memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros do grupo. Dessa massa de lembranças comuns, e que se apóiam uma sobre a outra, não são as mesmas que aparecerão com mais intensidade para cada um deles. Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios. (...) Todavia quando tentamos explicar esta diversidade, voltamos sempre a uma combinação de influências que são, todas, de natureza social (Halbwachs, 1990:51).

Mais importante para Halbwachs será o caráter de interpenetração da memória individual e coletiva, e, em segunda instância, desta última na construção da memória histórica. Quase que uma interdependência (pois que somos sujeitos socialmente localizados) em que uma (con)forma a outra com base nas situações de interação, nas situações, portanto, onde a lembrança é um ato.

A partir dessa percepção decorre toda uma importante discussão com relação a disputas pela autoridade e autenticidade sobre a memória coletiva e, correlatamente, sobre a memória histórica – como sugerem as contribuições de historiadores como

Pierre Nora (1984 e 1988) e Jacques LeGoff (1992) em relação à centralidade dos lugares de memória na articulação da memória coletiva como história. Os lugares de memória (museus, monumentos, casas de cultura, imagens de arquivo) são como rastros que legitimam a memória coletiva – como uma evidência visível dessa memória, que de outro modo seria efêmera.

Meu argumento, no entanto, é que na disputa pela legitimação das memórias coletivas, tão fundamentais quanto os lugares de memória são os atos da memória (as narrações, os testemunhos, a performance), pois eles ativam e reforçam o partilhamento através de laços afetivos.

Se não é possível prescindir de lugares de memória para ancorar a memória – conferir a marca da autenticidade – tampouco é possível prescindir dos relatos orais para preencher de afetividade esses mesmos lugares. Nesse sentido, penso que ambos – lugares (a “concretude”) e atos (a “afetividade”) – encontram-se como estratégias fundantes da noção e do lugar político do conceito de memória, recuperando, também, a fricção privado e público que aqui estou delineando. Afetividade e concretude recuperam essas outras *supostas* dicotomias (privado e público; individual e social), apontando para a inter-relação constante e constitutiva da subjetividade moderna.

Nos exemplos que aqui analiso e menciono, veremos como essas duas estratégias – atos e lugares – estão evocadas na maneira como a narração/performance da lembrança se apresenta associada a imagens que tentam forjar um lugar de memória; seja porque são paisagens já vazias do que está sendo lembrado (caso de *Ônibus 174*), seja porque são imagens convergentes (caso de *Um Passaporte Húngaro*), ou ainda porque se amparam em imagens de arquivo (caso de *Peões*). As lembranças aqui vão tomar corpo como ato de memória através de dois mecanismos: o do testemunho, em que o narrado “pertence” a quem narra; e o mecanismo do depoimento, no qual os fatos narrados são também a evocação de uma lembrança de outrem, compondo, assim, pela conjunção entre lembranças que dizem respeito a si e ao outro, como que uma memória alheia⁸⁰.

⁸⁰ Parece-me útil, a essa altura, traçar uma distinção analítica ao que chamo aqui de depoimento e testemunho. Ambas as expressões confundem-se na figura da entrevista – ou seja, ambos são atos de fala do agente social/personagem para a câmera e diretor, estejam eles diretamente visíveis no interior do discurso fílmico ou não. No entanto, faz-se necessário estabelecer uma outra ordem de distinção, mais operativa, para pensar sutilezas na articulação dessa entrevista em cada um dos documentários; diferenciando, portanto, o depoimento do testemunho. A distinção aparece com relação ao foco e lugar de fala da entrevista.

Não há, do ponto de vista da produção teórica sobre o documentário, um consenso em relação às categorias do depoimento e do testemunho – ambos dizendo respeito, na instância da entrevista, ao falar

É importante reter e ressaltar que essa tentativa de construir a narrativa associando atos e lugares de memória é uma estratégia de, a um só tempo, revestir de autenticidade e reforçar os elos sociais daquela lembrança compartilhada.

De toda a discussão da memória coletiva, não me interessa tanto o debate de fundo pelo viés da sociologia francesa, de um determinismo da estrutura social sobre a ação individual. Afinal, as reflexões da condição moderna e pós-moderna dos estudos culturais e do pós-estruturalismo já trataram de relativizar qualquer concepção que pressuponha determinismo de alguma ordem. Mas o que o trabalho seminal de Halbwachs traz de central é a inter-relação entre memória e vida social e a afirmação de que, embora seja da ordem individual (ancorada no indivíduo), a memória não existe em si enquanto tal. Ela é coletiva, porque é memória enquanto partilhamento entre sujeitos socialmente localizados. “Com efeito, Maurice Halbwachs ajuda a situar a aventura pessoal da memória, a sucessão dos eventos individuais, da qual resultam mudanças que se produzem em nossas relações com os grupos com os quais estamos misturados e relações que se estabelecem entre esses grupos”, escreve Jean Duvignaud, no prefácio ao livro *Memória Coletiva* (Halbwachs, 1990:14).

Essa afirmação, para mim, resume a idéia aqui colocada e ressaltada como central para o próprio conceito de memória, a da fricção entre privado e público. O debate ganha ainda um segundo nível de pertinência quando o recolocamos no contexto do projeto moderno (e seus adensamentos desiguais) de hipertrofia do privado, de privatização da vida pública.

Sintomático desse contexto é, por exemplo, o papel central dos testemunhos de memória dos sobreviventes do holocausto na construção, mesma, política e social do conceito de holocausto. Se pensarmos nesses exemplos, à luz de um debate de fundo acerca da memória, veremos como o papel desempenhado por esses testemunhos é, ao mesmo tempo, central para entendermos a constituição do lugar de fala da atuação política no contexto contemporâneo (pois expõe, de maneira tencionada, a questão da

da própria experiência. No entanto, quero marcar como distinção que o testemunho está mais ligado à idéia de falar de si – como agente direto da experiência. E será nesse sentido que irei tratá-lo aqui. Ao passo que o depoimento, embora tenha um caráter também extremamente vinculado a uma performance ou ato de memória, dirá mais respeito a uma fala que iguala o falar de si à lembrança de outros agentes da experiência. Como se no depoimento, ficasse mais explícito que a lembrança de um é a memória coletiva de muitos. Que ambos estão numa mesma rede. Esta distinção é mais no sentido de facilitar a análise, pois que, do ponto de vista da estratégia dessas passagens no interior da narrativa, ambos, depoimentos e testemunhos, ocupam igual função: a de transpassar, em seus atos, a fala da experiência pessoal em direção à articulação da memória coletiva.

privatização da vida pública) e exemplar para o tipo de discussão que estamos traçando aqui.

Michael Rothberg (2004) estabelece uma articulação entre a ação do testemunho e a construção da memória como instrumento político, partindo, para isso do emblemático contexto dos discursos do holocausto e de como a memória dos sobreviventes construiu a idéia mesma de Holocausto. O ano de 1961 é, segundo o autor, paradigmático desse processo. É o ano do julgamento de Adolf Eichmann, em Jerusalém, em que testemunhos dos sobreviventes constituíram, pela primeira vez, argumentos de acusação: “Annette Wieviorka menciona o julgamento como o momento no qual memórias individuais e familiares privadas e prévias do genocídio acabaram por ‘penetrar’ a esfera social” (Rothberg, 2004:1231)⁸¹.

1961 é também o ano de *Crônica de um verão* (Jean Rouch e Edgar Morin) que trazia, pela primeira vez, a expressão/performance no campo do documentário dos atos de memória, do testemunho de uma sobrevivente. A análise de Rothberg localiza o filme e a inserção desse testemunho da personagem Marceline como articulação de um discurso político ao mesmo tempo em nome da questão judaica e dos discursos anti-coloniais – relacionando-o ao contexto da guerra da Argélia, o que é trazido claramente no filme através de dois migrantes argelinos que integram o grupo de personagens do filme:

Argumento que o testemunho de Marceline foi tornado possível por um contexto discursivo no qual a associação de tortura, verdade, testemunho e resistência firmou uma ligação entre a guerra da Argélia e as atrocidades nazistas. A aparição do sobrevivente, a partir do silêncio e da esfera privada de íntimas associações – e de fato, a própria emergência dessa esfera privada – com o espaço público... (Rothberg, 2004:1242)⁸².

Na esteira dessa reflexão, entendemos como *Shoah*, por exemplo, partilha desse mesmo mecanismo de articulação do testemunho – das performances de narração da

⁸¹ “Annette Wieviorka cites the trial as the moment at which previously private individual and family memories of the genocide came to ‘penetrate the social field’”.

⁸² “I argue that Marcelines’s testimony was made possible by a discursive context in which the association of torture, truth, testimony, and resistance underwrote a link between the Algerian war and the Nazi atrocities. The emergence of the survivor from silence and the private sphere of intimate associations – indeed the emergence of that private sphere – into a public space...”

memória dos sobreviventes e outros agentes – para a construção de seu lugar de fala político.

De maneira análoga, podemos dar conta de outras experiências que constituem ações e construções sociais que se amparam no compartilhamento dos atos de memória individuais:

no que concerne à memória, privado e público torna-se, na prática, menos facilmente separável do que o senso comum nos faz crer (...) Se as memórias são de ordem individual, suas correlações se expandem para além do privado. (...) Nestes casos, histórias externas e internas, sociais e pessoais, históricas e psíquicas, convergem; e a teia de interconexões que as liga umas as outras é tornada visível (Kuhn, 1995:4)⁸³.

Em alguns dos documentários que aqui analiso – e este é o caso sobretudo de *Um Passaporte Húngaro* – são exatamente os atos de narração da memória da personagem que ancoram, ajudados pelo laço da afetividade, a ligação do projeto pessoal (tirar um passaporte húngaro e fazer um filme a respeito) com uma questão mais ampla, social e política (por exemplo, o incômodo e, de certo modo ainda silenciado, alinhamento brasileiro às práticas anti-semitas e a desestabilização do nosso mito de tolerância racial).

O elo privado e público (que, tal como o próprio conceito de memória, desestabiliza a suposta dicotomia entre essas esferas) estabelece-se a partir do que vou nomear de engajamento afetivo; sustentado, portanto, pela comoção evocada nos atos da memória. A evocação da emoção se dá pelo regime de expressividade das passagens desses atos na narrativa – passagens nas quais reencontramos, justamente, ainda que subterraneamente, os procedimentos, a contaminação da imaginação melodramática.

Parece-me interessante estabelecer uma correlação com o que chamo de engajamento afetivo e o que Paula Rabinowitz (1999) conceitua como “contrato sentimental”. Num artigo dedicado a analisar os documentários americanos sobre questões trabalhistas – tais como os filmes de Barbara Kopple, *American Dream* (1990) e *Harlan County USA* (1976), e o filme de Michael Moore, *Roger and Me* (1989) – a

⁸³ “as far as memory at least is concerned, private and public turn out in practice less readily separable than conventional wisdom would have us believe(...). If the memories are one individual’s, their associations extend far beyond the personal. (...) In these case histories outer and inner, social and personal, historical and psychical, coalesce; and the web of interconnections that binds them together is made visible.”

autora articula a idéia de um *contrato sentimental*, o qual é central na mobilização política, não negando que um certo quê de melodrama será fundamental no firmar de tal contrato.

Nesse sentido, a autora historiciza o papel da ‘retórica da sentimentalidade’ na formação de uma identidade de classe, ao lidar com o universo das lutas trabalhistas. Essa retórica, que muito deve ao melodrama, segundo Rabinowitz, estará presente, através de seus *contratos sentimentais*, nos documentários sobre essas mesmas lutas (*labor documentaries*) analisados no texto.

No contrato sentimental, está em jogo uma ênfase no universo da emoção que se faz necessária para o ato da mobilização política. Tal ênfase se dá na citação das experiências privadas dos personagens, na articulação de uma lógica moral que se depreende dessas falas ao trazer à tona um partilhamento de sentimentos evocando um processo de identificação e de engajamento que é claramente mencionado no discurso fílmico. Para isso, é operada, em alguns momentos chaves da narrativa, uma mesma estrutura retórica que, segundo a autora, poderia ser definida como *retórica da sentimentalidade*.

O que Rabinowitz (1999) chama de retórica da sentimentalidade me parece que se aproxima, e muito, da tese da imaginação melodramática. O que está em jogo no argumento desenvolvido em ambos os conceitos é uma economia expressiva que se vincula ao lugar social da esfera (e das expressões) do sentimento e da vida privada no contexto do projeto de modernidade a partir do final do século XVIII e ao longo do século XIX.

Na mesma medida em que esta retórica é fundamental para compor a identidade de classe na luta política – ou mesmo a identidade nacional, como menciona Rabinowitz, em dado momento – a presença da imaginação melodramática nos documentários aqui tratados, em sua relação com a narração da memória, é central para a ação política de consolidar essas lembranças no domínio público, estabelecendo a ponte dessas narrativas individuais com as questões políticas no interior do documentário.

O contrato sentimental que se firma, exatamente pela presença e pelo diálogo com o melodramático, ao contrário de afastar as obras do domínio do documentário, recolocam-nas com vigor neste universo, cumprindo a expectativa social em torno dele; pois, compelindo-nos ao engajamento, convidando-nos a nos apropriarmos dessas lembranças, garante a crença nelas como realidade social.

Engajamento afetivo e contrato sentimental são, portanto, estratégias potentes para reafirmar o lugar de fala político desses filmes; os considerados por Rabinowitz e os analisados aqui, pois, ao revestirem de emoção o privado dos atos de memória, consolidam esses mesmos atos como memórias coletivas.

Minha questão é perceber como, assim o fazendo, a imaginação melodramática entra em cena nesses documentários. Talvez nem tanto como uma adesão ao cânone do melodrama (e na maioria dos documentários analisados e cotejados nesta tese, não se trata de adesão, mas de uma presença quase que subterrânea), mas como um diálogo possível que problematiza as relações privadas e públicas (tão freqüentes no universo do documentário contemporâneo) e o papel central do engajamento emocional no tencionar dessas relações. Por isso, todo o movimento que aqui se faz de chamar a imaginação ao diálogo e de enxergá-lo sendo articulado no discurso fílmico.

Acredito que a pertinência em se chamar o universo do melodramático para pensar esse tipo de uso – narração/ato da memória em determinados documentários – dá-se por dois motivos principais: em primeiro lugar porque o laço que se estabelece a partir dessa narrativa, desse ato da memória é um laço de engajamento afetivo. Por outro lado, esse mesmo engajamento afetivo se articula exatamente para fortalecer uma espécie de correlação entre o privado e o público. E, ao cabo, a expressividade dessa narração se dá em muitas ocasiões numa economia discursiva que dialoga com os procedimentos da imaginação melodramática, sendo a narrativa também organizada, de certa maneira, através dos elementos que caracterizam o modo de excesso.

Como já mencionamos, o conceito de *imaginação melodramática* será central para esta análise intertextual, pois nos permite compreender os documentários analisados nesta tese também como movimentos de releitura e de “contaminação” da imaginação, acredito eu, em moldes análogos ao processo levado a cabo no contexto de desenvolvimento desse conceito – um contexto de revalorização do melodrama articulado tanto pelo pensamento crítico quanto por projetos cinematográficos ao longo dos anos 1970 e a partir daí. Entre esses projetos, destacam-se as obras do cineasta alemão Rainer W. Fassbinder. Faço, então, o que talvez seja uma excessiva digressão apenas para ressaltar o tipo de diálogo que passaremos a considerar nas análises a partir de agora.

Ao formular a idéia de imaginação, o projeto de Brooks (1995) não é o de alargar o gênero melodrama ao ponto da deformação; mas tão somente reconhecer que sua existência mesma como cânone (primeiro teatral e depois em outros regimes

narrativos) é sintomática de um contexto maior de formação da subjetividade moderna. Exatamente por isso é imaginação, informando uma série de narrativas e experiências que trazem à cena semelhantes preocupações – com semelhanças no regime de expressividade – e cujo produto mais bem acabado é o próprio melodrama canônico.

Tomando o melodrama como imaginação, Brooks amplia seu sentido, não se restringindo a uma classificação tradicional, abrindo o caminho para um pensamento de ordem dialógica. Precisamos ter em mente esse caminho aberto para entendermos os vínculos possíveis entre a cinematografia de Fassbinder, por exemplo, e a matriz melodramática (vínculos declarados no discurso do cineasta, porém difíceis de serem enxergados à primeira vista na narrativa).

Correlatamente, é esse mesmo caminho que orienta as análises dos documentários: um processo dialógico com a imaginação melodramática que nunca é declarado e que não submerge à primeira vista na narrativa, mas, quando instaurado – no processo da análise – traz à tona questões centrais para a subjetividade contemporânea, contempladas nos documentários, as quais dizem respeito à tensão entre as esferas privada e pública, à lógica de privatização da vida pública, às encenações da intimidade (como tema e como estratégia), à autoridade do sujeito em encarnar o público e o social em si.

Parece-me útil ainda – aumentando um pouco minha digressão – lembrar as três categorias estabelecidas nesta tese para “reconhecimento” da presença dialógica da imaginação melodramática. Portanto, três categorias de organização do modo de excesso que reencontraremos nas narrativas, fora do escopo do melodrama, as quais nos parecem contaminadas (no melhor sentido desta palavra) pela imaginação melodramática. São elas: a *antecipação* (como maneira de ativar um estado de suspensão e comoção), a *simbolização* exacerbada e a *obviedade*⁸⁴.

As três, em conjunto e operadas reiteradas vezes, organizam no melodrama canônico o modo de excesso⁸⁵; ao passo que, nas narrativas atravessadas pela imaginação melodramática, mesmo naquelas que não se baseiam totalmente no excesso, as categorias comparecem como instrumentos eficazes para a articulação do

⁸⁴ Relembro a discussão no capítulo 2 desta tese, especialmente no item 2.2, em que essas categorias estão explicitadas, bem como a inter-relação destas e do modo de excesso com a eficácia da pedagogia das sensações moralizante central para a imaginação melodramática.

⁸⁵ É pertinente reiterar que as categorias estão presentes e estrategicamente colocadas nas narrativas que dialogam com a imaginação melodramática; embora essas mesmas narrativas não sejam consideradas exatamente um melodrama canônico, nem se articulem totalmente com base num modo de excesso. Tal é o caso da cinematografia de Rainer W. Fassbinder, alguns filmes mais recentes do espanhol Pedro Almodóvar, do cineasta Lars Von Trier e, por fim, dos documentários analisados nesta tese.

engajamento afetivo. E o são não tanto porque simplesmente aparecem como estratégias narrativas, mas porque o fazem em momentos específicos e num contexto em que a ativação emocional e os vínculos privado e público dão a tônica da passagem e do discurso fílmico, sendo usadas numa lógica de reiteração, de repetição constante.

Retomando o fio da análise, minhas considerações em torno da memória se concentrarão em três documentários tratados de maneira mais aprofundada: *Ônibus 174*, dirigido por José Padilha, em 2002; *Um Passaporte Húngaro*, realizado por Sandra Kogut em 2001; e *Peões*, de Eduardo Coutinho, lançado em 2004. Tais documentários serão tratados segundo uma perspectiva intertextual, o que indica que outros filmes podem comparecer como cotejo às análises.

Os três filmes foram lançados em circuito comercial, ocupando as salas de cinema, fato cada vez mais freqüente no domínio do documentário e que reafirma o crescente interesse por obras que se vinculem, de alguma maneira, a esse gênero. A escolha desses filmes como esteio desta análise se dá pelo caráter ao mesmo tempo representativo e diversificado de cada um deles. Cada um dos documentários apresenta um diálogo distinto com relação à imaginação melodramática, evocado a partir do elemento da memória.

Se *Ônibus 174* parece calcar sua força numa adesão mais clara à contaminação do melodramático, *Peões* se instaura no caminho oposto. No entanto ambos lidam com um conjunto de depoimentos que recuperam a lembrança, para a formação da memória coletiva, de acontecimentos da nossa história recente. E constroem mesmo seu argumento de base na formação dessa memória. No caso de *Ônibus 174*, como maneira de articular o passado de seu personagem principal – e assim retirá-lo da condição de invisibilidade. Já *Peões* se ampara na memória coletiva ao reforçar a idéia de comunidade em torno dos companheiros de luta do movimento grevista do ABC paulista e ao abordar, através dos atos da memória, um enfoque familiar, moral e íntimo.

Um Passaporte Húngaro, por sua vez, toma outra via, que aparentemente não se vincula a nenhum dos caminhos traçados pelos outros dois documentários. O filme de Sandra Kogut distancia-se deles ao ser um documentário em primeira pessoa, que, supostamente, quer lidar com um projeto pessoal. No entanto, o que os testemunhos da memória que detonam esse projeto pessoal acabam por fazer é estabelecer, também, uma correlação desse pessoal com acontecimentos históricos, amparando-se, para fortalecer seu argumento – ou mesmo o gesto social desse projeto pessoal – na articulação de uma memória coletiva a partir das experiências de Sandra e sua família.

Há portanto, ainda que por trajetos distintos, um mesmo mecanismo de reforçar os vínculos pessoal e social operados nos três filmes e articulados exatamente pelos *atos de performance da memória* endereçados para a câmera, para um outro visível na figura do diretor e, em última instância, para nós.

3.1 – Melodrama como estratégia de visibilidade em *Ônibus 174*

De todos os documentários considerados aqui, em primeira instância, *Ônibus 174* (José Padilha, 2002) talvez seja o que traz um diálogo mais aparente com a imaginação melodramática, inclusive recuperando diretamente procedimentos da narrativa do melodrama canônico. É talvez, por isso, o que mais se aproxime de uma adesão ao melodrama.

Minhas considerações são de que essa adesão não se trata de empobrecimento “sentimentalóide” do filme – como argumentariam os que ainda compartilham de uma visão restrita e preconceituosa a respeito do universo do melodrama. Mas que é, justamente, que constrói para o filme um certo discurso de não condenação para o personagem Sandro (construindo-o exatamente como personagem), autor do famoso e espetacularizado seqüestro ao ônibus na zona sul do Rio de Janeiro, em que reféns foram mantidos presos por mais de cinco horas. Seqüestro este que acabou com a morte de uma refém e a execução de Sandro pelos policiais.

Sandro sai da esfera de criminal quando o filme pontua para ele um passado, uma trajetória de vida, que nos conduz a um sentimento de compaixão com o personagem, e portanto, convida-nos a não condená-lo pelo seqüestro, condenando, ao contrário, a polícia pelo seu assassinato.

Para constituir Sandro como personagem será necessário traçar seu passado, evidenciando um sentido de trajetória para ele, a qual o levaria, entre altos e baixos, ao momento do seqüestro. Porém, como fazê-lo se o ator social que poderia performar o personagem já não mais existe? No momento do filme, Sandro já está morto, não pode, portanto, dar seu testemunho. A solução encontrada por *Ônibus 174* será portanto construir uma memória de Sandro a partir do conjunto de pequenos testemunhos daqueles que compartilharam de sua vida.

A lembrança de cada um pode compor a memória de sua vida. Porém interessa ao filme um outro tipo de associação – Sandro como um personagem que encarna um problema social. Nesse sentido, a memória de sua vida deve ser também uma espécie de

memória coletiva de um sem número de outros “Sandros” que como ele também traçam uma trajetória semelhante.

Para tanto, aderir mais claramente a alguns dos procedimentos mais tradicionais do melodrama será fundamental. Numa narrativa não linear, que vai e volta às imagens de arquivo do evento do seqüestro, *Ônibus 174* recompõe o mais detalhadamente possível a vida de Sandro e, ao mesmo tempo, entrecortando essa recomposição, ampara-se em entrevistas com atores sociais autorizados a expor um vínculo entre Sandro e outros jovens que como ele nasceram e cresceram à margem, invisíveis para a sociedade e que através da violência acabam por encontrar uma possível visibilidade.

A dicotomia entre invisibilidade e visibilidade é reiterada constantemente ao longo do filme; e todo um conjunto de críticas e análises do documentário apontam, com pertinência, tal aspecto. Para Esther Hamburger (2005), por exemplo, esse é um aspecto central de *Ônibus 174*, que também o liga, sintomaticamente, a um outro conjunto de produções contemporâneas do cinema brasileiro. O que as críticas não mencionam mais detalhadamente é, no entanto, o papel que as estratégias melodramáticas ocupam em trabalhar com essa dicotomia.

A polaridade em si, tal como articulada no filme, já é um primeiro traço de diálogo com a imaginação melodramática, pois ela remonta a uma instância moral que se instaura, incorporada em personagens e suas ações. O fato de que ela está obviamente colocada no filme é outro dos mecanismos melodramáticos que se faz presente. Por volta de 18 minutos de filme, retratos de jovens de rua mascarados por blusas enroladas nos rostos formam a imagem que “cobre” uma voz off masculina que diz: “Esse Sandro é um exemplo dos meninos invisíveis que eventualmente emergem e tomam a cena e nos confrontam com a sua violência, que é um grito desesperado, um grito impotente”.

O dono da voz, ao menos nesse momento, não é creditado, apenas vemos seu rosto por um breve momento – óculos, terno – mas o teor (conteúdo associado ao tom) de seu fala não deixa dúvidas de que trata-se de um “especialista” que vai sumarizar a explicação de cunho social de *Ônibus 174*. As imagens que aparecem durante a longa fala é de jovens de rua que se vinculam diretamente à imagem de Sandro no ônibus, pois recuperam o mesmo tipo de ato de disfarçar o rosto com a camisa. Na seqüência imediatamente anterior a esta, vimos como Sandro, nas cenas do seqüestro captadas pela TV, ajeita seu disfarce, cobre seu rosto.

Ao longo dessa seqüência de explicação, faz-se presente a música composta por João Nabuca e Sacha Amback para o filme, pontuando emotivamente o depoimento que

tece considerações sobre as tensões sociológicas em torno do par invisibilidade e visibilidade, as quais perpassam a vida dos Sandros representados no filme através do personagem Sandro: “A nossa incapacidade de lidar com nossos dramas, com a exclusão social, com o racismo, com as estigmatizações todas, esses problemas todos. Nós convivemos, aprendemos a conviver tranqüilamente com os Sandros, com as tragédias, com os filhos das tragédias, as extensões das tragédias, isso se converteu em parte no nosso cotidiano. A grande luta desses meninos é contra a invisibilidade. Nós não somos ninguém e nada se alguém não nos olha, não reconhece nosso valor, não preza nossa existência e não diz a nós que nós temos algum valor, não devolve a nós a nossa imagem unguida de algum brilho, de alguma vitalidade, de algum reconhecimento. Esses meninos estão famintos de existência social, famintos de reconhecimento.”, diz o depoimento.

Uma pausa, em que sobe o som da música, condensando a carga dramática. O retrato de um jovem negro introduz o restante da fala desse especialista: “O menino negro pobre, qualquer menino, das grandes cidades brasileiras, transita pelas ruas invisível. Há duas maneiras de se produzir a invisibilidade, esse menino é invisível porque nós não o vemos, nós negligenciamos a sua presença, nós o desdenhamos, ou porque projetamos sobre ele um estigma, uma caricatura, um preconceito, só vemos o que nós projetamos, a caricatura que nós, com nossos preconceitos, projetamos”.

Para afirmar esse argumento, melodramaticamente, é necessário sumarizar esta relação – a de Sandro personagem, que encarna o destino de muitos outros como ele – o que é realizado plenamente nesta seqüência recuperando imagens-símbolo da vida de menino de rua, especialmente planos médios de um sinal de trânsito, em que jovens diante dos carros parados fazem malabarismos para ganhar um trocado. Nessa imagem, forma-se a metáfora da visibilidade, que é explicada, num regime de obviedade e reiteração melodramática, através da voz off do especialista e da música intermitente que acentua a carga dramática. Essas imagens retornam de maneira simbolicamente óbvia: na expressão de um ato de performance. Se fazer malabarismos no sinal de trânsito é um ato de performance para sair da invisibilidade, o seqüestro também será tratado ao longo do filme de maneira análoga.

O depoimento, que nunca é creditado no filme, não se faz como um ato de memória; no entanto é peça importante para a construção de Sandro como personagem e para reafirmar que sua memória, seu passado carregam traços da memória coletiva de vários outros meninos e jovens de rua. *Ônibus 174* se ampara nesta linha argumentativa

– a construção da memória do personagem para sustentar a experiência coletiva de uma forte questão social – e nessa seqüência seu argumento fica claro e *óbvio*, tanto *emocional* quanto *dramaticamente*.

A trilha sonora musical tão forçosamente presente ao longo do filme, pontuando as passagens entre as entrevistas e as cenas captadas pelas câmeras de TV no momento do seqüestro, é outra marca de utilização mais tradicional das estratégias melodramáticas. A música funciona em *Ônibus 174* classicamente, ou seja, pontuando dramaticamente as passagens, acentuando uma sensação de suspense, de emoção, de compaixão; trabalhando, portanto, como condutora de uma antecipação que, ao mesmo tempo, coloca-nos em estado de tensão, estabelece uma linha de continuidade entre as seqüências, costurando espaços e tempos diferentes como unidade, tal como na ficção clássica-narrativa e no melodrama. No caso de *Ônibus 174*, é uma música não diegética – cuja fonte não é localizada em nenhum momento no espaço físico da ação – a qual nos faz passar da rua do Jardim Botânico e do momento do seqüestro aos vários outros cenários de entrevistas.

Podemos dizer que *Ônibus 174* constrói duas linhas narrativas que se interpenetram ao longo do documentário. Uma remonta às muitas imagens de arquivo do evento do seqüestro ao mesmo tempo em que procura, através das lembranças dos reféns sobreviventes, dos policiais envolvidos e de outros entrevistados, recontar o evento em si, sobretudo estabelecendo um contraponto entre o papel desempenhado por Sandro, o papel dos policiais e o papel da mídia.

Outra linha trata de recompor o passado de Sandro através das falas daqueles que o conheceram em diversos momentos de sua trajetória. As duas linhas, no entanto, interpenetram-se e atuam como forças de construção do personagem, na medida em que ambas são organizadas, na montagem, para gerar uma noção de trajetória para Sandro, compondo, assim, seu caráter mesmo de personagem.

A questão da memória – sobretudo na construção do passado de Sandro – terá papel mais decisivo e mais obviamente marcado, no que chamaremos aqui da segunda linha narrativa, ou seja, nos depoimentos e cenas que se apresentam fora do cenário do evento (o acontecimento do seqüestro em si, que está expresso através das suas imagens televisivas e das entrevistas com os envolvidos, vítimas e policiais).

Os depoimentos que compõem a “segunda linha narrativa” recontam a vida de Sandro sem no entanto, necessariamente, mencionarem o seqüestro. Eles não têm por objetivo analisar o acontecimento do seqüestro, mas se vinculam a ele por sustentarem

uma imagem para Sandro, espelhada na construção do passado do personagem de vítima social, retirando-o da posição de vilania. “O pessoal tava ali, na cara do ônibus. Quer dizer, se fosse, se fosse um camarada violento, ele não tinha matado só os reféns não, ia ser bala pra tudo quanto é lado, ali. Ia matar um monte de gente, tipo filme americano ”, diz a socialite Ivone Bezerra – famosa pelo seu trabalho de assistência a crianças de rua, especialmente junto ao grupo vítima da Chacina da Candelária⁸⁶, da qual Sandro era considerado sobrevivente – em um desses depoimentos.

No entanto, esses depoimentos que reconstróem um passado para Sandro terão tanto mais força quanto se conectarem, por um mecanismo de antecipação, às imagens do seqüestro. Um tipo de conexão que faz com que uma linha narrativa antecipe e apresente a outra, construindo uma idéia de trajetória lógica a qual sustenta a percepção de Sandro como personagem. Desse modo, pois, que se trata de um personagem, é possível estabelecer com ele certo nível de engajamento.

Podemos enxergar esse mecanismo de antecipação, por exemplo, na cena que introduz um conjunto grande de depoimentos que constroem o passado de Sandro. Antes desses depoimentos, vemos Sandro, da janela do ônibus, gritar para os policiais e para as câmeras: “aí, ó. Aqui, se liga só rapaziada, da mesma forma que vocês é perverso, também não sou de bobeira não, tá ligado? Não quero saber desses terrozinho de polícia não (...) o bagulho vai ficar sério mermo. Pode olhar pra minha cara mermo, marcar minha cara mesmo. (...) pode filmar tudo pro Brasil olhar mesmo (...)”.

A partir desse momento, Sandro já não precisa mais ser segredo para o acontecimento do seqüestro – não mais esconde o rosto, grita seu nome, reconta episódios da sua vida: “aqui o bagulho é sério. Vocês num mataram os irmaozinho da Candelária, num mataram, eu tava lá...”, grita da janela do ônibus. Esse momento antecipa e marca a passagem no filme em que começamos a ouvir o conjunto de depoimentos que recontam a vida de Sandro. O primeiro deles rememora o trágico evento da Chacina da Candelária, o qual, ao lado do assassinato de sua mãe, ocupa espaço marcante na tragédia da vida de Sandro.

⁸⁶ A Chacina da Candelária, como ficou conhecido o assassinato, por policiais, de meninos de rua que viviam nas imediações da Igreja da Candelária no centro do Rio de Janeiro, aconteceu em 1993. Sandro era considerado um dos sobreviventes, porém, em 2006, isso passou a ser questionado, pois Sandro não estaria presente entre os meninos e meninas na noite específica da Chacina. No entanto, ele pode ser considerado sobrevivente por reconhecidamente ter feito parte dos meninos do chamado “Grupo da Candelária”. Essa questão não é, no entanto, levantada pelo filme, e nem poderia, pois faz parte da estratégia do filme, como fica claro nesta análise, reforçar esse lugar de sobrevivente para Sandro.

Uma longa seqüência explica a Chacina da Candelária, colocando Sandro como uma de suas vítimas. Um conjunto de depoimentos rememoram o acontecimento.

“A Candelária, foi o seguinte”, diz a voz off que reconhecemos ser de Ivone por sobre imagens aéreas da Igreja e das ruas do centro do Rio. A trilha musical, mais uma vez, é marcante ao reforçar a dramaticidade das imagens e das falas. O depoimento de Ivone explica que o Grupo da Candelária era formado por meninos de rua que viviam nas imediações da Igreja e que Sandro era parte desse grupo. “Comigo, o nome dele sempre foi Sandro. Mancha era realmente um apelido que ele tinha”, lembra Ivone.

Da imagem de cima da Igreja, inicia-se uma seqüência em que a câmera na mão segue uma personagem que vai nos mostrando os espaços onde ela e os outros meninos de rua dormiam: “aqui assim, até ali no final, é onde a gente, os moleques tudo armava as cama, os papelão, os cobertor e deixava tudo armado, a cama toda pronta. Aqui assim, no meio, era onde a gente fazia nossa rodinha de amigo, aqui, sentava todo mundo, ficava aqui contando as história.”.

Um corte seco e a reencontramos sentada na rua, agora com a câmera parada, num quadro mais aproximado de seu rosto, lembrando fatos aparentemente prosaicos, mas que acabam reiterando uma carga emotiva.

Ao lembrar de Sandro, ela mais uma vez passeia pela rua vazia, apontando para uma banca de jornal – movimento que é seguido pelo comportamento da câmera na mão – local onde, lembra ela, Sandro costumava dormir: “O Sandro, eu me lembro que ele, às vezes tava triste, aí subia ali para cima da banca de jornal, ali, e ficava ali em cima ali. Aí a gente falava, tá pensando, aí ele costumava dizer que tava refretindo...”

Nas ruas da Candelária, a personagem relembra o que se passava naqueles dias com o grupo de meninos de rua e assim vai preenchendo de emotividade o espaço, um sentimento de compaixão que se liga diretamente à figura de Sandro nesse e no restante dos depoimentos dessa seqüência.

As imagens das ruas vazias transformam-se assim em *lugares de memória* para a lembrança da personagem. Uma narração de lembrança que aqui terá dupla função: a memória de si e a memória de Sandro.

Nos depoimentos que se seguem, a mesma estratégia de mostrar as paisagens vazias dos acontecimentos lembrados se mistura à profusão de imagens de arquivo – fotos, recortes de jornais, vídeos institucionais dos diversos grupos de apoio – nos quais podemos ver traços visíveis do passado de Sandro.

A memória da Chacina da Candelária é recontada pelo depoimento de outro dos colegas de Sandro e por imagens de arquivo. Novamente, a música une um depoimento ao outro. Durante toda a seqüência, esse drama social é vinculado à trajetória da vida de Sandro, e, ao final dessa passagem, revemos outras cenas do momento do seqüestro, em que esse mesmo Sandro mostra sua cara na janela do ônibus a gritar: “aí parceiro, pode me filmar legal, Brasil, se liga só. Tava na Candelária, o bagulho é sério...”.

A inserção dessa cena do seqüestro se faz necessária para retomar a cena que introduziu toda a passagem de reconstrução da memória da Candelária, para afirmar uma linearidade entre os dois momentos, entre o passado de Sandro e suas ações no presente, entre o que ele fez e o que foi feito a ele.

Depois dessa inserção, a narrativa de *Ônibus 174* segue rememorando a chacina, com depoimentos de Ivone, que nos informa dos destinos dos outros sobreviventes, colegas de Sandro. Mais uma vez, assim, o desenvolvimento dos eventos do seqüestro são motes de *antecipação* para a rememoração da trajetória do personagem, na verdade, para a própria construção dessa memória. Que os motes sejam apresentados invariavelmente pela pontuação da trilha musical, de acordes dramáticos, é mais uma esfera de adesão ao universo do melodramático.

Em outro momento, mais no final do filme, esse mecanismo de antecipação, bem como de continuidade entre as imagens do acontecimento e os depoimentos de construção de memória de Sandro, faz-se mais exemplarmente presente.

Imagens do seqüestro, sons da trilha musical pontuam o testemunho de uma das reféns que rememora um momento especial do acontecimento, quando ela, em meio à tensão do seqüestro, tentava estabelecer um contato mais direto com Sandro: “mostrar que eu estava me importando com ele, de alguma maneira, não só porque eu temia o que ele podia fazer comigo, não só por temor, mas como ser humano, assim. Não sei o que levou ele a ter aquela atitude, o que levou a ser quem ele era. Hoje eu penso, cara, ele tinha 21, 22 anos, a idade que eu tenho hoje, na época eu tinha 19, quer dizer, ele viveu mais ou menos o tanto que eu vivi”, diz.

Nesse momento, há um corte para seu rosto, no mesmo estúdio de paredes escuras, que caracteriza os testemunhos das reféns e outros envolvidos no acontecimento do seqüestro. A personagem segue rememorando e narrando suas impressões: “E o que que podia ter passado pela cabeça dele, o que podia ter acontecido com a vida dele, que levou ele a fazer aquilo, entendeu, ele ser quem ele era”.

A música sobe de tom, num acorde mais grave, o que investe de dramaticidade a imagem seguinte, uma foto antiga de álbum de família, que, sob o som da música, faz o anúncio emotivo das cenas seguintes.

A memória da refém e a fotografia do que poderia ser a memória familiar do protagonista de *Ônibus 174* são o mote para retomar o episódio da tragédia inicial da vida de Sandro, que já havia sido mencionada duas vezes ao longo do filme: o testemunho do esfaqueamento da mãe, quando ele tinha seis anos.

A trilha musical segue sua função, estabelecendo uma continuidade entre o testemunho e as cenas seguintes. Planos médios de ruas e a voz de um narrador que lê a notícia publicada no jornal *O Fluminense*: “27 de março de 1988. A tragédia abalou os moradores do bairro Boa Vista. Clarice estava grávida de 5 meses. Era uma pessoa alegre, bem humorada, comunicativa, muito adorada pelos seus fregueses e estimada até mesmo pelas crianças.”

A voz do narrador segue lendo a notícia de jornal, reportando detalhes da cena da morte, o rastro de sangue que seguia do balcão até a rua onde Clarice foi encontrada esfaqueada. As diversas imagens, ligadas umas às outras por fusões, mostram o documento de identidade de Clarice, as letras da matéria de *O Fluminense* e, em destaque, um plano noturno do bar da mãe de Sandro, local de seu assassinato. Sobe o som da música para marcar a entrada do depoimento da tia de Sandro: “Fecho o olho e vejo como foi a cena de Sandro ter visto aquelas três pessoas agredindo a mãe dele, esfaqueando a mãe dele. E eu tenho a impressão que ele ficou com a mãe dele ali sofrendo, com a faca nas costas, entendeu, ele viu a faca nas costas da minha irmã, tenho certeza que ele viu...”

A tia de Sandro relembra o assassinato da irmã num depoimento rico em detalhes, realizado em primeiro plano, reafirmando o caráter traumático da cena testemunhada pelo sobrinho. Após a descrição da cena pela entrevistada, a voz do narrador retoma sua fala, lendo dessa vez o boletim de ocorrência policial. A leitura do boletim e a imagem de seu documento a qual nos é fornecida nesse momento, *repete* a descrição da tia. Mais uma vez, a música torna-se levemente mais alta e voltamos a ouvir o restante das lembranças da personagem.

Esse depoimento é intercalado pelo da refém; como se toda a descrição detalhada e emotiva da morte da mãe de Sandro fosse uma digressão ao depoimento da vítima do seqüestro. Dessa maneira, Sandro e sua refém se igualam na categoria de vítimas sociais através de dois atos de memória para a câmera, unidos pela trilha

musical: a rememoração da refém sobre o seqüestro e a da tia de Sandro sobre a vida dele.

O elemento da memória, contudo, faz-se presente na segunda linha narrativa, num outro nível – embora não marcada por um regime mais direto de diálogo com o melodramático. Ele se dá através dos testemunhos dos reféns do seqüestro e dos policiais envolvidos no caso. Nesses momentos, *Ônibus 174* tenta desdramatizar as rememorações ao enquadrá-los num mesmo cenário neutro de paredes escuras. Essa tentativa pode ser olhada, à primeira vista, como uma certa recusa ao melodrama que tais reminiscências evocariam – especialmente se as contrastarmos com os outros depoimentos do filme, os quais buscaram estabelecer uma relação de continuidade, de expressividade visual óbvia, como analisei, entre as falas e as imagens.

De fato, o diálogo com a imaginação melodramática e a estratégia de produzir um outro nível de impacto emocional vai ser articulado em outra esfera, relacionada ao uso reiterado e excessivo das imagens do momento do seqüestro, produzidas pela cobertura da televisão e pelas câmeras da instituição policial. O uso excessivo será importante para marcar a relação de continuidade.

Em um artigo que se dedica a pensar as implicações sensoriais e afetivas dos documentários políticos “radicais”, Jane Gaines (1999) vai estabelecer uma noção que nos parece pertinente em relação a *Ônibus 174*. A autora considera que as imagens das grandes mobilizações, do “evento” em si, exercem um certo poder de engajamento afetivo – e na verdade um poder de mobilização – sobretudo quando inseridas naqueles documentários que se vinculam diretamente ao desejo de questionamento político. Para Gaines, esse poder pode ser descrito como “pathos of the fact”, algo que seria possível traduzir como “pathos do acontecimento”.

Gaines desenvolve tal idéia especialmente a partir do uso que o filme *The Nation Erupts* (produzido pelo grupo ativista Not Channel Zero) faz das imagens do espancamento de Rodney King por policiais americanos em Los Angeles, em 1992. As imagens são colocadas no filme como catalisadoras dos movimentos de reação e revolta que provocaram, após o julgamento e absolvição dos policiais envolvidos, saques e depredações nas ruas na cidade, numa reação especialmente mobilizada pela comunidade negra.

Novamente, quero chamar atenção para o que vem sendo desconsiderado em relação a muitos cineastas

e videoastas que se empenham em, intencionalmente, produzir um incendiário e artístico documentário. O que é desconsiderado é o uso de elementos tanto na imagem quanto no som os quais produzem um impacto visceral e que devem ressonar fortemente, em termos conotativos, para certas comunidades. (Gaines, 1999:98)⁸⁷.

Para Gaines, esse impacto visceral se dá em função da combinação de um apelo à referencialidade, à força das imagens do acontecimento (*the pathos of the fact*) com elementos simbólicos destinados a “falar” diretamente à comunidade alvo. No caso de *The Nation Erupts*, é o uso das imagens feitas por um cinegrafista amador do espancamento de Rodney King, associado à inserção de uma trilha sonora pop vinculada à música afro-americana.

Argumento que a noção de *pathos do acontecimento* pode ser recuperada para pensar o papel emotivo que desempenha o uso, em *Ônibus 174*, das imagens do acontecimento do seqüestro. Sobretudo em como essas imagens são utilizadas num regime excessivo, tanto por serem muito usadas ao longo do filme, quanto por exercerem o mesmo papel dramático, sendo, portanto, organizadas num regime de reiteração. O papel que essas longas seqüências exercem não é apenas o de mostrar o acontecimento em longa duração, e, portanto, com todos os detalhes, mas pontuar, numa espécie de *crescendum*, o desenvolvimento do personagem da invisibilidade para a visibilidade.

As cenas do seqüestro pontuam o filme pois organizam em pequenos quadros temáticos os períodos da vida de Sandro, os quais, quando colocados lado a lado pela narrativa não linear do documentário, acabam por traçar uma noção de trajetória que vai do trauma da infância, da marginalização como menino de rua, de pequenos momentos de felicidade, os quais compõem a invisibilidade, até o evento do seqüestro, quando Sandro torna-se visível como problema social através de seu ato de violência.

Como já ressaltai, invisibilidade e visibilidade acabam por ser um par de metáforas poderosas que o filme reitera em diversos momentos e, justamente, uma das maneiras de tratar esses termos como metáforas da vida de Sandro se dá através da

⁸⁷ “Again, I want to call attention to what has been unacknowledged about the work of many film- and videomakers who have produced intentionally incendiary documentary art. What has been unacknowledged is the use of elements on either the image track or the sound track that make a visceral impact, that may have strong connotative resonance for particular communities”

estratégia de correspondência entre a trajetória dos acontecimentos do seqüestro e a trajetória dos acontecimentos da vida de Sandro.

Por isso, as imagens do evento são fortes instrumentos de afetação na medida em que somos levados a perceber, também ao longo do evento do seqüestro, o mesmo trajeto do personagem do ser invisível (mascarado) ao que se mostra (e grita da janela do ônibus). Já que são muitas as cenas do acontecimento, podemos perceber como Sandro é primeiro um rapaz que se esconde atrás de roupas para mascarar seu rosto, mas que aos poucos vai apurando sua “performance” para as câmeras de TV e para a platéia que assistia ao seqüestro no local do evento. Vemos também como, por fim, depois de horas de seqüestro, ele acaba por mostrar o rosto já desnudo de disfarces a gritar da janela do ônibus sua história e seu nome.

O filme nos conduz a experimentar essa noção de desenvolvimento das atuações de Sandro no momento do seqüestro, pois faz um uso reiterado das horas e horas de imagens do acontecimento e, sobretudo, porque as intercala com um conjunto de seqüências que, pela construção temática, têm por função dramática nos fazer ver tal desenvolvimento. Como se cada trecho do seqüestro introduzisse as imagens e depoimentos de *rememoração* sobre a vida de Sandro, que, por sua vez, antecipam o desenrolar dos acontecimentos durante o longo seqüestro que está sendo mostrado. É o que pôde ser percebido na seqüência que antecede o maior conjunto de depoimentos sobre o passado de Sandro, iniciado pela fala da colega do jovem, a qual vivia entre o grupo da Candelária. Todo esse momento, cujo depoimento inicial já foi analisado aqui, é “introduzido” pela passagem do acontecimento do seqüestro na qual Sandro, pela primeira vez, mostra-se sem disfarces às câmeras.

Acaba por se estabelecer assim uma lógica de continuidade entre as imagens do seqüestro e todo o restante do filme, mais especialmente, entre essas imagens e os depoimentos que constroem a memória de Sandro. As imagens do seqüestro são, ao cabo, a *presentificação* do passado do personagem de Sandro. O momento em que seu passado, sua memória e seu destino se encontram no presente do acontecimento⁸⁸.

A montagem intercalada acaba por acentuar o poder de *pathos de acontecimento* das imagens do seqüestro e estabelece entre essas imagens e os outros momentos do filme, como ressaltai, uma relação de continuidade, de corroboração, de *obviedade* que

⁸⁸ Essa idéia de que a trajetória de Sandro já estaria predestinada por sua condição socialmente marginalizada encontra-se também na análise de Esther Hamburger (2005), bem como em outras considerações sobre o filme realizadas, por exemplo, em palestras na *13 Conferência Internacional Visible Evidence*, em São Paulo, 2006, onde *Ônibus 174* foi tema de 4 trabalhos.

é estratégica para o envolvimento sentimental com o filme. Assim o é, uma vez que nos compele a um certo tipo de engajamento com Sandro como um personagem fadado a cumprir seu destino. A memória de Sandro nos apresenta seu destino; as imagens de Sandro no seqüestro nos apresentam o cumprimento deste destino.

Outra das passagens em que esse mecanismo se faz marcante dá-se no início do filme, quando vemos as primeiras imagens do momento do seqüestro; a voz off de um dos policiais encarregados da ação nos relembra seu primeiro contato com o seqüestrador. Ele nos explica que ainda não se sabia exatamente o que estava se passando e quem era o autor do seqüestro, e que, conforme o procedimento padrão, atribui-lhe o nome de Sérgio: “até aquele momento eu não sabia, ninguém sabia que ele era o Sandro”, diz a voz off.

Nesse momento, a trilha musical pontua um movimento de fusão da imagem do ônibus na Rua Jardim Botânico com imagens aéreas da cidade, nas quais ficam marcadas as distorções e contrastes sociais⁸⁹. Ainda sob a condução da trilha musical, ouvimos a voz off feminina de Ivone, a qual é possível reconhecer, pois trata-se de uma figura conhecida pela sua atuação como voluntária junto a jovens de rua, embora seu nome não seja creditado no filme, como, de resto, nenhum nome de entrevistado ao longo do documentário.

Ivone nos apresenta Sandro, relembra seu passado de maneira pontual, anunciando a seqüência de pequenas tragédias sociais que marcam a vida dele as quais serão, uma a uma, recontadas mais detalhadamente ao longo do filme. Através dela, ouviremos pela primeira vez a tragédia que marcou a infância de Sandro – fato que será narrado ainda por dois ou três outros depoimentos de entrevistados diferentes até que seja recontado em detalhes mais perto do final de *Ônibus 174*.

De certa maneira, o depoimento de Ivone, enquadrada em um primeiro plano, liga-se às primeiras imagens do seqüestro, como uma espécie de resposta; por outro lado, ele sumariza a trajetória do personagem – “foi assim que ele começou, saiu de um drama familiar para uma gang de menino de rua”, diz – antecipando, assim, o restante do documentário.

Por sua vez, esse mesmo depoimento introduz a cena seguinte (as imagens de outros tantos meninos de rua como Sandro e o depoimento de uma de suas colegas nas

⁸⁹ Essas imagens – das “cidades partidas” brasileiras – ficaram comuns à época. Aparecem em *O Rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (Paulo Caldas e Marcelo Luna, 2000), em *O Invasor* (Beto Brant) e mais recentemente nas novelas *Páginas da Vida*, da tv Globo, e *Vidas Opostas*, da Rede Record, ambas exibidas em 2006.

ruas de Copacabana) com uma mesma estrutura de montagem da passagem da imagem do seqüestro para o depoimento – qual seja, a mesma trilha musical que articula, numa espécie de linha de continuidade, a passagem de uma seqüência à outra.

Esse tipo de estrutura se repete ao longo do filme, costurando as passagens de uma seqüência à outra, e, especialmente, das cenas do evento a outras cenas, numa mesma lógica, como se fizessem parte de uma mesma superfície, ainda que a narrativa, à primeira vista, não pareça ser linear. Tal aspecto acaba reiterando as metáforas da invisibilidade e da visibilidade, organizando o filme em torno da trajetória de Sandro, e, com isso, investindo-a de uma forte carga emocional. Isso se dá, pois já sabemos, de antemão, o final do personagem Sandro, e, como o acompanhamos em seu caminho (através da construção de sua memória), somos levados a perceber tal desenlace não como o ato criminoso, mas como o momento de sua morte. É, portanto, a construção da memória que faz nascer uma idéia de trajetória para as lembranças ao longo do filme.

Nas seqüências finais de *Ônibus 174*, sob as imagens do desfecho do seqüestro, um conjunto de narrações em off oferece considerações sobre os desmandos da violência, sobre o fechamento trágico e quase inevitável do destino do personagem, sobre os sentimentos ambíguos em relação a esse destino. Nas falas, o par invisibilidade e visibilidade é retomado: “que os Sandros desapareçam das nossas vistas, nós não queremos ver essa realidade; então, a invisibilidade é afinal reconquistada”, diz uma delas.

A música, tão presente ao longo do filme, faz seu papel dramático, unifica as vozes, acentua sobretudo o lugar do documentário de ser aquele que dará, ao cabo, uma outra esfera de visibilidade a Sandro (e a tudo que ele representa) – pois torna-o visível para além do acontecimento radical do seqüestro, ao traçar uma memória para ele a qual é anterior ao evento, e, assim, vincula tal memória a um problema social que será posterior também à sua morte.

As cenas finais de *Ônibus 174* mostram o enterro de Sandro e apenas uma pessoa por testemunha. Um caixão descendo na terra e uma mulher à beira da cova servem de imagem para palavras de perdão pronunciadas por aquela que sabemos ser a mãe adotiva de Sandro, com quem ele viveu por um período de sua vida na Favela Nova Holanda.

Essa imagem se liga a uma seqüência no meio do filme a qual articula um dos únicos entre os depoimentos de construção da memória de Sandro que não o colocam

como vítima social, mas lembram dele como personagem do bem, como alguém que estava por traçar um caminho distinto na vida.

Toda a seqüência do depoimento da “mãe” de Sandro se articula em moldes que recuperam a presença mais tradicional das estratégias melodramáticas. A trilha sonora está presente durante todo o depoimento. As imagens dela, a relembrar seu filho adotivo, são entrecortadas por planos de detalhe de objetos na parede que reiteram, numa economia simbólica que recupera as metáforas do senso comum, signos de amor e coragem, e por imagens do quarto de Sandro vazio. Entre esses objetos, um coração de porcelana em que está escrito love, uma flâmula com uma citação na qual é possível ler “ninguém é tão forte que nunca tenha chorado, ninguém é tão fraco que nunca tenha vencido”, e a bíblia aberta.

A fala dessa “mãe”, com voz pausada, rememora o desejo do filho em mudar o destino de sua vida: “ele dizia e falava assim, poxa mãe, parece que eu tô vivendo um pesadelo. Esse quarto é meu, e eu falei, é seu. Isso aqui é seu. Só para você.(...) eu falei pra ele, meu filho, se você quiser, se você arrumar um serviço, num sei, de carteira assinada, você pode construir lá em cima da laje, entendeu, constrói aí pra você, constrói uma família aqui perto de mim. (...) ele sempre falava, eu tenho que ser alguma coisa na vida. Eu tenho que ser um artista, eu tenho que ser alguma coisa na vida...”.

Que a imagem dessa “mãe” diante do caixão seja uma das últimas do filme, e que ela se vincule tão diretamente à seqüência anterior, reforça a posição de Sandro como personagem e protagonista de *Ônibus 174*. Reafirma, também, a necessidade de construções mais melodramáticas para reiterar seu papel narrativo como personagem. Um que deve ser construído através da *memória* daqueles que o conheceram, pois apenas através dela, a despeito do seqüestro, Sandro teria alguma chance de ser visto para além da condição de vilão.

3.2 – Afetividade que reitera interseção privado e público. *Um Passaporte Húngaro*.

Partindo de um projeto pessoal de conseguir um passaporte húngaro, Sandra Kogut acaba por trazer questões muito contemporâneas em torno da desestabilização da identidade, dos trânsitos simbólicos e efetivos no processo de globalização, dos traumas familiares e sociais em torno do evento da II Guerra Mundial.

Um Passaporte Húngaro se inicia com a empreitada em que a diretora se coloca para conseguir o passaporte, pois seus avós, que migraram para o Brasil em plena II Guerra, eram húngaros. A partir desse momento, o filme acompanha esse processo junto ao consulado da Hungria na França (onde então Sandra morava), junto ao Arquivo Nacional Brasileiro, recuperando os arquivos e dados da migração, e junto aos familiares de Sandra no Brasil e na Hungria. Entre esses familiares, que darão a Sandra as comprovações de sua ascendência húngara, está a avó Mathilde e seus tios na Hungria, Eva e Gyuri.

Esses personagens atestam a ascendência húngara da diretora/narradora sobretudo através das lembranças que recontam a deportação durante a II Guerra Mundial, a chegada ao Brasil, a própria Guerra e a vida daqueles que ficaram na Hungria. É sobre esses *atos de memória*, aos quais o filme constantemente retorna ao longo de seus 71 minutos, que irei tecer minhas análises⁹⁰.

Mathilde aparece logo na segunda seqüência do filme, após uma série de imagens de aparelhos de telefone que transmitem conversas em francês sobre a possibilidade e os procedimentos para se tirar um passaporte húngaro. Mathilde aparece, então, num primeiro plano, na mesa de jantar. Do extra-quadro, ouvimos a voz feminina perguntando: “Lembra quando a gente falou que poderia ser uma boa idéia eu ter um passaporte húngaro?”.

Assim, Mathilde é o elo entre a pergunta hipotética e a encarnação em alguém do projeto anunciado pelas conversas de telefone da seqüência anterior. O papel que a personagem ocupa – ela aparece ao longo do filme por mais oito vezes – é, então, o de reforçar a dimensão pessoal do filme.

É sintomática, nesse sentido, a primeira rememoração de Mathilde. Trazendo nas mãos (em primeiro plano) diversos documentos amarelados, ela, junto com a voz extra-quadro da neta, vai puxando cada papel em busca dos antigos passaportes dela e do marido.

Ao pegar o passaporte da mãe, mostra-o para Sandra: “A minha mãe. Mas de verdade isso é foto de passaporte, não é... não é... parece uma pessoa estranha”. A música então começa a soar e introduz a próxima cena. Esse é, sem dúvida, um

⁹⁰ As considerações que vou traçar aqui fazem um corte pontual nesse filme, a questão da memória, e deixam, propositalmente, de lado outros aspectos fundamentais, tais como a dimensão do documentário em primeira pessoa (ao qual tecerei alguns comentários na Conclusão) ou a questão dos processos de negociação de identidades que se estabelece tanto no fluxo temático quanto estético de *Um Passaporte Húngaro*.

mecanismo de *antecipação* do procedimento do restante do filme; quando as memórias de Mathilde darão familiaridade aos documentos que, do contrário, continuariam parecendo “pessoa estranha”.

Todas as seqüências em que Mathilde aparece no filme são delineadas por uma trilha musical que unifica as imagens da personagem – enquadrada invariavelmente em planos mais aproximados – e imagens variadas, em planos médios, de estações de trens, de plataformas de navio, das águas, de bicicletas numa estrada de terra, de um senhor e sua ‘venda’ evocando uma cena comum do interior do Brasil. Essas imagens têm com a fala da personagem uma relação de convergência, de tentativa de reiteração ou de atualização do testemunho.

As aparições de Mathilde são anunciadas por uma mesma melodia e por imagens de trens, trilhos e navios as quais fazem uma transição entre a seqüência anterior a o início da rememoração da personagem. As imagens, invariavelmente, vinculam-se ao teor da fala de Mathilde.

Em sua segunda aparição, imagens de trilhos, da plataforma e da janela do trem de onde se pode ler, de maneira invertida, a palavra *Budapest (stepadub)*, anunciam o momento em que Mathilde reconta o embarque a partir da capital. Primeiramente, ouvimos suas palavras como uma voz off por sobre essas imagens e a música que segue até que um corte apresenta a senhora, num plano mais aproximado, sentada à mesa de jantar. A música ainda se ouve, junto ao testemunho de Mathilde, agora em quadro e olhando para a direita dele, ou seja, direciona seu olhar a alguém ao lado da câmera, com quem conversa: “o negócio é o seguinte, nós já estivemos no trem em Budapest. E os irmãos todos foram acompanhando na gare, né. E a gente já tava dentro do coupet, na janela. E um dos irmãos disse para ele, desce, tenha coragem de descer. Você vai chorar onde ninguém vai ver você.” Nesse momento, a música volta a ser ouvida e voltamos a ver imagens de trens, pessoas embarcando, despedidas nas plataformas. Mathilde segue lembrando: “E a mim eles disseram. Eu não entendo isso, até um animal quando vai tar para ter a cria procura um lugar seguro e vocês vão pra onde? Porque eu tava esperando a Titi...”

Se você não estivesse grávida, você teria vindo?” pergunta Sandra à avó

Talvez não”, responde Mathilde.

Nesse momento, um homem balança um lenço branco, uma saudação. O volume da música sobe enquanto vêm-se imagens de água. “Eram tempos que vocês não podem nem imaginar, com tanto... coisas impossíveis, que normalmente não, não

acontecem, né. Vocês não podem imaginar.”, diz Mathilde. “Eu não posso”, ouvimos bem baixo Sandra falar do extra-quadro.

“Porque vocês podem imaginar ter uma casa montada, ter uma vida arrumada, e de repente, de repente... vai embora.”, Mathilde retoma a fala, e retoma também sua figura no quadro, num plano ainda mais aproximado do que na primeira parte da seqüência.

Essa estrutura que se repete sempre – de alternância entre as imagens variadas, os primeiros planos de Mathilde, outras imagens e Mathilde novamente, fechando a seqüência – acaba por funcionar como um mecanismo de *antecipação* na narrativa. Ao ouvirmos a música, ao vermos imagens de paisagens, somos levados a esperar a presença de Mathilde e suas memórias. Uma expectativa que *Um Passaporte Húngaro* nunca frustra, e tal estrutura transforma-se, assim, num *leit-motif* do filme.

Penso que as imagens de trens, e trilhos, e água são como uma estratégia de forjar os lugares de memória – os quais efetivamente não existem. Trazer uma visibilidade onde não há uma evidência visível; forçar um elo entre som e imagem tal como o elo entre a narração da memória e os lugares de memória. Esse elo, ao mesmo tempo em que recupera uma máxima das estratégias melodramáticas (tudo deve ser mostrado, não há implícitos nem vazios possíveis), preenche a expectativa do domínio do documentário de produzir evidências visíveis.

O fato de esse procedimento ser repetido, circular e infalivelmente, em todas as narrações (atos de memória) de Mathilde só reforça minha análise deste como uma expressão de diálogo com o modo de excesso da imaginação melodramática.

Meu argumento é que a repetição – quase que meticulosa – dos procedimentos da narrativa com relação a Mathilde e seus atos de memória é um elo de diálogo com a imaginação melodramática, mais até do que o fato de seus depoimentos serem estruturados em primeiros planos e com forte presença da trilha sonora musical. As seqüências são um elo com o melodramático na medida em que se prestam a ser analisadas como recorrências que recuperam uma lógica de reiteração, obviedade, antecipação e simbolização próprias da imaginação melodramática.

A reiteração se dá ao organizar todas as cenas de Mathilde sempre numa mesma estrutura e fazer com que elas ocupem, na narrativa, o mesmo papel – o de legitimar através de seu testemunho (privado e pessoal), da narração de sua memória para a neta, o que os outros personagens do filme contaram como passagens ‘históricas’ despersonalizadas.

Nesse sentido, o que era um história contada por arquivos mortos – nas visualmente emblemáticas caixas de metal do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro e nos muitos planos de detalhes de documentos antigos (não estaria aqui uma economia de simbolização melodramática?) – encarna-se no corpo de uma senhora idosa, de um português com sotaque, de mãos trêmulas, que refaz sua trajetória para a neta. Essa encarnação, possibilitada pela performance da memória de Mathilde, preenche de afetividades os lugares de memória das instituições e dos documentos.

No Arquivo Nacional, um funcionário conta a Sandra, conta-nos, enquanto procura em gavetas de fichas de arquivo, as estratégias dos deportados ao chegarem ao Brasil para driblarem as regulamentações que buscavam dificultar ou barrar a entrada de judeus no Brasil. O funcionário informa a Sandra que “quando seus avós chegaram no Brasil tava valendo uma circular que se chamava circular secreta 1.127, que foi assinada em julho de 194.., de 1937, que recomendava aos consulados brasileiros não conceder nenhum visto aos judeus..”

Um corte nos leva a imagens das águas do rio Capibaribe, no Recife, e a trilha musical – a mesma que marca os testemunhos de Mathilde – começa a soar. O funcionário passa recontar, numa formulação de frase mais geral, que “os que conseguiram chegar no Brasil ou porque conseguiram driblar essa questão de não ser enquadrados como judeus, ou conseguiram enganar com sobrenomes não tão característicos como judaicos.” Mais adiante na seqüência, o personagem volta-se para a câmera e pergunta: “e sua avó, o que que ela falou?”. A partir daí, ouvimos Mathilde relembrar as dificuldades para conseguir o visto, a apreensão da incerteza.

Mais adiante no filme, vemos a mesma situação se repetir, dessa vez no consulado da Hungria na França. O funcionário questiona a inscrição K (sinal de deportação) no passaporte dos avós de Sandra, perguntando como eles conseguiram a permissão de saída e a marca de deportação: “O que aconteceu? O que eles contaram?”.

Essas passagens nos indicam da necessidade de Mathilde como fio de ligação, ou melhor, de sustentação da ligação entre o privado e o público. A fala do funcionário brasileiro já deixava claros os vínculos pessoais, para a personagem, daquele relato das ações secretas de anti-semitismo do então governo brasileiro. Da mesma maneira, a fala do funcionário húngaro. No entanto é preciso que a memória de Mathilde seja chamada à cena para reiterar – no que chamaria de um regime de obviedade muito potente e importante – o lugar de fala dessas seqüências, imprimir emoção a essa memória

coletiva a partir do laço de afetividade proposto pela performance das lembranças da avó de Sandra.

Todas as falas de Mathilde, com exceção da fala inicial, são rememorações da deportação, junto com o marido, da chegada ao Brasil, da dificuldade e incerteza com relação à obtenção do visto brasileiro, da difícil adaptação. Numa seqüência exemplar, e incômoda para audiências brasileiras, Mathilde expõe a falácia do mito da tolerância nacional: “a gente tentou se adaptar, e não destoar, porque você não esquece que aquele assunto de ser inimigo do país, húngaro era... e os, os brasileiros se enchiam, não tem nada a falar, não tem nada a reclamar, vocês podem estar felizes de ser acolhidos aqui, essas coisas todas. (...) quando a senhora pronunciar a palavra Brasil, tem que olhar para cima.” E entre as imagens que compõem a seqüência, um primeiro plano da bandeira do Brasil pintada na parede e nela uma pichação escrita *pretinho mortal*.

O que os testemunhos de Mathilde nos dizem é que não podemos esquecer que toda essa história de deportações, de perseguições, de preconceitos acontece com sujeitos que são avós, avôs, vizinhos; e não com documentos amarelados, com fotos esmaecidas. Por isso a insistência do filme em retomá-los de quando em quando, como se reiterasse o lembrete. Para a audiência brasileira, esse lembrete é também o revirar de uma história ainda incômoda – o nosso alinhamento, a despeito da participação junto aos Aliados, com políticas anti-semitas durante a ditadura do Estado Novo, e a desmistificação da nossa tolerância e democracia racial.

É importante, em segunda instância, nesse contexto, a presença e performance do diretor – mobilizando a instância da interação, personificando um aspecto central no universo melodramático que é o olhar público – nesse sentido, a presença do diretor no nível da interação personifica, num duplo movimento, a esfera do discurso fílmico e da espectralidade como instâncias de presentificação desse olhar público. O olhar público garante, na lógica melodramática, que o privado e íntimo está trazido a público e, nesse sentido, transforma-se em modelos a serem seguidos (o que recupera os vínculos históricos e sociais da pedagogia moralizante da imaginação melodramática).

As passagens às quais me referi tecem um diálogo com a imaginação melodramática não apenas porque são atos de memória (evocando, assim, tal como no universo dessa imaginação, a fricção privado e público). O diálogo se instaura, nesses exemplos, porque não se trata apenas de uma narração da memória, se não que um ato de memória inscrito numa narrativa que expõe a personificação do olhar público sobre

esse ato, reforçando, numa segunda, instância essa conexão das categorias privadas e públicas.

Não é somente a personagem Mathilde que ocupa a função dramática no documentário de performar a memória e propor um engajamento afetivo, que aqui estamos apontando como um diálogo com a imaginação melodramática. Gyuri e Eva, tios húngaros de Sandra, também desempenham papel correlato ao da sua avó, porém o fazem a partir de uma estrutura bem diversa. No caso deles, não é a reiteração que vai evocar o diálogo com a imaginação melodramática; mas uma articulação em torno de simbolizações que atuam na construção de uma memória familiar.

Se a avó tem o papel de encarnar os documentos amarelados – preenchendo de afetividade os arquivos guardados com ela e com o Arquivo Nacional – Gyuri e Eva estabelecem um vínculo entre Sandra e seus antepassados, incluindo-a, portanto, nessa herança familiar. Suas ações no filme são como um reconectar dessa família que foi seccionada pela migração e pela Guerra.

Embora não haja uma economia de reiteração constante nas cenas dos tios na Hungria, como no caso de Mathilde, ainda é possível pensá-las numa chave melodramática exatamente pelo papel de elo familiar que essas cenas ocupam, sobretudo nas seqüências em que esse papel é mais óbvio. Isso porque esta função dramática – estabelecer o elo familiar – dá-se ao se ressaltar símbolos de aproximação entre Sandra, a família e uma história compartilhada, e correlatamente, a descendência húngara da diretora.

Há todo um investimento do discurso do filme em reforçar esses símbolos que são estabelecidos pelos tios. Há dois momentos marcantes desse processo, em que podemos enxergar a economia de simbolização exacerbada em ação, justamente atuando com o papel de reconstituir a família – tios e Sandra. O primeiro deles se dá a partir da evocação do ancestral comum, o avô do avô de Sandra, o que se dá numa visita ao cemitério e no ritual judaico, performado por Gyuri em nome de Sandra, de colocar pedras nos túmulos de seus mortos. Essas duas imagens são símbolos poderosos ressaltados pelo filme.

A seqüência se inicia quando Gyuri leva Sandra e o aparato (como ele diz, ao encarar levemente a câmera) a um passeio a Vác, cidade onde os antepassados de Sandra estão enterrados. Vemos então Gyuri ao volante, com Eva ao seu lado, e o aparato, juntamente com Sandra no banco de trás. Percebemos isso pela disposição do quadro. É interessante notar como, invariavelmente, a disposição do quadro e a troca de

olhares entre personagens e um extra-quadro, associada à voz desse extra-campo, sempre nos posiciona a figura e o olhar de Sandra. Dessa maneira, sem estar totalmente visível, ela se faz presente.

O carro dá voltas pela cidade enquanto Gyuri e Eva comentam sobre o desenvolvimento do lugar. Aos poucos vemos, o carro aproximar-se de um portão de ferro em que está gravada a estrela de Davi. Momentos depois, Gyuri está andando por entre túmulos. Um corte e a câmera está mais próxima dele. “Aqui está”, diz fazendo um sinal a Sandra (e à câmera) para se aproximar.

Novo corte, e o plano – mais uma vez evocando o plano ponto de vista de Sandra – enquadra as mãos de Gyuri que lê as palavras em hebraico cravadas no túmulo: “Moshe. Em húngaro, Moisés. Komarno. E esse é o símbolo dos Levitas”. Acompanhamos seus dedos – em quadros aproximados – sublinhando a imagem encravada na pedra, à medida que ele segue explicando a ligação desse símbolo com a família: “Levi, Levy, Loewinger. O nome da família é Loewinger. Eles mudaram para Lajta. Le, La... Entendeu? ... O avô de seu avô. Seu tataravô. Sim, seu, seu...”.

O que a fala de Gyuri reafirma é que, embora com nomes distintos, todos têm uma raiz comum, todos fazem parte do mesmo. E esse mesmo está ali, naquele símbolo que unifica, via aproximações ao fonema *lev*, a mesma família.

A cena seguinte *reitera* seu argumento e, ao mesmo tempo, produz um outro símbolo de integração e reverência aos antepassados de Sandra. Outro plano ponto de vista de Sandra, dessa vez mais aproximado das mãos de Gyuri, mostra-o se abaixando no túmulo para performar um ritual judaico de reverência, deixar pedras por sobre os túmulos. Uma a uma, Gyuri vai depositando pedras e nomeando as intenções: “Isso é para você Sandra, para tua mãe, para seu pai, para Eva e para mim”.

O túmulo, os sons do fonema “lev”, presente em nomes distintos, e, por fim, as pedras são três elementos construídos na narrativa como símbolos que ao cabo dizem rigorosamente a mesma coisa. Está claro aqui que não se trata apenas de inserir símbolos, mas de operar via uma economia de simbolizações, reiterando a função dramática dos tios húngaros no filme: a re-inclusão de Sandra nessa porção da família.

Um segundo momento, também marcante na atuação dos dois em restaurar laços familiares, aparece quando Gyuri e Eva relembram o período da II Guerra, a vida no Gueto e a salvação de ser mais um entre os vagões que levavam aos campos de extermínio.

Toda a seqüência se dá em primeiros planos que evocam um plano ponto de vista de Sandra. Ouvimos sua voz a responder ao Tio quando este pergunta se ela teria “10 ou 20 minutos” para ele. O tempo pedido por Gyuri é um momento para que Sandra se torne a ouvinte de seu testemunho, para que se torne a ouvinte das memórias familiares. E nós, junto com ela, nos tornamos ouvintes dos testemunhos da memória coletiva.

O ato do testemunho é iniciado, de fato, com imagens de judeus ortodoxos em ruelas e entradas de casas. A voz off de Gyuri começa a descrever a vida no gueto: “Nós estávamos todos no gueto. Onze pessoas num quarto.”

“E o gueto era a 200 metros desse apartamento. E aqui era o fim do mundo, nós não podíamos vir até aqui”, diz Eva.

Um corte para um plano mais próximo de Eva na sala de sua casa. Do extra-quadro ouvimos Gyuri perguntar a Sandra: “Você tem 10 ou 20 minutos para mim?”. Ao que ela, também num voz extra-quadro, responde: “Claro”.

Inicia-se então o testemunho de como Gyuri se salvou de ser obrigado a embarcar no vagão que levou seus companheiros para um campo de extermínio. A cena começa com um plano de detalhe das mãos de Eva a mostrar para a câmera e, conseqüentemente, para Sandra, cópias e originais de documentos antigos. É na verdade Eva que inicia a rememoração: “Este é o papel da vida dele. Antes de subir no vagão, os fascistas perguntaram se alguém ali tinha passaporte.” É interessante notar que a câmera se aproxima e afasta-se dos documentos, como um olho que busca ler os detalhes mencionados por Eva.

Um corte para um plano médio, onde estão Eva e Gyuri sentados. Ela segue contando que, naquela ocasião, seriam dispensados de subir ao vagão quem pudesse dizer que tinha passaporte sueco, português, suíço ou do Vaticano. Eva conta que, naturalmente, Gyuri não tinha tais papéis, pois naquele momento todos os seus pertences já haviam sido jogados fora: “Aí eles perguntaram se ele se lembrava do número. Ele nunca se lembra de números. Mas ele vai te mostrar o papel amarelo onde ele escreveu um número e eles aceitaram. E ele não teve que ir para o vagão. A maioria dos companheiros dele morreu lá.”, diz Eva.

Um novo corte e um novo plano detalhe num documento amarelado. Dessa vez é a voz de Gyuri que vai nos narrar a memória. A mesma história, mas dessa vez, acrescida do impacto de ser um testemunho: “Aqui é o número do passaporte. Passaporte português.”. Suas mãos retiram o documento antigo do plástico que o

protegia, seus dedos passam pelas linhas nas quais está escrito o número, mas é um número errado, lembra Gyuri: “Minha memória não é boa para números”, coloca a mão na cabeça, “2, 0... e esse número... E isso é minha vida”, diz levantando o papel com a ponta dos dedos. “Esse, só esse papel... aqui”, complementa Gyuri, dobrando o papel, guardando em seu bolso, como se repetisse um gesto do passado, diante da câmera de Sandra, que se move entre o detalhe do seu rosto e o detalhe de sua mão.

Eva conta a história. Gyuri repete a mesma narração da memória de ambos. Mas Eva o faz em terceira pessoa, e ele, em primeira. Eva faz um depoimento, Gyuri, um testemunho. Ambas as falas, contudo, são direcionadas à Sandra, à câmera e a nós. Ambas as narrações e o comportamento da câmera, que incorpora o olhar de Sandra, estabelecem nos números e no papel um símbolo de sobrevivência e de religação – de Gyuri à sua memória, de Sandra à sua família húngara.

Ao longo desse ato de memória, a câmera move-se de um lado a outro, fazendo sempre um primeiro plano, ora enquadra Eva, ora enquadra Gyuri, ora enquadra o documento amarelado. O efeito acaba por reforçar o lugar de Sandra como ouvinte desse testemunho e o nosso lugar de engajamento com ela. Esse efeito instaura um laço afetivo especial, ao estabelecer um engajamento não apenas com os donos do ato da memória, mas com aquela a quem o ato está endereçado. Dessa maneira, Sandra é reinserida na família – pode ouvir as histórias familiares – mas também o são os espectadores. Tal estratégia reforça, portanto, o engajamento afetivo.

A rememoração das táticas de sobrevivência no período nazista em si transmitem um estado de comoção. No entanto, quero argumentar que não é apenas esse fato em si que me instiga à abordagem em diálogo com o melodramático. É o tema e a maneira pela qual temos acesso a tal tema – e a emoção e a maneira com a qual a acessamos. É, portanto, também pela economia de expressividade dessa seqüência que afirmo o diálogo com o melodramático.

Em *Um Passaporte Húngaro*, o testemunho de Gyuri se dá para alguém que o escuta, alguém que está encarnado na narrativa (e não efemeramente suposto) através da voz de Sandra no extra-quadro e da câmera que se coloca como ponto de vista dessa voz – lembremos, nesse sentido, que a seqüência do testemunho se inicia com Gyuri perguntando: “você tem 10 ou 20 minutos para mim?”.

Ressalto esse aspecto, pois ele remete a uma instância fundamental para a imaginação melodramática: a presença visível, incorporada concretamente, da figura do olhar público frente ao privado. Os espectadores, nessa interpelação direta do olhar,

através do plano ponto-de-vista de Sandra, fazem, também, parte desse olhar público. Firma-se, assim, uma conexão entre Sandra e espectadores no engajamento afetivo em relação ao personagem. Meu argumento é que esse aspecto fundamenta a pertinência da conexão com o melodramático para tal caso.

Acredito ser interessante estabelecer uma conexão que, ao mesmo tempo, reitere meu argumento e apresente- lhe um limite. Se pensarmos em outras narrativas com a mesma temática – as atrocidades nazistas cometidas aos judeus – poderemos ser levados a estabelecer uma paridade automática entre tema, emoção e melodrama. De fato, muitos e fortes são os exemplos em que essa temática é tratada numa economia expressiva tributária das estratégias melodramáticas⁹¹.

No entanto, se pensarmos em *Noite e Sombras* (*Nuit et Brouillard*, Alain Resnais, 1955), veremos como a emoção se instaura num jogo de distanciamento, a despeito da forte e constante presença da música e das imagens de arquivo das atrocidades nazistas que não deixam nada sem estar mostrado. O distanciamento⁹² se estabelece porque não há, no filme, a instância do personagem e nem a figura marcada do olhar público, que ativaria um processo mais fechado de identificação. De certa maneira, o filme estabelece o limite da imaginação melodramática e, no entanto, ainda assim é um convite emocional. *Noite e sombras* propõe um tenso equilíbrio entre emoção e distanciamento.

Por outro lado, a seqüência do testemunho de Gyuri em *Um Passaporte Húngaro* é aparentemente pautada na contenção – não há música, mas há a presença estratégica dos primeiros planos, ora em seu rosto, ora em suas mãos ao pegar o “papel que é sua vida” –, no entanto, é ela que permite uma análise intertextual com o melodramático. Assim se afirma, pois a seqüência nos mostra um personagem a rememorar a emoção frente a um olhar público encarnado – Sandra a conversar com ele do extra-quadro – e tal estrutura – personagem na interação com um outro – propõe um engajamento com a emoção evocada pela rememoração, num certo nível, com Gyuri, mas também com Sandra.

⁹¹ A título de curiosidade, poderia citar como exemplos, tanto no domínio do documentário quanto no domínio da ficção, filmes como *Paper Clips* (Elliot Berlin e Joe Fab, 2003), *Eyes of the holocaust* (János Szász, 2000) ou *A Lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993).

⁹² Conferir, nesse sentido, FLITTERMAN-Lewis, Sandy – *Documenting the ineffable. Terror and memory in Alain Resnais's Night and Fog*. In Grant, Barry Keith and Sloniewski, J. (orgs) – Documenting the Documentary. Close readings of documentary film and video. Detroit, Wayne University, 1998.

Além disso, *Noite e sombras* não produz uma economia de *simbolização*, como o fazem as seqüências de testemunho de sobreviventes em *Um Passaporte Húngaro*; e a expressão via simbolização – um símbolo que, por sua vez, encarna o próprio sentido evocado na seqüência – é outro aspecto de ligação com a imaginação melodramática.

É interessante pensarmos no poder desses símbolos – o túmulo, o papel amarelado – no restituir de uma herança familiar e em como essa herança é central para reforçar a ligação entre a história privada e a pública, ligação que é o próprio lugar de fala deste documentário e que, por sua vez, é o principal ponto de convergência com o universo da imaginação melodramática.

Nesse sentido, vale comentar uma passagem do documentário americano *Heir to an execution. A granddaughter's story*, dirigido por Ivy Meeropol em 2003. Muitas são as semelhanças entre esses dois filmes – ambos são documentários em primeira pessoa que se amparam na herança familiar e nas lembranças dessa família, para trazer tensões à questão da identidade.

O documentário americano, produzido pela HBO, narra uma jornada da neta do casal Rosenberg, executado em 1953 pelo governo americano por serem acusados de espionagem. Todo o filme se ancora em objetos que detonam memórias do pai e tio de Ivy – filhos, portanto, dos Rosenberg – dos colegas de partido, entre outros.

Esses objetos são tratados como símbolos para compor uma memória coletiva e assim, através do filme e da jornada de sua diretora, fazer essa memória consolidar-se também como a memória familiar de uma neta. A maioria dos objetos, sejam fotos, broches, recortes de jornais, os túmulos são invariavelmente tratados, em algum momento da narrativa, em planos-detelhe, manuseados ou visitados pela própria Ivy, sempre visível no filme. Eles acabam estabelecendo a dupla função de serem lugares de memória e símbolos da construção afetiva dessa memória pessoal.

Da maneira análoga à que Sandra opera em relação a Mathilde, *Heir to an execution* procede em relação a Michael; ou seja, repetidamente voltando a ele para reiterar o discurso e objetivo do filme, ao mesmo tempo autenticando e estabelecendo um elo emocional com o testemunho de suas memórias como filho dos Rosenberg.

A passagem que melhor atesta isso talvez seja mais perto do final do filme, quando Michael leva Ivy a uma sala de onde retira de uma caixa metálica que lembra um cofre de segurança os originais das cartas trocadas com seus pais. Cartas, cartões de natal são mostrados em planos-detelhe e lidos por Ivy (cuja voz vem do extra-quadro) e Michael. Nesse instante, os objetos, as vozes, a música contrapõem, na mesma sala, a

presença do pai e da filha à ausência dos avós. Presença e ausência, objetificáveis pelos símbolos que o filme elege nesse momento, reinstauram, emocionalmente, a família desestruturada pela ação do governo americano. Ali, memórias privadas e públicas convergem como uma só.

Em *Um Passaporte Húngaro*, a presença dos tios húngaros de Sandra, no papel de reconectar essa família desgarrada pela Guerra, faz encarnar no plano pessoal – no corpo das histórias privadas – um aspecto central do filme: a temática de identidades fragmentadas. Há uma ligação histórica entre as experiências geradas a partir da Guerra, de deportação, migração e todo um processo de reconfiguração da geopolítica mundial, e da Europa em particular. Qual a origem familiar? Quais são suas raízes? Onde é sua casa? São questões que se disseminaram no velho e no novo continente com mais intensidade a partir da II Guerra. A história de Sandra – seu projeto, seus passaportes e seu filme – e, especialmente, as ações dos personagens de sua avó Mathilde e seus tios, Gyuri e Eva, “encenam”, em um universo particular, uma esfera privada, o que é de caráter histórico.

Tal procedimento é sintomático do documentário contemporâneo (veja-se, por exemplo, a centralidade da instância do personagem); mas, antes disso, a mesma estratégia já era marcante no universo melodramático. Não espanta mesmo que os dois venham se tocando, interconectando-se, com cada vez mais intensidade.

3.3 – Os arquivos como detonadores de memória e os contratos sentimentais de *Peões*

Peões foi realizado ao longo de 2002 como parte de um projeto maior produzido pela Videofilmes para marcar o momento da campanha presidencial que acabaria por levar Lula, candidato do PT (Partido dos Trabalhadores), à Presidência da República. O projeto envolvia a realização de dois documentários: *Entreatos*, dirigido por João Moreira Salles, acompanhou os bastidores da campanha presidencial num tipo de documentário mais vinculado a uma tradição do chamado Cinema Direto⁹³.

⁹³ O Cinema Direto constitui um movimento no campo do documentário levado a cabo na América do Norte no começo dos anos 1960, impulsionado por um desejo de distinção com relação ao documentarismo tradicional, otimizando o uso de inovações tecnológicas, especialmente a partir da possibilidade de gravação do som direto e de câmeras mais leves. Um modelo estético do Cinema Direto, grosso modo, estruturaria um efeito de não-intervenção da equipe de filmagem através, sobretudo, da ausência da entrevista e do tratamento da instância sonora privilegiando o som direto. Uma espécie de modelo que fez com que Bill Nichols (1991) o denominasse em termos de Modo de Representação Observacional.

Já *Peões* daria conta de um outro aspecto desse fenômeno Lula, considerando os antigos companheiros de luta do movimento grevista do final dos anos 70, sobretudo na região do ABC Paulista (zona industrial do estado de São Paulo formada pelas cidades de Santo André, São Bernardo e São Caetano), que resultou na fundação do PT. Ou, como o próprio Coutinho explica no filme: “e preferencialmente os anônimos, os que não ficaram conhecidos, deputados e tal, entende?”.

Os dois filmes foram lançados em 2003, com Lula já na presidência, e ocuparam as salas de cinema do país em sessões alternadas. Toda a publicidade dos filmes foi feita no sentido de propor para o público que assistisse a um filme seguido do outro. Se o projeto de produção e a estratégia de lançamento dos filmes o tratam como uma unidade, suas estruturas narrativas e lugares de fala os colocam em caminhos diferentes.

São 35 personagens que aparecem em *Peões*. E a palavra personagem é pertinente aqui, embora não sejam eles personagens no sentido clássico do termo, exercem uma certa função dramática ao longo do filme – na medida em que performam seus atos de memória diante do diretor e do discurso fílmico.

Um documentário como *Peões* se presta a dois caminhos de análise no que diz respeito aos propósitos desta tese. Um que vai em direção ao papel da memória – articulando um uso muito especial e sentimental das imagens de arquivo da época, provocando através delas os atos de memória nos quais o argumento do filme vai se amparar.

O outro caminho, que irei traçar no capítulo seguinte, recupera e fortalece o que há de característico no dispositivo montado pelos filmes de Eduardo Coutinho. A idéia de dispositivo, tal como coloca a análise de Consuelo Lins (2004), diz respeito às estratégias montadas pelo discurso fílmico, as quais acabam por produzir um efeito de unidade para os filmes de Coutinho, como uma marca de sua obra.

Essa marca – reconhecível a ponto de Coutinho tornar-se referência e modelo, e, diria, até mesmo personagem – traz uma atmosfera de simplicidade e cumplicidade entre os personagens do filme e seu diretor, sempre presente e visível no interior do documentário. A essa atmosfera e efeito darei o nome de *pacto de intimidade*, e é ela que sustenta o lugar de fala dos filmes⁹⁴.

⁹⁴ Essa idéia será desenvolvida no Capítulo seguinte a partir da análise de outros filmes que se organizam em torno da noção de *intimidade*, sendo esse, outro dos espaços privilegiados para a consideração dialógica com a imaginação melodramática.

Peões não foge ao dispositivo do pacto de intimidade e, em vários momentos ao longo do filme, a relação de proximidade entre diretor e entrevistados é acionada como esfera, ao mesmo tempo, de emoção e autenticidade, elementos que caracterizam o que nesta tese chamo de pacto de intimidade. Porém, tratando-se especificamente de *Peões* e da construção central de seu argumento, o pacto de intimidade está lado a lado com a maneira como o filme se ampara numa idéia de comunidade que advém dos atos da memória de seus personagens.

Nesse sentido, parece-me fundamental pensar, mais especificamente, o papel desses atos de memória e a articulação de dois mecanismos centrais em relação ao argumento do filme: o efeito de comunidade e a abordagem familiar e moral das experiências da luta trabalhista.

Esses efeitos são fundamentais em *Peões*, pois presentificam o debate político, contemporâneo, levantado pelo filme. Um debate que se faz presente a partir de dois sentimentos que transparecem dos depoimentos dos personagens: de um lado, uma noção de moral trabalhadora, motivada exatamente pela memória coletiva que se constrói em relação às experiências de cada um; de outro, a personificação dessa moral – e seus valores – nos indivíduos, tanto em relação a uma avaliação em retrospecto (das atuações políticas no passado) quanto a uma projeção ao futuro, na esperança que se desprende do espelhamento com a figura do antigo líder que, à época de produção do filme, era o forte candidato à Presidência da República pelo Partido dos Trabalhadores, partido nascido justamente do movimento operário ao qual pertenciam os personagens do filme.

Quero argumentar que, por lidar de maneira distinta com as imagens de arquivo do movimento grevista do final dos anos 70 (imagens advindas de documentários da época⁹⁵, citados em *Peões*), o documentário de Coutinho estabelece um diferencial no tratamento e na função da memória dos seus personagens, acentuando os vínculos entre o privado e o público, com ênfase no aspecto sentimental da experiência e evocando, com isso, um questionamento muito pertinente do papel da atuação política no mundo contemporâneo.

Uma única vez, ao longo do filme, as imagens de arquivo são usadas como ilustrações históricas numa estratégia de informação do contexto das greves, da

⁹⁵ A saber dos documentários *Linha de Montagem*, de Renato Tapajós; *ABC da Greve*, de Leon Hirszman, e *Greve*, de João Batista de Andrade. *Peões* se utiliza também, além desses, de fotografias da imprensa da época, porém em menor escala.

historicização do movimento operário, da luta contra a ditadura e da ascensão de seu líder, Lula. As imagens aparecem aos 13 minutos do início do filme, entrecortadas por cartelas explicativas. Nesse sentido, o uso das imagens de arquivo correspondem ao que tradicionalmente se espera no domínio do documentário, ou seja, são como provas explicativas. Esse, porém, não é o padrão dos usos desse material de arquivo, um uso bastante intenso no filme.

Nas muitas outras ocasiões em que faz uso dos arquivos (que bem poderíamos tratar como lugares de memória), *Peões* os trata como catalisadores da experiência do encontro entre equipe, diretor e personagens – ativando aqui o pacto de intimidade – e, sobretudo, como detonadores dos atos de memória⁹⁶. Os arquivos serão como metáforas óbvias da construção da idéia de comunidade, pois sustentam uma relação de coexistência entre as experiências individuais dos personagens diante dos arquivos e as falas coletivas presentes nas imagens de arquivo.

Em geral, a inserção das imagens de arquivo, notadamente das cenas dos documentários realizados na época e no calor do movimento grevista, aparece como acessório do encontro, não como imagem em si. As cenas de arquivo surgem como imagens a que personagens de *Peões* assistem junto com o diretor. Essa situação – um personagem que vê, num aparelho de televisão, os documentos-arquivo da época – tem como função nos mostrar o tempo que passou, as imagens da época se constituindo como lugares de memória e, especialmente, o personagem se reconhecendo como agente da história.

A memória coletiva, dessa maneira (tal como em *Um Passaporte Húngaro*), é personificada no corpo, na presença de um personagem que, como personagem, nos fala de sua emoção, de seu sentimento. Público e privado, aqui, são *obviamente* colocados num mesmo cenário, num mesmo plano.

Central nessa estrutura, muito recorrente pelo menos na primeira metade de *Peões*, é que tal situação está colocada pelo diretor e pelo filme, pelo encontro produzido pela experiência do documentário. É tal encontro que estabelece a cena na qual o personagem se reconhece no arquivo das imagens públicas – imagens públicas,

⁹⁶ Essa não é a primeira vez que Coutinho usa semelhante procedimento. Em *Cabra Marcado para Morrer* (1984), um de seus filmes mais aclamados pelo pensamento crítico e teórico do cinema brasileiro, Coutinho já utilizava as imagens do que restou como arquivo do primeiro “Cabra” (a experiência interrompida pelo Golpe Militar de 1964 de fazer um filme de ficção junto aos líderes das ligas camponesas) como catalisadores do documentário, o “segundo” Cabra.

pois que são documentos que construíram a memória histórica do período sendo reapropriados na instância do filme de agora.

Disso decorrem duas conseqüências fundamentais para o argumento do filme e para a composição de seu lugar de fala como documentário: o papel que as imagens públicas adquirem no detonar de exposições privadas e íntimas dos personagens gerando assim uma idéia de compartilhamento; e a reafirmação da situação de encontro inaugurada pelo filme, de um lado, corroborando uma relação de intimidade entre personagens e diretor e, de outro, recuperando a instância do olhar do outro, público, sobre a experiência. Marca-se, dessa maneira, através de uma ação que se desenvolve na narrativa, a exposição do privado ao público. O fato de essa exposição ser pautada por perguntas que giram em torno do sentimento e da emoção, e de ser encenada invariavelmente a partir do uso do primeiro plano (reforçando, na instância estética, o efeito de intimidade e proximidade) são alguns dos traços estilísticos que promovem um diálogo com a imaginação melodramática.

Esse tipo de uso particular das imagens de arquivo faz com que elas tenham, aqui, a função primordial de apoiar os atos de memória no que eles evocam de afetividade. Novamente, um e outro se complementam na ativação de um *contrato sentimental*, recuperando o conceito presente em Rabinowitz (1999), que, no caso de *Peões*, será o sustentáculo do filme.

Em pelo menos duas seqüências, o que aqui considerei fica mais evidenciado. Nos primeiros 15 minutos do filme, Coutinho aparece numa grande sala de reuniões, no centro de uma grande mesa. Enquadrado numa câmera que alterna entre primeiros planos no diretor e um plano médio, vemo-lo apresentar o projeto do filme àqueles que serão seus personagens. Sua fala deixa explícita a proposta do documentário e a função que as imagens de arquivo desempenharão: “Olha, eu queria agradecer a todos vocês por terem vindo aqui. A gente tá fazendo um filme de longa metragem, documentário. Uma parte vai ser a campanha do Lula, e a outra parte vai ser as lembranças dos participantes da greve, e preferencialmente os anônimos, os que não ficaram conhecidos, deputados e tal, entende? Preferencialmente. Quem apareceu em fotografias ou vídeos daquela época. Então além de agradecer, eu queria dizer que a gente vai passar um vídeo que dura 34 minutos e que é um pouco um resumo, que aparece muita cara de gente desconhecida, Vila Euclides e outros lugares, 79 e 80. Então, vocês quando reconhecerem apontem, ou tentem localizar aqui, tá bom?”

O que se segue é um conjunto de interjeições dos personagens com as cenas que vão passando numa pequena televisão – as quais nós, espectadores de *Peões*, não conseguimos enxergar com nitidez. Diante das cenas – que sabemos serem arquivos da época – ouvimos frases como: “Ó o Tinho, ó!”, “Ó, Geraldo Siqueira”, “esse cara tá sempre aqui no bar de baixo daqui, esse cara aí”, “esse é importante”... Enquanto isso, os planos se fecham nos rostos daqueles que assistem à televisão, aos arquivos, enquadrando a experiência de assistir às imagens da época em conjunto, momento em que cada um vai apontando, entusiasticamente, os companheiros de luta: “olha lá, olha lá, o Miguel, o Miguel do Cavaquinho”, diz um senhor, ao que outro completa, “é aquele lá. É aquele lá”, “esse aí nós localiza fácil.”

Uma estratégia utilizada em reuniões em grupo, o filme passa a utilizá-la mais particularmente, num encontro apenas entre o diretor e um personagem que vai fornecendo informações mais completas dos companheiros e interferindo, com isso, nos caminhos do documentário. Essas passagens são marcadas por um plano e contraplano do rosto do personagem e das cópias das fotografias de época que ele manuseia, faz anotações de nomes e telefones, faz indicações: “Esse cara aqui, ó, cês têm que entrevistar essa cara. Esse cara tá morrendo, literalmente. É o Marimbondo”; “ah, um outro cara que cês podem falar é o Contreiras, acho eu é esse aqui ó, a Sônia tem o telefone”.

As cenas de reconhecimento do outro, o companheiro, introduzem o reconhecimento de si, que por sua vez dá início a uma seqüência de depoimentos propriamente ditos, em que os agentes se “fabulam”, expõem-se e constituem-se como personagens. Então, Coutinho e, através de sua presença, nós, espectadores, travaremos contato com essas memórias emocionais.

É importante que a montagem se dê produzindo esta cadeia de eventos – reconhecimento dos companheiros, primeiro em grupo, depois em separado, e o reconhecimento de si – recuperando, de certo modo, uma estrutura argumentação comum que vai verticalizando do geral ao particular. Dessa maneira, as duas ações – reconhecer o outro e reconhecer-se – são colocadas em pé de igualdade, são tratadas como parte de um mesmo processo “natural” colocado com um certo sentido de continuidade na montagem. Argumento que, dessa maneira, a história do companheiro e a história de si acabam por fazer parte de um mesmo compartilhamento, evocando assim, através dessa opção de montagem, a idéia de comunidade.

Fica evidente pelo teor dos depoimentos que essa comunidade está pautada por um partilhamento afetivo e que a preocupação central, para o discurso do filme, é justamente o aspecto emocional, o qual forma tal comunidade. Tanto assim que as perguntas que ouvimos Coutinho dirigir a seus personagens procuram dar conta da moral que a rege: uma moral de luta, orgulho e honra.

Esse uso do arquivo gera uma idéia de comunidade afetiva, de partilhamento de uma memória comum, em que uns e outros se reconhecem como participantes, como “presenças” nos lugares de memória gerados nos arquivos. Esse reconhecimento de si e do *companheiro* afirma a sensação de comunidade que se desprende do conjunto dos atos de memória performados ao longo do filme.

O primeiro “reconhecimento de si” nas imagens de arquivo é exemplar nesse sentido (e não é, em absoluto, acaso que ele seja o depoimento que inaugura as seqüências de depoimentos dos personagens de *Peões*). Vemos, num primeiro plano, um conjunto de fotocópias de fotografias e uma mão que passa as páginas encadernadas, enquanto uma voz do extra-quadro, que reconhecemos ser de Coutinho, pergunta: “e aqui?”. O quadro se fixa no retrato de um homem e uma segunda voz responde à pergunta do diretor: “esse cara parece comigo”. A câmera então se movimenta saindo da foto indo em direção ao rosto do personagem: “era bonito, hein”, comenta Coutinho, ao que o personagem, Avestil, responde, rindo, “oh, era é. Mas até hoje, né. Ó a figura, né!”.

“O senhor conta pros filhos, espera que eles tenham orgulho, a memória que fica, ou não?”, ouvimos Coutinho perguntar do extra-quadro, enquanto vê-se um plano de detalhe de outra foto na qual Avestil aparece em meio a outros companheiros.

“Sempre que eu conto a história das greves, até gosto de falar sobre isso aí; eu espero que se orgulhe e diz assim ó, puxa, meu pai foi metalúrgico, né. E isso não tá muito longe. Futuramente isso aí vai ficar muito mais longe, essa história (...) é, é uma história né”, responde o personagem.

A resposta de Avestil nem envereda muito no aspecto do orgulho da família ou da lembrança. Mas, nessa seqüência, não é a resposta que é um mecanismo de antecipação das preocupações do filme, mas a pergunta de Coutinho, a qual coloca em cena a preocupação com o sentimento como recorte para os atos de memória dos personagens.

O depoimento de Avestil ao mesmo tempo em que reafirma a articulação de comunidade afetiva, também retoma o que já havia sido anunciado no início do filme: o

investimento do discurso de *Peões* na articulação de uma moral trabalhadora a partir da ênfase no aspecto sentimental, íntimo e familiar da experiência compartilhada pelos membros da “comunidade”.

Estabelece-se, assim, uma ligação com as seqüências de abertura do filme, retomando outra antecipação que se anunciava lá. É possível pensar que essas pequenas circularidades operadas pela montagem em *Peões* é um traço de organização que remonta à imaginação melodramática, pois faz com que o discurso fílmico acabe por apontar, reiteradamente, seus *mecanismos de antecipação*.

Toda a parte inicial de *Peões* se dedica a nos mostrar depoimentos da memória do movimento grevista. Os primeiros depoimentos são em Várzea Alegre, cidade do interior do Ceará, reforçando assim o vínculo entre a migração nordestina e a condição operária. Os personagens são ex-operários que retornaram, em sua maioria após a aposentadoria, ao nordeste.

Os depoimentos invariavelmente remontam a um sentimento de orgulho, à emoção de trabalhar como metalúrgico, ao sonho que é conquistado através do trabalho, à luta. “A senhora falou que tinha um sonho de metalúrgica, explica isso para mim”, diz Coutinho à sua primeira entrevistada do filme, Dona Socorro. As outras perguntas seguem essa tônica, o trabalho e a luta operária como realização social e pessoal, como ascensão e vitória, embora permeada de sofrimento.

É interessante, como mecanismo de *antecipação* do teor geral do filme, que a primeira entrevistada seja a de uma mulher, Dona Socorro, e que a conversa com o diretor – o qual vemos, na cena anterior ao depoimento, chegando à porta da casa, anunciando-se como qualquer outra visita – aconteça na cozinha da casa.

O teor e a estrutura do depoimento *antecipa* o que virá no filme – um contrato sentimental que se propõe quando *Peões* recorta seu objeto a partir da esfera da domesticidade (representada no cenário da casa) e do sentimento (presentificado nas perguntas, em geral audíveis, do diretor e no teor das falas dos personagens).

Os depoimentos são enquadrados em planos fechados, no entanto, ocasionalmente, um plano médio nos mostra que a entrevista se dá em ambientes específicos da casa, em geral, a sala de visitas e a cozinha. Esse cenário – o fato do cenário tão marcado e recorrente – é em si um procedimento de simbolização exacerbada. O que o cenário de sala de visitas e da cozinha presentifica, tal como no mecanismo da *simbolização*, é, de um lado, a relação de intimidade com o diretor

(ênfatizando que o depoimento se dá a um outro presente e visível, a uma “visita”); e de outro, a importância da esfera da domesticidade no tema da luta política.

Pensar em termos de simbolização exacerbada parece paradoxal num filme que, linhas gerais, é muito seco e econômico em termos de recursos de narrativa colocados em utilização. É notável no dispositivo característico das obras de Coutinho a ausência de elementos como trilha sonora musical ou ruídos e falas pós-produzidos (ou seja, não gravados no momento da filmagem) ou como a constante movimentação da câmera.

Tais elementos, tradicionalmente, indicam um caminho de excesso para a narrativa do filme e uma maior presença de uma certa tradição cara à ficção clássico-narrativa. Um caminho que não é o trilhado pelos documentários de Coutinho. Lins (2004) chega a falar de uma maneira franciscana do diretor estruturar o dispositivo de seus filmes, reforçando assim uma marca de simplicidade em seus documentários.

Porém acredito que não se pode necessariamente negar um diálogo com a imaginação melodramática em função da simplicidade do discurso fílmico. No dispositivo de Coutinho, a presença do melodramático é consciente e crítica, e se dá, também, para corroborar a própria maneira de seus personagens, em suas performances, apresentarem-se a ele⁹⁷. Trata-se, nesse sentido, de um jogo equilibrado entre a *secura*, o distanciamento e a afirmação de um contrato sentimental que se faz através da presença dosada da imaginação melodramática; algo perceptível, por exemplo, de maneira análoga ao movimento dialógico executado nas obras do diretor alemão Rainer W. Fassbinder no campo do cinema ficcional moderno.

O diálogo ocorre em momentos chaves na articulação de uma retórica da sentimentalidade para a mobilização de um contrato emocional que será muito eficaz para o discurso e a autoridade dos filmes de Coutinho. Um contrato que, de maneira geral, expõe uma relação de intimidade entre diretor e personagens, fortalecendo a autenticidade do documentário; e que, no caso mais específico de *Peões*, ainda amarra o argumento do filme: as tensões entre a política e indivíduo, a luta social e a vida privada e familiar.

Alguns desses momentos compõem o que poderíamos chamar da parte central do filme – um conjunto de depoimentos de personagens que *rememoram* o período da luta e do movimento sindical estimulados pelas perguntas de Coutinho, ocasionalmente

⁹⁷ Essa dimensão da performance e de uma maneira de se apresentar como personagem atravessado pela imaginação melodramática será retomada no *Capítulo 4*, quando da análise de outro filme de Coutinho, *Edifício Master*.

visível, porém sempre audível. Esses momentos correspondem às presenças de personagens mais marcantes, que acabam por dar-se a conhecer, mais intensamente, ao dividirem com o diretor e, correlatamente, com os espectadores suas memórias e sentimentos.

A seqüência do personagem de João Chapéu é exemplar nesse sentido. Toda a cena se inicia com ele assistindo a sua participação no filme da época ao lado de Coutinho. Um corte para um plano médio de uma sala de visitas quando ouvimos Coutinho, em off, conversando com a esposa de João Chapéu: “Mas a senhora não quer aparecer não, né? (...) olha, a senhora fica à vontade, se a senhora, a senhora não quer aparecer, mas se a senhora na hora achar que quer falar alguma coisa, que quer entrar, a senhora resolve”. Enquanto isso, acompanhamos João Chapéu se acomodar na cadeira postada diante da câmera. Outro corte, e agora num plano já mais aproximado do personagem, inicia-se a conversa. A primeira pergunta de Coutinho é a respeito do namoro dos dois. Com assuntos familiares, cotidianos, Coutinho vai conduzindo o ato da memória até abordar assuntos como a condição de operário e o período do movimento grevista. Gradativamente, os planos vão ficando mais e mais aproximados do rosto de João Chapéu e, gradativamente, o personagem vai se mostrando mais e mais emocionado.

Com a voz embargada, ele lembra os momentos após a demissão da fábrica: “o meu filho ficou triste né, porque ele tinha, ele tinha um orgulho de me falar assim, pai, quando ele via um caminhão da Mercedez, ele dizia assim, pai, aquele caminhão tem uma peça que o senhor fez. Então eu sentia que ele ficava, tinha orgulho de mim, porque, olha lá, óia tá vendo pai, todo caminhão que a gente vê da Mercedez ali tem uma peça que foi o senhor que fez. E eu falei, é mesmo filho”.

Através da conversa com João Chapéu, vamos conhecendo detalhes de suas táticas cotidianas – de sua casa no nordeste com “porta de vara”, de sua vinda a São Paulo, de seu cartão de serviço que não se achava mais na “chapeira” no dia em que foi demitido, após ter participado de 41 dias de greve. Esses detalhes, fornecidos pelo personagem, motivados pelos estímulos da situação-conversa com o diretor, funcionam como agentes emotivos, pois convidam a uma sensação de familiaridade, de cumplicidade. Toda a estrutura da seqüência – o início com um plano médio que nos localiza na sala de visitas, expressando, assim, *reiteradamente*, a situação de intimidade; e depois as gradativas aproximações do rosto do personagem, o teor das perguntas do diretor e a própria capacidade auto-fabulativa de João Chapéu – marcas poderosas de

um regime de simbolização que se torna eficaz para a afirmação do contrato sentimental.

Uma estrutura semelhante se repete ao longo de *Peões*, novamente instaurando as já mencionadas pequenas circularidades do filme. Mais para o final do documentário, encontraremos o fechamento desse pequeno círculo iniciado com João Chapéu na figura do personagem Antônio. As mesmas estratégias se encontram na seqüência de Antônio.

A cena começa com um plano médio, uma mesa repleta de livros e a figura de um senhor sentado no centro do quadro. A voz off de Coutinho pergunta: “Seu Antônio, aqui é a copa da casa, mas tá cheia de livros como é que é isso?”. Um corte para um plano mais aproximado do personagem anuncia que a entrevista de fato vai começar. Coutinho inicia a conversa perguntando pelo presente – se Antônio mora sozinho, como é o dia-a-dia, quem cozinha para ele; mas é o tema do casamento que ganha maior espaço.

“Ela era metalúrgica também?”, pergunta Coutinho. Antônio responde que não, que sua esposa trabalhava numa fábrica de macarrão. Um corte e Coutinho pergunta: “Por que o senhor se meteu nas greves?”. “Ah, porque eu gostava...”, responde Antônio. “Sua mulher não ficava chateada com isso?”, ouvimos a voz do diretor perguntar. A partir, daí o conflito no casamento causado pela dedicação do marido toma espaço, até que a filha é chamada a entrar na conversa. A voz off de Maria Angélica, filha de Antônio, relembra o cotidiano da família. A música e o ato de Antônio cantar para a falecida esposa são narrados/lembrados por Maria Angélica como símbolo de felicidade.

Nesse momento, pai e filha, enquadrados num plano médio, cantam para Coutinho e para a câmara uma música de Roberto Carlos. A partir daí, é a filha que toma conta da conversa, fazendo ela o trabalho de performance da memória: “As músicas, tudo isso permeava o nosso dia a dia, mas a questão central na vida dele sempre foi discutir direitos, sempre foi discutir política. Quando eu era criança, o fato dele ser tão envolvido com política, e da minha mãe ter tanto medo por isso (...) eu não entendia muito bem. Então eu acho que até por um período eu tive uma certa aversão a isso, né. Puxa vida, meu pai se interessa mais por política, do que pela minha mãe; mais por política do que pela gente”, relembra Maria Angélica.

Sua narração recupera o passado, mas também tenciona o presente, na medida em que o cenário que ela mapeia não corresponde ao que vemos na figura apática e triste de Antônio. O que interessa, então, da seqüência nos indica o discurso do filme (e

a insistência das perguntas de Coutinho em centrar a fala na figura da falecida esposa de Antônio), é a expressão, pelo contraste da memória e do presente, de um militante que se formou, mas que também se apagou a partir do desmembramento familiar.

Na passagem de Antônio, a família que lhe resta se reúne em volta da mesa, na copa da casa, para rememorar a atuação política e pessoal. As perdas e os ganhos nesse caminho. A canção de Roberto Carlos, que Antônio e filha cantam juntos, ao mesmo tempo simboliza e sumariza esse ato.

Enfocar os depoimentos nos aspectos da esfera da domesticidade, a partir de temas ligados à vida familiar, é tanto um movimento da performance do personagem no seu ato de memória, quanto uma solicitação da situação de conversa com Coutinho, traço evidente na passagem da personagem Nice. No início de seu depoimento, inteiramente enquadrado num primeiro plano de seu rosto, ela relembra as estratégias de militância, as dificuldades e a sua dedicação ao movimento. Comenta que namorou pouco, casou aos 28 anos; a partir daí, ouvimos Coutinho perguntar pelo casamento, o que acaba por conduzir, muito eficazmente, o depoimento para uma esfera das relações familiares: “eu tenho assim uma mágoa, assim, não um arrependimento, mas uma mágoa de, eu não vi meus filhos crescerem. Acho que por isso que eu hoje, assim, adoro brincar com as crianças, eu brinco, eu danço, eu acho que eu não tive isso com meus filhos, né, eu fiquei muito dedicada ao movimento sindical e não vi meus filhos, não soube o que era.”, diz Nice.

Outros dois personagens fazem referências a um certo ressentimento pelo afastamento da vida familiar imposto pelas circunstâncias da militância, especialmente no que diz respeito a uma relação com os filhos. Orgulho e sofrimento se misturam na composição de uma moral familiar e trabalhista que vai se articulando a partir dos atos de memória, conduzidos pelas estratégias narrativas de *Peões*. Nesse sentido, o depoimento de Nice, que salta da rememoração dos acontecimentos públicos para os acontecimentos privados, são coerentes com a grande parte dos depoimentos do documentário. Estimulados pelas perguntas de Coutinho, os personagens de *Peões* respondem à memória coletiva e às experiências íntimas numa mesma esfera, numa linha de continuidade cujo discurso narrativo do filme só faz reiterar.

Bitu, sentado na sala de sua casa, lembra das violências que sofreu como militante nos piquetes e passeatas das greves. Ao mesmo tempo, reconta do momento em que precisou se dividir entre ir à passeata em São Bernardo e acompanhar o parto da esposa. Bitu lembra como o mesmo carro, uma perua de um amigo, que levou a esposa

à maternidade foi recolhendo mais militantes para levar também à passeata. Bitu, como personagem e como ato de memória, é a incorporação da moral construída ao longo do filme e do conceito de política com o qual *Peões* está lidando; uma noção de política que, assim como a de memória, não secciona o público do privado.

Nesse sentido, é interessante notar como as referências à figura de Lula, em grande parte do filme, são reiterações desse cenário de convergência entre o público e o privado. Funcionam como parte da mesma estratégia de fazer submergir um sentido moral dos depoimentos, investindo no foco familiar e privado das memórias. Quando mencionam Lula, o fazem através de lembranças do convívio no dia-a-dia, de fatos pitorescos, de narrativas que reafirmam o companheirismo, o senso de pertencimento a uma mesma comunidade, a familiaridade.

A partir dessa vida familiar, o que acaba por acontecer é um processo de espelhamento com a figura de Lula, o que se mostra no reforço à esfera do sentimento também quando dos comentários a respeito do ex-líder e companheiro. O próprio João Chapéu, quando perguntado por Coutinho porque gostaria que o Lula ganhasse as eleições, responde lembrando que o candidato é seu “conterrâneo, veio de lá do norte passando fome também”.

Peões se encerra com o depoimento de Geraldo, que entrevistado na cozinha da casa, explica sua vida atual de peão de empreitada, realizando trabalhos por temporadas, e, respondendo a Coutinho, exatamente o que quer dizer peão. Ao longo da conversa, Coutinho faz duas perguntas que resumem os enfoques das abordagens dos depoimentos até então. Na primeira delas, pergunta a Geraldo o que ele deseja para seus filhos, ao que ele responde: “ah, eu não queria que eles passasse pelo que hoje eu passei não, um peão de montagem não”.

Na segunda pergunta feita pela voz off (extra-quadro), Coutinho diz: “Você quando fala pra gente sobre greves e tudo, você fala com orgulho, como é que é, teu sentimento?”

“Olha, eu, meu sentimento é grande, porque a gente tava lutando por uma melhora e Lula foi um herói na época.”, responde o personagem.

Geraldo e Dona Socorro. Última e primeira entrevista do filme respectivamente – ambas realizadas numa estrutura análoga e ao mesmo tempo simétrica. Uma, já aposentada, fala do sonho, da honra. O outro, ainda na ativa, fala das dificuldades, mas ainda assim da honra. Ambos presentificam nas suas performances a moral.

Na primeira e na última conversa do filme fica *óbvia* a abordagem traçada por *Peões*. Em ambos os depoimentos, a pergunta de Coutinho se faz pela moral e a resposta se dá na conhecida estrutura de primeiro plano, reforçando o sentido de proximidade. A função também é *óbvia*: firmar aqui um contrato sentimental.

Em *Peões*, a partir desse contrato sentimental, cujos momentos de firmação, de “assinatura” analisei aqui, desprende-se uma moral que unifica os personagens, com suas memórias, em uma idéia de comunidade; a moral que liga sofrimento e luta. O termo comunidade não é exatamente usado no filme, mas a força de uma memória coletiva que subjaz dos atos de memória dos personagens – melhor dizendo, da maneira como esses atos são articulados no discurso fílmico – torna pertinente a idéia de partilhamento, e, portanto, de comunidade.

É sobre essa noção de partilhamento afetivo, em torno de uma moral de valorização do trabalho e da luta, que reside a principal esfera de diálogo do filme com a imaginação melodramática. É porque focaliza os depoimentos como atos de memória e organiza as perguntas sobre esses atos na esfera do sentimento (do personagem e da família) que o filme nos propõe um contrato sentimental com os personagens e, correlatamente, com a própria luta política.

Capítulo 4

Intimidade em duas vias – tema e estratégia

“ Dizem que personagem tem é que saber ouvir. Eu sei ouvir, veja, meu ouvido é maior do que o seu”

Anésia, personagem do documentário inexistente do meu sonho

Anésia me veio em sonho como uma personagem de um suposto documentário nacional. No sonho, era possível ver o processo de produção desse documentário, a relação entre essa personagem, senhora idosa de quem a equipe se esforçava para capturar o cotidiano, e o jovem diretor. Num dado momento, Anésia volta-se para a câmera e diz: “a principal característica de uma personagem deve ser saber ouvir. (...) veja, meu ouvido é maior que o seu”; então, mãos em concha, diante da câmera, afasta os cabelos e nos mostra seu par de enormes orelhas.

A voz off do documentarista passa a soar: “Tal como Cida, tal como Terezinha, tal como Manuel e Minguilin, tal como Charles... Se o personagem é aquele que, cindido, evapora, evanesce a catapora; Anésia é aqui, personagem”.

Essas palavras, bem como a situação a qual, sendo sonho, poderia não dizer nada, em verdade acaba por constituir-se numa boa introdução para as questões articuladas neste capítulo. Estranha epifania esta que se apresenta no documentário inexistente de meu sonho através dessa figura auto-fabulante de Anésia: personagem de documentário é aquele que deve saber ouvir. Ora, se personagem é aquele que se mostra e se constitui na ação, por que saber ouvir seria uma qualidade tão preciosa? Mas acontece que toda essa fábula do onírico que me acordou sobressaltada, ainda de

madrugada, trazia realmente uma epifania sobre o personagem do documentário contemporâneo.

Ouvir é uma característica fundamental do personagem, essa figura cada vez mais presente no documentário contemporâneo, pois personagem é aquele que se mostra, auto-fabula-se no, supostamente, mais íntimo de sua história pessoal para uma câmera, para um diretor, para um conjunto que ao final ocupará o lugar da platéia do seu personagem.

No processo, falar parece ser o principal – falar de si, falar do mundo, falar da história sobretudo, a de si. Mas é um falar a alguém, que se articula num processo de negociação, mesmo que essa negociação, ao cabo, não esteja visível no filme. Eis que ouvir passa a ser um par indissociável do falar, seu alicerce, sua condição de existência. Porque a história de si, contada a alguém que é câmera, diretor, equipe e platéia faz-se na negociação, portanto, no falar e no ouvir.

A epifania de Anésia acaba fornecendo os caminhos para o entendimento da noção de personagem no documentário contemporâneo, pois sua função dramática está associada à articulação de uma troca de intimidades que torna possível ao personagem desfilar a história de si ou as falas sobre os outros para as câmeras. Na troca de intimidades, ouvir é tão importante quanto falar.

Duas instâncias são, portanto, centrais neste capítulo – as quais dizem respeito à instância do personagem e à sua constituição como figura dramática que cada vez mais se coloca no centro dos documentários atuais: a intimidade e a negociação. Em conjunto, articulam a presença do personagem e compõem o elemento fundamental para a afirmação do lugar social de fala do documentário, sua autorização como discurso de realidade e seu valor de autenticidade. Arquitetam o que aqui vou chamar de *pacto de intimidade* – um pacto que se estabelece entre ator social (aquele que irá se configurar em personagem na instância do filme), diretor/equipe (visível ou não na narrativa) e espectador.

Se apresento o capítulo com um relato assumidamente pessoal – um sonho numa madrugada – em meio a uma esfera de saber marcada pela articulação de um discurso objetivo, é porque essa maneira pareceu ainda mais coerente, pois recupera, na forma do relato, a questão que norteia este capítulo (bem como a tese), qual seja: introduzir e assumir a troca de intimidades e a esfera da negociação subjetiva que envolve a experiência social (aqui, a da produção científica) como elemento que, ao contrário de minar a autoridade social da experiência (seu lugar de legitimidade como discurso de

explicação e organização da realidade), reforça-a. Nesse sentido, cabe o relato de meu sonho, pois ele aqui acaba por encenar o que também está em jogo, cada vez mais, no âmbito do documentário contemporâneo: o *pacto de intimidade* como estratégia de autenticidade e legitimação.

Em alguma medida, acredito que podemos dizer, talvez com uma certa dose de hipérbole retórica, que esse pacto de intimidade substitui a força do argumento como elemento organizativo do discurso no universo do documentário. E isso é realizado pelo papel central da figura do personagem como instrumento de condução da narrativa.

Com isso, quero ressaltar o valor cada vez maior da *intimidade* como tema e estratégia dos documentários contemporâneos; esteja ela expressa numa esfera de aproximação com a imaginação melodramática ou não. É o personagem e é a noção de intimidade que organizam filmes diversos como *Nelson Freire* (João Moreira Salles, 2003), *33* (Kiko Goifman, 2002), *Justiça* (Maria Augusta Ramos, 2004), as obras mais recentes de Eduardo Coutinho, especialmente *Edifício Master* (2002) e *Peões* (2004), *A Pessoa é para o que nasce* (Roberto Berliner, 2003) e *Estamira* (Marcos Prado, 2004). Neste capítulo, trataremos apenas dos últimos quatro filmes, pois apenas eles (dentre os citados acima) encenam, cada um a sua maneira, em graus extremamente variados, um diálogo com a imaginação melodramática no tocante às soluções para firmar e reforçar seus pactos de intimidade.

No universo do documentário, a noção de intimidade está diretamente relacionada com a figura do personagem. É através dele que a intimidade se instaura como valor e que a troca de intimidades – o falar de si, o fabular a história de si ou as considerações pessoais da história dos outros, feitas para um “outro” que se torna instância de mediação através da narrativa – articula-se como pacto central para a legitimação do filme.

Para melhor se entender as dimensões desse argumento, faz-se necessária uma certa digressão em direção aos meandros da história de formação do domínio do documentário, recuperando, resumidamente, algumas considerações do *Capítulo 1* desta tese.

O que está em jogo na tradição documentária é uma autoridade expressa na ordem da narrativa que a legitima como discurso da realidade. Uma autoridade constituída historicamente a partir de diálogos (realizados no âmbito social e material),

com outras instâncias e discursos que também estão legitimados como saberes de explicação e organização do mundo histórico⁹⁸.

É o elemento da autoridade que credita ao filme o estatuto de discurso “sobre” o real e “do” real. O que se convencionou chamar de documentário clássico se ampara na autoridade de um argumento generalizante, na mobilização de um discurso pautado na noção de verdade, o que não significa excluir do filme elementos caros ao universo da ficção clássico-narrativo (tais como música incidental, regras de continuidade de uma decupagem clássica e mesmo a encenação). Num certo sentido, o documentário tradicional e a ficção clássica se unem para conduzir o espectador a uma quase “impassividade” diante do argumento. Aquilo que na ficção se formula como um pacto de transparência, no documentário, formula-se como um pacto de veracidade.

A estética do documentário clássico está amparada em figuras generalizadas (com a presença de atores sociais, e mesmo de personagens, que são modelos, ilustrações particulares de uma categoria coletiva), em grandes temas explicados numa argumentação de base sociológica, no uso expositivo da voz over (recheada de informações e dados, despersonalizada e geralmente impregnada por um tom de sobriedade científica), na orientação da montagem por uma lógica comprobatória de base argumentativa/dissertativa; elementos que compõem o que Da-Rin (1995) chama de ideologia documental propriamente dita.

As regras de continuidade, por exemplo, que no domínio da ficção clássico-narrativa orientam um desenrolar linear, realista-ilusionista da movimentação dos personagens, no documentário, seguem o desenrolar do argumento. Justaposições inusitadas podem ser mais facilmente admitidas se contribuem para a argumentação ou apresentação do tema, considerando-se que o tema orienta um argumento generalizante que é expresso como realidade e verdade. Nesse sentido, os documentários clássicos organizam suas narrativas tomando como princípio de organização o tema e a apresentação lógica de seu argumento.

Por isso é fácil sintetizar os filmes a partir de seus temas, ainda que isso não implique a redução das dimensões estéticas e históricas das obras. Isso fica muito claro

⁹⁸ Como referência à constituição desses saberes – e ao processo de articulação e legitimação deles, no contexto de formação da subjetividade moderna, remetemos ao pensamento de Michel Foucault, sobretudo em obras como *Arqueologia do Saber* (1995), *As palavras e as coisas* (1981), *A ordem do discurso* (2000) e *A verdade e as formas jurídicas* (1979). Muito da discussão contemporânea a respeito do campo do documentário é inspirada pela revisão epistemológica presente no pensamento de Foucault, como por exemplo, o trabalho de Bill Nichols (1991) e o Michael Renov (2004). Esse caminho também embasou a minha dissertação de mestrado (Baltar, 2003).

– para além dos conhecidos exemplos da chamada *Escola de Documentarismo Inglesa* – se tomarmos como referência a monumental obra documentária de Humberto Mauro realizada para o INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo) entre os anos de 1936 e 1964⁹⁹.

O chamado Cinema Moderno trouxe fissuras tanto para o documentário quanto para a ficção e produziu uma série de cinematografias (em que pesem as muitas distinções entre cada experiência) que procuravam se divorciar do cinema clássico (tanto no campo ficcional, quanto no documental). No âmbito do documentário, vão-se questionar, portanto, os procedimentos de expressão e a autoridade da ideologia documental.

Os documentários modernos se estruturam, assim, numa lógica de organização do discurso distinta da articulada no documentário clássico, uma lógica amparada no encontro – e em muitos casos sobretudo na exposição desse encontro – amparada num efeito de intimidade.

Esse efeito irá firmar o *pacto de intimidade* – estabelecido a partir das articulações, na narrativa, de diversas estratégias que, justamente, formulem a sensação de intimidade, em última instância, entre personagem e espectador, e, nos casos em que o diretor e equipe se fazem visivelmente presentes, o pacto que era entre duas esferas passa a ser triangular.

O efeito de intimidade (que já poderia chamar de pacto de intimidade) está vinculado à idéia de que o discurso do filme se faz a partir da interioridade daquele que nos é dado a conhecer ao longo da narrativa: o personagem, sendo, por isso, pertinente usar tal termo, tão vinculado ao domínio da ficção, para o campo do documentário. Um outro aspecto decorre desse efeito, o de que a realidade, a vida exterior, vai se depreender do conhecimento travado em relação aos personagens e suas histórias de vida.

O tema, o argumento, o discurso – seja propriamente político, histórico ou social – do documentário se fará investido na vida privada, de preferência cotidiana, do sujeito que a narrativa nos apresenta. Para isso, é necessário que se trave com esse sujeito, de maneira mais contundente, uma relação de conhecimento, pois, através dele (ou de um grupo deles), estrutura-se o filme.

⁹⁹ Sobre Humberto Mauro, remeto a tese de doutorado de Sheila Schvarzman, *Humberto Mauro e as imagens do Brasil* (Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, Unicamp, 2000).

Nesse sentido, todo um conjunto de estratégias narrativas, tão em uso no domínio da ficção, comparecem com maior peso nesse tipo de documentário centrado na instância do personagem e da vida privada e cotidiana. Trata-se de um investimento no uso dos *close-ups*, ou primeiros planos e planos-detulhe, para justamente reiterar esse efeito emotivo de interioridade, engendrado especialmente através dos *close-ups* no rosto.

A utilização reiterada do *close-up*, sobretudo do rosto, evoca em certo sentido uma idéia – disseminada tanto no vasto e antigo campo da fisionomia quanto no senso comum – de que o rosto, de alguma maneira, transmite a verdade do todo do ser, de que há uma relação de continuidade entre o rosto e a alma e, portanto, ele é uma ferramenta de apreensão da experiência do ser¹⁰⁰.

Se recuperarmos, ainda que de maneira pontual, os ensaios de Béla Balázs (1983) encontraremos idéias inspiradoras, ainda que permeadas por um certo tom romântico, de como a face, potencializada através do *close-up*, ou seja, a partir do detalhe das expressões do rosto tornados exacerbadamente visíveis pelo aparato cinematográfico, pode trazer a verdade emocional do homem, tornando-o “visível”.

Escritos entre os anos 1920 e 1940, tais ensaios articulam toda uma possibilidade de visualidade distinta do humano e da realidade – a “face do homem” e a “face das coisas”, como coloca o autor – que se estabelece a partir do aparato tecnológico do cinema. Pensando as implicações estéticas e filosóficas dessa “nova” visualidade, Balázs traça apontamentos sobre mecanismos de identificação e construção de emotividade através do que é tornado visível pelo cinema.

Nesse sentido, o *close-up* figura entre as suas considerações pelo que ele transmite, em sua unidade como detalhe, uma totalidade das coisas que é apreendida de maneira emotiva: “O *close-up* às vezes pode dar a impressão de uma mera preocupação naturalista com o detalhe. Mas os bons *close-ups* irradiam uma atitude humana carinhosa ao contemplar as coisas escondidas, um delicado cuidado, um gentil curvar-se sobre as intimidades da vida em miniatura, o calor de uma sensibilidade. Os bons *close-ups* são líricos; é o coração, e não os olhos, que os percebe” (1983, 90/91).

¹⁰⁰Em uma série de ensaios sobre o rosto nas telas, Therese Davis (2004) traça uma genealogia das visões acerca da face desde o período clássico dos estudos da fisionomia até as apropriações mais contemporâneas de seus significados do ponto de vista estético e filosófico. O argumento da autora é de que a reprodutibilidade técnica revigorou o campo da fisionomia, recolocando a face no centro de uma experiência pictórica que a restaura como forma simbólica.

Tal noção de close-up, apontado por Balázs, acabou sendo usada com muita eficácia no melodrama canônico, em que o uso intenso dos primeiro-planos na ativação de uma relação de identificação sentimental marcou a estética do melodrama cinematográfico. Toda essa tradição está diretamente presente nos documentários analisados neste capítulo, sobretudo em *A Pessoa é para o que nasce* e em *Estamira*, nos quais os close-ups, não apenas do rosto, não só provocam uma sensação de interação visceral com as personagens, como também acabam sendo símbolos das próprias estratégias de legitimação dos documentários.

Nesses dois filmes, os primeiros planos dos corpos e rostos das personagens operam forjando este vínculo, teorizado em Balázs (1983), entre o detalhe da imagem do corpo e a totalidade e intimidade do self, articulando assim um poderoso efeito de proximidade, ao mesmo tempo autêntica e emotiva, para com o personagem, o qual é também o elemento central de articulação desses discursos fílmicos.

Assim, vida privada, cotidiano e personagem articulam o filme através de um efeito de intimidade – de conhecer o privado, de acessar a “verdade” do outro não por uma afirmação “exterior”, pela expressão dissertativa de um argumento, mas pela dimensão do encontro com esse “outro” que é o próprio filme.

São esses aspectos que estão em jogo no pacto de intimidade e que, afirmo, é a dimensão organizativa do documentário moderno e contemporâneo. E assim o é não apenas por uma mudança de paradigma exclusiva do domínio do documentário, mas também porque, na esfera social, as dimensões do privado, do cotidiano e o valor de intimidade ganharam estatutos diferenciados a partir dos desdobramentos da modernidade.

O fato é que aquilo que vem sendo gestado ao longo da formação da subjetividade moderna *stricto senso* (a partir do século XVIII) e adensado na chamada modernidade tardia¹⁰¹ passa a ser colocado em cena no domínio do documentário, ao

¹⁰¹ Mudanças essas que – tanto no sentido de transformações no projeto de modernidade quanto no sentido de uma intensificação dele – embasam o debate em torno da idéia de pós-modernidade (seja partindo de uma aceitação do termo, como em seus célebres formuladores Jean-François Lyotard e Fredric Jameson, quanto entre aqueles que, mesmo reconhecendo as transformações, rejeitam uma certa implicação de ruptura imbutida na partícula pós (entre eles, estão pensadores como Anthony Giddens, Zygmund Bauman e Richard Sennett). Se no interior do debate, há uma discordância em relação ao termo, todos concordam que há uma ordem de mudança sócio-histórica em função de transformações do capitalismo a partir do final da II Guerra Mundial. Transformações que, embora tenham sido gestadas no pós-guerra, cristalizaram-se a partir dos anos 1980 com os fluxos trans-nacionais de capital e o que com isso decorre em temas de formação subjetiva. Esta leitura – que une, de certa maneira, os autores que não aderem ao termo pós-modernidade e Jameson, um de seus mais produtivos (e ainda pertinentes) teóricos – parece-me aquela que dá conta de maneira mais complexificada das transformações experimentadas,

menos como afirmação de uma tendência, a partir do final dos anos 1950, quando, no interior do próprio domínio, vê-se, progressivamente, um processo de alteração dos procedimentos e estratégias de encenação dessas mesmas questões¹⁰².

O universo do documentário, especialmente a partir do que é conhecido como documentário moderno, está amplamente afetado por esse cenário, em que vida privada, o valor de intimidade e o cotidiano fornecem a lógica de organização de ambas as esferas pública e privada e conduzem, cada vez mais, as maneiras de abordar as grandes questões sociais e políticas que sempre legitimaram os discursos documentários. Esse cenário, que começa a ser delineado no campo do documentário a partir dos anos 50 (compondo a idéia de documentário moderno), também sofre outra ordem de transformação a partir dos anos 1980. Nesse sentido, é sintomático o papel cada vez mais central que a instância do personagem ocupa como elemento organizador da narrativa documentária, carregando ele, o argumento¹⁰³.

Tal alteração no estatuto do personagem no campo do documentário é um sintoma direto da mudança do cenário social da contemporaneidade, é quase como uma reação dos discursos documentais – que socialmente sempre se legitimaram como

estética e politicamente, na contemporaneidade. Será essa linha de argumentação que tomo como referência aqui, por isso a opção de tratar em termos de contemporaneidade todo esse cenário de borramento de fronteiras, de desestabilização das dicotomias fundadoras do projeto de modernidade, de afirmação de uma lógica privada para a vida pública. Com essa leitura, acabo também por afirmar uma sintonia com as formulações de Jameson, mesmo não fazendo uso do termo pós-modernidade. Esse debate é, em certa medida, a base dos questionamentos mais gerais da tese, como já abordei na *Introdução*.

¹⁰² Esta afirmação do efeito de intimidade, na valorização da instância do personagem e da esfera privada como características marcantes do domínio do documentário a partir dos anos 50 (que se convencionou chamar *Documentário Moderno*), acaba por reduzir distinções entre os documentários modernos e aqueles produzidos a partir dos anos 80, tratados aqui, talvez por falta de uma denominação teoricamente adequada, como *Documentário Contemporâneo*. Se ambos compartilham do questionamento da lógica que orientou o *Documentário Clássico* e a ideologia documental propriamente dita, as duas experiências se distinguem no tocante à relação com a própria história do gênero e com o valor do estatuto de realidade. O documentário contemporâneo parece-me, ainda que amplamente tributário da tradição do cinema moderno, que se associa também às experiências do cinema contemporâneo de alusão auto-reflexiva, fazendo crescente uso dos procedimentos de paródia e ironia, que não ganhavam tanto espaço no documentário moderno. Isso porque, embora se afaste do documentário clássico na afirmação da verdade dissertativa do argumento em prol de uma organização do discurso pelo privado, pelo cotidiano e pelo personagem, o documentário moderno ainda, a meu ver, compartilha com a crença num estatuto social de fala para o campo que o legitima como discurso da realidade. No âmbito do documentário contemporâneo, essa crença é cada vez mais colocada em cheque. Alguns dos filmes que aqui analiso, embora sejam produções contemporâneas no sentido cronológico, estão mais alinhados ao documentário moderno do que propriamente ao contemporâneo. Essa discussão está apenas delineada nesta tese e ainda espera por uma consideração futura mais aprofundada que possa dar conta, num cotejo histórico, das produções mais recentes tomadas em sua diversidade constitutiva. De alguma maneira, tentei traçá-la melhor no *Capítulo 1* e, se aqui faço alusão novamente a ela, é porque me pareceu um alerta pertinente ao breve resumo que recuperei no presente capítulo.

¹⁰³ Sobre essa discussão acerca das alterações no estatuto do personagem ao longo da história do documentário, remeto às considerações feitas na *Introdução* e no *Capítulo 1* desta tese.

instâncias de explicação da sociedade, sendo, portanto, espaços privilegiados para a abordagem de questões sociais e políticas – à transformação do próprio estatuto do debate social e político na contemporaneidade.

Como se, para seguir ocupando seu espaço legitimado de discurso sobre o real – discurso de sobriedade, como indica Bill Nichols (1991) – os documentários devessem, também eles, colocar em cena as questões sociais e políticas segundo a lógica privada e cotidiana. A melhor maneira de proceder, portanto, será através da afirmação do vínculo da instância do personagem com a esfera da intimidade.

Portanto, para entender a dimensão sintomática da esfera da intimidade no contexto do documentário contemporâneo, é preciso considerar mais demoradamente o papel que o valor de intimidade exerce na formação e adensamento progressivo, na contemporaneidade, da subjetividade moderna. Nesse sentido, faz-se necessário levar em consideração as reconfigurações do estatuto do privado (e ao que a ele está relacionado a partir das noções de cotidiano, íntimo, individual) como instância reguladora de uma vida pública e social.

A reboque dessa discussão, aparece o tópico da hipervalorização da esfera do privado – e com ele o ‘borramento’ da suposta dicotomia entre o público e o privado – que se constitui em tema central na reflexão de Richard Sennett (1988), entre outros, desde o final da década de 1970. A tese de Sennett aponta para um esfacelamento da vida pública em função da invasão da lógica que rege o privado nas maneiras de agir subjetivas. A privatização da vida pública serve aos desdobramentos do capitalismo e da modernidade.

Embora localize a construção desse cenário no século XIX, o autor afirma que será mesmo na segunda metade do século XX que tal aspecto se tornará totalmente visível e estabelecido. A noção de privatização da vida pública não significa, contudo, a inexistência do domínio público (esfera em que as instâncias política e social atuam). A questão para Sennett é que “vemos a sociedade mesma como ‘significativa’ somente quando a convertemos num grande sistema psíquico” (Sennett, 1988:17). Assim é que o privado invade o público; passamos a nos relacionar com o público no modelo do privado, segundo sua lógica, portanto, articulando uma privatização da esfera pública.

O autor chama a atenção que o próprio vocabulário que usamos no senso comum para lidar com o poder político denuncia esse aspecto da *imaginação psicológica da vida*; desta visão *íntima* da sociedade: “Um líder político que busca

poder obtém ‘credibilidade’ ou ‘legitimidade’ pelo tipo de homem que é, e não pelas ações ou programas que defende...” (Sennett, 1988:17).

O resultado é uma confusão entre vida pública e vida íntima e uma valorização desta última como esfera de autenticidade. Acaba por se gerar, assim, uma lógica de troca de intimidades como mecanismo mais autêntico de interação. Como se dessa lógica dependesse a atuação pública. Estabelece-se o que Sennett caracteriza, muito ironicamente, como um sistema de troca mercantil de intimidades, em que “o teste para se saber se as pessoas estão sendo autênticas e ‘diretas’ umas com as outras é um padrão peculiar de troca mercantil em relações íntimas” (Sennett, 1988:21). Esse mesmo sistema de valorização será aplicado ao domínio público, num regime narcísico, acarretando o esfacelamento da vida pública e a corrosão do caráter¹⁰⁴.

O autor conclui seus argumentos afirmando que a privatização do público acarreta, paradoxalmente, além do esfacelamento do público, um enfraquecimento do privado. No final do livro, Sennett elabora análises de manifestações do que vai classificar como a *tiranía da intimidade*, atestando que o aspecto tirânico está justamente nos vínculos estabelecidos pela economia de troca mercantil da intimidade e o valor da verdade.

O vínculo entre autenticidade e intimidade que Sennett acaba por delinear em seus argumentos remontam a um processo constitutivo da noção de indivíduo em oposição à noção de sociedade como elemento central na formação moderna. Cabe, nesse sentido, aliar ao argumento de Sennett algumas considerações de Norbert Elias (1994) para reafirmar um aspecto que, no caso específico deste capítulo, é central: a intimidade como elemento de legitimação da verdade.

Embora Sennett já aponte para esse aspecto (ao formular a idéia de troca mercantil de intimidade e o aspecto tirânico que dela decorre), deixa pressuposto, no entanto, o processo que afirmou para a vida privada e a interioridade um valor de verdade de si. Tal processo será brilhantemente desnudado e analisado pela obra de Elias desde os anos 1930.

Nos ensaios reunidos em *A Sociedade dos Indivíduos* (1994), Elias vai pensar a trajetória processual a qual leva à produção de um pensamento que entende como

¹⁰⁴ Em outro livro, no entanto seguindo os preceitos de “O Declínio do homem público”, Sennett (1998) desenvolve a idéia da corrosão do caráter como decorrência desse panorama sócio-histórico, expondo as mudanças específicas nas relações trabalhistas, afirmando que elas também seguem a lógica da privatização.

dicotômicas as relações entre indivíduo e sociedade, e, correlatamente, entre interioridade e exterioridade. No primeiro ensaio, escrito em 1939 e que fornece o título da coletânea, a preocupação de Elias é pensar parâmetros de análise para a relação indivíduo e sociedade que, de um lado, não reitere a relação dicotômica e, de outro, não faça de um mero reflexo, ou adição e substrato do outro. A proposta de Elias será um parâmetro que pense em termos de auto-regulação maleável e constante, como formas, modelos reticulares, em que a relação parte e todo não é de soma, mas de modulação. Para fundamentar essa proposta, Elias traça, ainda inicialmente, a natureza das relações entre indivíduo e sociedade entendendo-as como construções históricas decorrentes do processo civilizador que acarreta a formação moderna.

Nos outros ensaios, escritos nos anos 1940 e 1950, Elias intensifica as reflexões sobre tais relações, e, por fim, em *Mudanças na balança nós-eu*, produzido em 1987, o autor traça as alterações na relação indivíduo e sociedade, uma vez que o próprio processo civilizador depara-se com distintos desafios em função de sua cristalização como formação histórica.

O que aqui interessa mais especificamente da reflexão de Elias, tomada no conjunto dos ensaios, é a formação de uma idéia de interioridade a partir das demandas advindas das transformações sociais e econômicas as quais acarretam a conformação de uma idéia de sujeito que deve, para viver no interior dessas transformações e atuar nelas (ele é seu agente também), agir a partir de um refreamento afetivo e sensorial. “Ela constitui a expressão de uma singular conformação histórica do indivíduo pela rede de relações, por uma forma de convívio dotada de uma estrutura muito específica. O que se veicula através dela é a autoconsciência de pessoas que foram obrigadas a adotar um grau elevadíssimo de refreamento, controle afetivo, renúncia e transformação dos instintos (...) Numa palavra, esse tipo de autoconsciência corresponde à estrutura psicológica estabelecida em certos estágios de um processo civilizador.” (Elias, 1994: 32).

Desse refreamento, acarreta a noção de uma oposição entre a vida social e a vida íntima: “Essas contradições fazem parecer evidentes ao indivíduo que ele é algo distinto ‘internamente’, enquanto a ‘sociedade’ e as outras pessoas são ‘externas’ e ‘alheias’.” (idem:53). Se a vida em sociedade se baseia nessa demanda por um refreamento afetivo e numa privatização, como coloca Elias, do que passa a ser entendido como interioridade, acaba-se por formar uma idéia de que estaria resguardada nessa interioridade, a verdade de si, a ‘verdade íntima’: “Assim, na metafísica popular – e até

erudita – de nossa era, a ‘sociedade’ é comumente apresentada como aquilo que impede as pessoas de desfrutarem uma vida ‘natural’ ou ‘autêntica’” (Elias, 1994:107).

As reflexões de Elias nos permitem entender porque está ligado à idéia de vida privada, íntima, um valor de autenticidade, e porque, quando se passa a aplicar a lógica da vida privada, individual, na vida pública, o valor de verdade de si, que informava a vida individual, acaba por afirmar o vínculo entre a intimidade (como aquilo que é a exposição da vida privada, do indivíduo) e a autenticidade. É, portanto, no interior dessa “sociedade dos indivíduos” que a intimidade se torna, cada vez mais, aspecto fundamental.

O que Sennett trata como tirania, Elias afirma como dado constitutivo do processo civilizador que conforma a subjetividade moderna. E, nesse sentido, será preciso lidar com ele, interrogá-lo e criticá-lo como parte desse fluxo. Acredito que os filmes que analiso neste capítulo são uma resposta à “tirania da intimidade”, que é dada seguindo as pegadas de Elias mais do que propriamente as inspirações apocalípticas de Sennett.

São, assim, uma resposta, não porque rejeitam as “trocas de intimidade”, mas porque fazem amplo uso delas a tal ponto de basearem o lugar de legitimidade de seus discursos na afirmação de um *pacto de intimidade*. O aspecto crítico que estou considerando como uma resposta dá-se através da exposição desse pacto, colocando assim em questão o que de mercantil se apresenta nas trocas de intimidade.

Embora os argumentos de Sennett precisem ser relativizados, colocando em questão sua condenação ao enfraquecimento da vida pública, ainda são extremamente pertinentes, sobretudo no cotejo com os desdobramentos, na contemporaneidade da sociedade de espetáculo, que parece nos atravessa. Esses desdobramentos sugerem que se remeta ao debate em torno das mudanças na formação histórica da modernidade gestadas a partir do pós-II Guerra Mundial e cristalizadas no pós-1980.

Assim, os argumentos de Sennett (1988) unem-se aqui às reflexões de autores como Zygmunt Bauman (1999 e 2004) e Anthony Giddens (1993), entre outros, os quais apontam as alterações na relação entre as esferas pública e privada como marcantes para as transformações da modernidade em direção ao que ora é definido em termos de contemporaneidade, ora de modernidade reflexiva, ora de pós-modernidade. O debate é intenso e vai além dos autores aqui citados, mas as reflexões específicas, de certa maneira, acabam por corroborar, através de seus argumentos, as análises de base marxista feitas por Fredric Jameson.

Embora Jameson faça uso do vocabulário pós-moderno, sendo reconhecido justamente por sua reflexão no interior do debate sobre a pós-modernidade, suas análises inserem a condição pós-moderna numa trajetória que acaba por perceber linhas de continuidade e, ao mesmo tempo, de ruptura da modernidade à pós-modernidade. Nesse sentido, o pensamento de Jameson, estabelecido no calor do debate sobre o pós-moderno, acaba sendo referência tanto para os que reafirmam a pertinência do termo, como para aqueles que, de certa maneira, o recusam em favor de termos como contemporaneidade, modernidade reflexiva, sociedade pós-tradicional (Giddens, 1997) ou modernidade tardia. Em um artigo em que procura traçar distinções estéticas e políticas do pós-moderno, publicado numa primeira versão em 1984 e depois em 1991, Jameson atesta, claramente, que o pós-moderno não deve ser pensado como uma oposição ao moderno:

Assim é que, conduzida com rigor, uma investigação sobre uma ou outra característica do pós-moderno terminará por nos dizer pouca coisa relevante sobre o próprio pós-modernismo, mas, contra sua própria vontade e de maneira não intencional, dirá muito sobre o moderno. Talvez o inverso também seja verdadeiro, embora os dois nunca tenham sido pensados como constituindo opostos simétricos. Uma alternância ainda mais rápida entre eles poderá, pelo menos, evitar que se cristalizem a postura celebratória ou o anacronismo do gesto moralista fulminante. (Jameson, 2004:44).

Bauman (1999) segue tal pista, preocupado em apontar que na realidade a grande distinção do contexto tradicionalmente moderno para o contemporâneo é a maneira de pensar a si mesma, ou seja, a maneira de constituir os paradigmas de verdade e, portanto, de “gerenciamento” da sociedade: “A ordem fadada a instalar-se e tornar-se universal era uma ordem racional; a verdade fadada a triunfar era a verdade universal (portanto apodítica e obrigatória). Juntos, a ordem política e o conhecimento verdadeiro mesclam-se num projeto de certeza. O mundo racional e universal da ordem e da verdade não conheceria contingência nem ambivalência” (Bauman, 1999:246).

A consciência pós-moderna (Bauman chega a usar o tempo) dá a conhecer um mundo que entende as vivências tanto da contingência quanto da ambivalência. Essa distinção é fundamental, pois vai detonar as mudanças nas formas de organização social e política, bem como na experiência cotidiana.

Bauman afirma que a consciência da modernidade é a construção de sua auto-ilusão de verdade. É precisamente essa auto-ilusão que se quebra quando a sociedade chega ao ápice de sua verdade – ou seja, quando vai intensificando o projeto da modernidade. Como se, não tendo mais para onde ir, ela passa a se questionar a si própria, detonando uma forma de pensamento que relativiza, matiza, aparentemente, ‘tudo’.

A mesma linha de valorização da capacidade auto-reflexiva do sujeito moderno é encontrada nas considerações de Giddens (1993, 1991 e 1997)¹⁰⁵. Para este autor, as questões relativas à formação da modernidade e às suas transformações devem ser consideradas a partir de uma idéia de atuação do *self* que, se, de um lado, é construído pela formação social, do outro, molda as instituições da modernidade. Esse duplo movimento é definido por Giddens como uma capacidade reflexiva do sujeito, de onde decorre uma faculdade auto-reflexiva das instituições da modernidade. Tal capacidade torna possível afirmar que a modernidade caracteriza-se por um permanente processo de reconstituição das tradições associado ao constante movimento de dissolvimento delas.

Giddens afirma, contudo, que tal aspecto fundador da modernidade está cada vez mais radicalizado: “Esta extraordinária – e acelerada – relação entre as decisões do dia-a-dia e os resultados globais, juntamente com seu reverso, a influência das ordens globais sobre a vida individual, compõem o principal tema da nova agenda.” (Giddens, 1997:75). E mais adiante, complementa:

Estamos todos presos às *experiências do cotidiano*, cujos resultados, em um sentido genérico, são tão abertos quanto aqueles que afetam a humanidade como um todo. As experiências do cotidiano refletem o papel da tradição – em constante mutação – e, como também ocorre no plano global, devem ser consideradas no contexto do deslocamento e da reapropriação de especialidades, sob o impacto da invasão dos sistemas abstratos. (idem: 77).

¹⁰⁵ Giddens também tem uma reflexão mais específica sobre o aspecto da intimidade, presente em *A Transformação da Intimidade* (1993). Nela, o autor traça o panorama de mudanças na vida íntima e no valor da intimidade, a partir do adensamento da formação da modernidade. Em alguma medida, a reflexão de Giddens pode se relacionar aos argumentos de Sennett (embora eles tenham conclusões opostas), compartilhando com este o embasamento histórico que orienta a transformação da intimidade. Se não elaboro aqui os argumentos de Giddens é porque ele os toma mais especificamente em relação ao terreno da sexualidade, mostrando como a idéia de intimidade e a sua transformação são construídas a partir da institucionalização da idéia de sexualidade. Embora pertinentes, as considerações e análises de Giddens não tocam, mais exata e especificamente, na idéia de intimidade que me interessa e que está articulada nos filmes analisados; qual seja, um vínculo entre intimidade, interioridade, cotidiano e, especialmente, autenticidade.

Embora a reflexão presente ao longo das obras de Giddens e sobretudo de Bauman sobre a modernidade – especialmente na atitude de valorizar o projeto racionalista como fundador da modernidade (pois projeta uma consciência de pensar-se que torna possível o próprio conceito de modernidade) – seja extremamente pertinente, parece ser um tanto incompleta, deixando de lado todo um conjunto de experiências, no interior da modernidade, as quais afirmam justamente a contra-mão do projeto racionalista.

Nesse sentido, vale lembrar as considerações de Jürgen Habermas, numa conferência realizada em 1980, como reflexão sobre a, então, novíssima questão do pós-moderno. Habermas (1981), no intuito de negar a existência de uma condição pós-moderna (embora reconheça o pós-modernismo como experiência estética) afirma o caráter incompleto do projeto da modernidade.

Segundo o teórico alemão, o projeto da modernidade tem duas linhas. Uma que se empenha em organizar uma diferenciação, em esferas autônomas, entre ciência, arte e moralidade, aspectos que não estariam mais fundidos numa experiência religiosa, cada uma dessas esferas governadas por suas normas, respectivamente, verdade, beleza e justiça. A outra linha, daria conta da liberação dessas esferas no fluxo da experiência da vida cotidiana, agora como amálgama. Essa linha, segundo Habermas, é a porção incompleta do projeto da modernidade.

No entanto, o que Habermas analisa em termos de incompletude do projeto moderno me parece um tanto realizado se olharmos mais atentamente para as narrativas da própria modernidade em seu momento fundamental, ao longo do século XIX, por exemplo. Veremos cristalizar-se com igual força aos discursos legitimados pelo projeto racionalista (que tomam a ciência como modelo, por exemplo) toda uma produção discursiva que afirma uma percepção de mundo na contra-mão desse racionalismo: narrativas pautadas numa matriz de excesso – do grotesco ao sentimental – as quais ocuparam papel fundamental (fundador também) na pedagogização da experiência da subjetividade moderna. Como se o mesmo contexto de formação da modernidade tivesse gerado um duplo paradigma (articulados, num primeiro momento, como aparentemente dicotômicos, mas que cada vez mais são entendidos como concomitantes): um científico-racionalista e um sensório-sentimental.

Nesse sentido, o que Habermas afirmou como a porção não consolidada do projeto moderno, foi sim, pelo menos no âmbito das narrativas que circularam a partir de uma matriz popular de excesso, colocada em ação. Pois essas narrativas tratavam,

justamente de popularizar, ou pelo menos de fazer circular, uma síntese entre os dois paradigmas (científico-racionalista e sensório-sentimental).¹⁰⁶

As considerações de Habermas – e seus desdobramentos aqui – são quase uma digressão, mas que acabam por reafirmar as bases do debate que reflete sobre as mudanças ao longo da modernidade. Tais mudanças definem a noção de intimidade que estou delineando, pois a vincula a uma esfera privada alterada pelas mesmas mudanças acarretadas no contexto do capitalismo tardio (e apontadas em Sennett, Giddens, Bauman e Jameson, entre outros).

Se recupero todo esse debate, é com o intuito de afirmar, então, que o documentário moderno e contemporâneo é afetado pelo adensamento dessa condição da modernidade, marcada por uma “tirania da intimidade” (para usarmos a expressão de Sennett). Afetado não só como sintoma, mas também como instrumento; ao mesmo tempo encenando as situações de “troca mercantil de intimidades” (fazendo uso de seus privilégios de mediação), e colocando em questão, sobretudo através da exposição do aspecto da *negociação* (dimensão, creio, central do domínio do documentário) as dinâmicas sociais e éticas que envolvem essa troca. Questionando, assim, como já apontei, a dimensão tirânica da centralidade da intimidade.

Estabelece-se, portanto, uma narrativa que se pauta numa certa “filosofia do encontro”¹⁰⁷ (entre aparato cinematográfico, diretor, instância de intervenção do filme e o mundo histórico, a experiência da realidade – mesmo que a situação do encontro não esteja transparente no filme) o qual produz o discurso fílmico; no entanto um que se faz através do embate social. Embate porque, mesmo que se ampare num “encontro”, ele se dá entre sujeitos em diferentes lugares sociais de fala, pesando, nesse sentido, complexos conflitos de poder, que são constitutivos do processo do documentário, por mais eticamente preocupado e responsável que o documentarista seja¹⁰⁸. Assim é que se

¹⁰⁶ Tal discussão é imensa e merece um desdobramento mais consistente que não cabe no âmbito desta tese. No entanto, arrisco dizer que, de alguma maneira, a própria proposta central desta tese – os níveis e procedimentos de diálogo entre o universo do documentário e a imaginação melodramática através do documentário brasileiro contemporâneo – é uma articulação específica dessa reflexão mais ampla em cima da coexistência, no interior da formação da modernidade, do que chamei, ainda que inicialmente, de paradigmas científico-racionalista e sensório-sentimental.

¹⁰⁷ O termo “filosofia do encontro” é usado em Ismail Xavier (2003b) para caracterizar o procedimento que informa um certo tipo de documentário tributário da tradição moderna ao qual o autor vai relacionar os filmes de Eduardo Coutinho. Aqui estou, inspirada pelas considerações de Xavier, ampliando o uso da expressão.

¹⁰⁸ Nesse sentido, acredito que a discussão tão fundamental da ética no documentário (assim como toda discussão acerca da ética em relação a qualquer aspecto da vida social) deve se pautar na consciência dessa discrepância entre lugares de fala, na consciência da negociação que envolve, necessariamente, conflitos de poder. Uma postura ética, arrisco, deve considerar tal discrepância e agir em consideração a

pensa a partir de uma *negociação* e não apenas, candidamente, de um encontro. Pois no conceito de negociação está presente, além da interação do encontro, a noção de embate.

No entanto, há ainda que se considerar algumas diferenças na dimensão da negociação e no papel que a instância do personagem ocupa em relação ao documentário produzido a partir dos anos 1980. Distinções em função do contexto sócio-histórico e da intensificação e disseminação da cultura midiática. A distinção faz com que a relação de negociação entre personagem e diretor, no processo de construção do discurso fílmico, seja atravessada por um saber compartilhado no senso comum de como se deve apresentar um personagem diante de uma câmera. Um saber que se dissemina como uma consequência pedagógica da intensificação da cultura midiática, ou da Sociedade de Espetáculo, se quisermos usar o conceito, já consagrado, de Guy Debord (1997). A questão é que, cada vez mais, os documentários contemporâneos devem lidar com sujeitos históricos que conhecem, em muitas medidas, os protocolos desse saber, os códigos dessa performance.

É necessário, a essa altura, considerar exatamente o que está em jogo na noção de *performance* tal como entendida a partir do trabalho de Erving Goffman (1959), para, em seguida, articularmos essa noção em conjunto com as performances no documentário cotejadas no contexto midiático contemporâneo.

Goffman escreve *A Representação do eu na vida cotidiana* no final dos anos 1950, num debate afinado com todo um campo de interseção entre a psicologia e a sociologia. Seu argumento se estrutura a partir da percepção da vida social, sobretudo aquela internamente vinculada a uma situação institucionalmente circunscrita (do tipo, a vida na família, a vida numa empresa, na escola...) como um palco.

O intento de Goffman é formar um modelo analítico-metodológico que possa dar conta das projeções do eu (self), que se alteram e se renovam nas relações intersubjetivas. As projeções que se compõem entre o que eu penso de mim e quero que os outros também pensem, projetando, portanto, essa visão de mim, e desejando que os outros corroborem essa visão e me tratem de acordo com ela, caracterizando assim, o que autor vai chamar de um caráter moral. A questão, para Goffman, é que a sociedade

ela, buscando uma postura ética no interior das relações desiguais e não forçar uma igualdade utópica que por vezes gera atitudes de condescendência paternalista. Se não entro, nesta tese, nesse debate com mais força, é porque acredito não ser coerente tentar estabelecer preceitos normativos. As soluções éticas, a meu ver, são dadas pelos filmes e pelo debate levantado por eles; nesse sentido, as análises realizadas, de certa maneira, já apontam para considerações éticas, já que, em todos os filmes, o aspecto da negociação entre sujeitos socialmente localizados e a exposição desse aspecto são o elemento central. Todos eles colocam em cena tensões e soluções em direção a um tratamento mais ético (ou, o mais ético possível) a partir da consciência da desigualdade, enfrentando a desigualdade de lugares de fala.

é pautada no princípio de que aquele indivíduo que vê a si mesmo como possuidor de certas distinções sociais acredita ter o direito moral de esperar que os outros o tratem de acordo com essas distinções e vai, portanto, agir segundo essa crença.

Então, todo um jogo de projeções se processa na interação inter-subjetiva (ou face a face, como diz Goffman). Esse jogo é articulado por uma série de táticas e estratégias para controlar, o máximo possível, a impressão uns dos outros, para, assim, reafirmar a auto-imagem.

Um outro aspecto decorre desse jogo de projeções e de estratégias de gerenciamento (management) das impressões e que diz respeito à consolidação dos papéis sociais a partir de uma idéia compartilhada no interior de uma instituição, que, por sua vez, acaba por moldar a maneira com que determinado papel deve ser representado; por exemplo, como um médico deve se portar, como uma professora deve se portar e assim por diante. Desse modo, os papéis sociais se cristalizam em modelos e estereótipos.

É fundamental, nesse jogo de projeções e gerenciamentos que acabam conformando os papéis e suas performances, ter em mente a noção de instituição trabalhada em Goffman, e sobretudo em outros autores anteriores ao sociólogo canadense e posteriores a ele, tais como Michel Foucault.

Instituição não se limita a um lugar físico, mas a um conjunto de regras sociais reguladoras da vida em sociedade – pública e privada – as quais podem ou não derivar de um espaço concreto. Claro está, nesse sentido, que a instituição tomada como espaço físico – o estado, a escola, a fábrica, os manicômios ... – conforma regras sociais, mas estas não se restringem a elas. A instituição é portanto um elemento modelar, não necessariamente físico, embora bastante concreto como força reguladora.

Nesse jogo de conformação – levado a cabo na interação entre sujeitos socialmente localizados do ponto de vista institucional – é fundamental a noção de *performance*. Para Goffman, pode ser considerada performance “toda atividade de um dado participante numa dada ocasião que serve para, de alguma maneira, influenciar o outro participante” (Goffman, 1959:15). O que interessa para o autor são justamente as técnicas e táticas empregadas pelos participantes para convencer o outro de sua projeção moral, afirmando, diante do outro, seu direito em assumir determinado papel social.

Goffman ressalta que não se trata de pensar a performance como verdadeira ou falsa, mas de estabelecer um valor de sinceridade ou de cinismo para dada performance (e para determinado performer) em função da crença que o sujeito/performer tem na sua

própria atuação. A performance cínica, portanto, será aquela colocada em ação, para o outro, com o intuito de enganar. A performance sincera será aquela em que o sujeito crê na veracidade de sua atuação. Em nenhuma das duas, no entanto, está ausente o caráter da representação, da *performance* propriamente dita, que passa a ser entendida, portanto, como constitutiva das relações intersubjetivas.

Tal concepção de performance é especialmente interessante para o campo do documentário uma vez que retira da noção de representação, implicada na performance, o vínculo com a idéia de atuação fictícia. Não se trata, na performance, de inventar o papel a ser representado, mas de entender que em toda a inter-relação entre sujeitos, os quais são socialmente localizados, está presente uma dose de atuação em função do jogo de projeções de imagens de si e dos papéis sociais.

Dessa maneira, pode-se abordar o jogo de negociações entre sujeitos sociais, entre papéis sociais em última instância, presente entre os personagens de um documentário e o diretor, como um jogo entre *performances*, sem, no entanto, invalidar o elemento principal do que legitima o documentário como representação da realidade: o fato de seus atores sociais serem “pessoas” da vida real. “Pessoas” da vida real que representam, *performam* para as câmeras do documentário os papéis sociais de si: os médicos que são, os sociólogos que são, ou as mães que são, as cantoras que pedem esmolas que são, os moradores de um edifício que são, os entrevistados e depoentes que são, e tantos outros papéis, concomitantes, que exercem. Nesta representação, tornam-se *personagens* do documentário.

Nesse sentido, o pensamento teórico de Goffman fornece um aparato conceitual especialmente produtivo para o campo do documentário – ainda que pesem sobre ele algumas críticas relacionadas ao esquematismo de seu modelo ou a um certo desmerecimento dos conflitos de poder envolvidos no jogo da performance¹⁰⁹.

Interessa-me, sobretudo, os desdobramentos possíveis desse arcabouço, por fornecerem um vocabulário analítico que possa dar conta do que está em jogo, de maneira ainda mais evidente, nas relações intersubjetivas em cena num documentário.

Tal vocabulário acaba dissociando a performance de uma oposição entre verdadeiro e falso e considerando a dimensão da visibilidade para um outro, evidenciando assim o jogo de avaliações e correlações de projeções, a um só tempo, de

¹⁰⁹ Entendo, contudo, que tanto o esquematismo quanto a generalização (os exemplos considerados por Goffman vão, indiscriminadamente, dos estabelecimentos funerários dos anos 50 aos hábitos dos Highlanders escoceses do século XVIII), partem do intento de construir primeiro, e sobretudo, um modelo analítico-metodológico que possa calçar a análise da vida social.

caráter moral e social. Assim sendo, o arsenal analítico de Goffman tornar-se ainda mais pertinente ao documentário, mesmo que no interior desse campo teórico ele seja pouco ou quase nada utilizado¹¹⁰.

Dessa maneira, acredito que o uso da noção de performance resolve um nó teórico que no campo do documentário há muito se debate: como nomear os sujeitos sociais de seus discursos sem que, nesse ato, afirme uma identidade essencial pautada na verdade (o que seria incoerente com a própria concepção de documentário como discurso e não como simples representação do real); e, ao mesmo tempo, não os iguale a um típico personagem de ficção (retirando deles e do discurso, assim, o estatuto que os legitima – personagens e narrativa – como vinculados à experiência do mundo histórico). Dessa maneira, tal conceito específico de performance condensa, a um só tempo, a dimensão de negociação entre sujeitos socialmente localizados (em que pesem as relações de poder), a instância de atuação (constitutiva do jogo de projeções) e uma afirmação de realidade.

A dimensão da performance, no nível do personagem, é ainda mais importante para pensarmos o documentário contemporâneo, pois essa performance como personagem cada vez mais costura a narrativa e o argumento do filme.

Goffman considerou a performance no tocante a papéis estabelecidos no interior de instituições (entendendo, claro, instituição como conformação reguladora para além dos limites físicos), em que o papel representado estava circunscrito à relação do sujeito com a instituição. As considerações de Goffman sugerem que tal papel, tal performance, seja conformadora de uma idéia de si (a dimensão do self – traduzida na versão brasileira como o eu presente no título do livro) que se depreende do papel social desempenhado. Ou seja, a performance de determinado papel social atua no jogo de projeções do caráter moral do sujeito, da própria “imagem de si” do sujeito/performer. Por isso que do papel social pode se descolar a imagem de si.

Tal argumento parece ainda mais pertinente se pensarmos o que está em jogo nos documentários contemporâneos, nos quais a vida íntima e privada dos personagens pontuam o discurso fílmico, articulando, a partir deles – da exposição deste privado e cotidiano – o papel social. O que se estabelece, portanto, parece ser quase uma inversão do que está apontado em Goffman (inversão que, ao contrário de invalidar as

¹¹⁰ Na *Introdução*, realizo uma breve avaliação do uso do conceito de performance no campo do documentário.

considerações do autor, reafirmam-nas). Da performance da imagem de si, em curso na experiência de muitos documentários contemporâneos, depreende-se o papel social.

O que foi considerado por Goffman dava conta dos elementos envolvidos nas performances de um papel social. E o que os personagens dos documentários, especialmente os contemporâneos (face ao cenário de hipertrofia da vida privada e do adensamento da sociedade do espetáculo), colocam em cena é um outro tipo de performance, somada à performance do papel social: eles performam a intimidade e a imagem de si.

Essa parece ser a tônica dos personagens em muitos documentários contemporâneos (especialmente os tratados aqui); em que os “performers” são convocados a atuarem uma imagem de si, ao recontarem uma história vinculada ao privado e íntimo, não direta ou unicamente vinculados a uma situação institucional. Não se sentem, portanto, compelidos apenas à performance de “médicos”, de “professores”, de “cantores” (daí que dessa performance do papel social depreende-se a idéia do eu e de seu caráter moral).

O que a situação do documentário (o encontro, a “convocação” a se constituírem como personagens de uma narrativa midiática) compele-os a realizar são *performances de si*, de sua interioridade, de seu “eu”, recontando, para isso, histórias de sua vida privada.

A expressão performance de si contém um certo grau de pleonasmos em relação ao conceito de performance de Goffman (afinal, toda performance, na noção de Goffman, vincula-se à constituição da imagem de si, ainda que por decorrência das projeções morais dos papéis sociais desempenhados). No entanto, entendo que a reiteração é importante para ressaltar a dimensão da performance de uma imagem de si que ocupa posição privilegiada nos documentários contemporâneos, e em especial, naqueles considerados neste capítulo.

Trata-se da consciência de que, ao serem convocados a falar de aspectos da vida privada, em especial no que concerne ao cotidiano, operam, através dessa performance, uma exposição de si, do que é da ordem da intimidade. Essa troca de intimidades é o que está sendo demandado pela narrativa, e os sujeitos, atravessados pela sociedade midiática, parecem ter domínio desse código, atendendo a essa demanda. Colocando a grosso modo, como se fosse do domínio comum o saber portar-se como personagem, o saber performar-se de acordo com o que se espera de um personagem de uma narrativa

mediática contemporânea, fornecendo, dessa maneira, suas “performances de si” através do recontar da vida privada e da “troca de intimidades” (como diria Sennett, 1988).

Tal consciência da *performance de si* como personagem na esfera das narrativas midiáticas – aquelas que estabelecem um processo de mediação entre experiência da realidade e sujeito através do discurso no interior dos meios de comunicação (e o cinema está considerado entre eles) – acaba por unir uma série de pactos de intimidade estabelecidos em distintos discursos contemporâneos. Ou seja, esta consciência do sujeito histórico em se performar como personagem para uma narrativa midiática, atravessa tanto o *Big Brother* e outros Reality Shows quanto os depoimentos ao final da novela *Páginas da Vida* (de autoria de Manoel Carlos, exibida no horário das 8, na TV Globo, entre 2006 e o início de 2007). Vão também dos talk shows a *Edifício Master*; do quadro “Arquivo Confidencial” do *Programa do Faustão* a *A Pessoa é para o que nasce*.

Mas se tal afirmação é pertinente, se essa consciência une experiências tão diversas quanto essas, então, o que as separa enquanto mediações? Ou melhor, o que distingue os documentários considerados aqui?

O principal elemento de distinção é o questionamento dessa consciência da *performance de si*¹¹¹ – desmascarando-a através da exposição da dimensão da negociação entre personagem que se auto-fabula e diretor/equipe para o âmbito do discurso fílmico. O desmascaramento, no caso dos documentários que analiso aqui, faz-se justamente na interface, no âmbito do diálogo, em diferentes graus, com a imaginação melodramática. Uma dimensão de diálogo, e não de simples adesão (como poderia ser o caso dos outros exemplos mencionados acima), que remonta à exposição da consciência e do saber disseminado no senso comum, dos mecanismos de performance, pois justamente partem, através dessa exposição, de seu questionamento.

Questionam, portanto, seus personagens não como pessoas (como sujeitos históricos) mas como categorias, como instâncias. Seja porque aceitam o jogo midiático – brincando com uma teia de referências auto-reflexivas (*A Pessoa é para o que nasce*); seja porque constroem uma adesão de excesso estetizante a um discurso que se fabula

¹¹¹ Talvez seja redundante, embora necessário, reafirmar que com o uso de termos como fabulação e desmascaramento não pretendo imputar às considerações aqui apresentadas nenhum caráter negativo vinculado à falsidade ou enganação. Penso já ter afastado essa concepção ao evocar as perspectivas teóricas de Goffman, por exemplo, que não vincula, em sua teorização, a noção de performance à idéia de mentira ou a uma oposição desta em relação à verdade do indivíduo. A performance, e, por conseguinte, afirmo, a auto-fabulação é atuação, sem no entanto, opor-se às noções de sinceridade ou mesmo de consonância com a identidade (especialmente se a entendermos como processo de subjetivação).

através de uma personagem marginal (*Estamira*); seja porque centram a força de seu discurso no ato da inter-relação, expondo-se como instância mediadora (*Edifício Master*).

Para os três documentários analisados neste capítulo, a distinção se dá na formulação de um discurso fílmico que, a um só tempo, abraça a intimidade como valor (afirmando o *pacto*) e o faça considerando na dimensão da *performance* de seus personagens aquilo que de melodramático se apresenta, transformando esse mesmo melodramático em elemento de reforço ao *pacto de intimidade*.

A primeira questão que afirmo, com isso, é que nem toda a intimidade na esfera das narrativas midiáticas – ou mesmo no pacto de intimidade – é um convite ao melodramático ou possibilita um espaço de diálogo com a imaginação melodramática. Ela o é tão somente quando a negociação se faz claramente visível ao longo do filme, e isso é estratégico para o argumento do filme e seu valor de autenticidade. Neste aspecto, reforça-se o elemento de distinção em meio a outros discursos: a exposição dos mecanismos de *performances de si* através da transparência da negociação.

Pois expondo, num regime de *obviedade*, o aspecto da negociação, que de uma maneira mais comum seria a própria presença da câmera e do diretor; estabelece-se uma consonância entre esse *outro* da negociação e a instância do *olhar público* que se faz presente na narrativa. Acontece que, nesses casos, a performance de si se faz para um olhar público que está marcado na narrativa e acaba por trazer, assim, um vínculo moralizante para as intimidades narradas.

É importante a presença expressa, em alguma medida, do elemento da negociação como instância do olhar público, pois assim fortalece-se o vínculo intimidade e autenticidade, estabelecendo com o filme um diálogo com o universo do melodramático e, ao mesmo tempo, legitimando-o como discurso próprio do campo do documentário.

Nesse sentido, a intimidade (ou a troca de intimidades nesses casos em que a negociação, o olhar público estão *obviamente* expressos na narrativa¹¹²) não é apenas tema de existência do documentário, é sua própria estratégia de sobrevivência em meio à galeria do campo do documentário. É a estratégia que acentua, e mesmo garante, o

¹¹² É interessante mencionarmos outros casos como contraponto em que há intimidade, há personagem, há os mesmos aspectos que vinculam intimidade e autenticidade que aqui estamos desenvolvendo, e, no entanto, não há uma economia de expressão afinada com a imaginação melodramática. Casos como os que podemos observar numa certa tradição do chamado cinema direto americano, tais como *Don't look back* (D. A. Pennebaker, 1967) ou *Nelson Freire* (João Moreira Salles, 2003).

valor de autenticidade (ao personagem e sua fala) corroborando com isso a afirmação do filme no campo do documentário.

Nos três filmes aqui considerados em primeira instância, é possível perceber o valor do vínculo intimidade e autenticidade como elemento central do discurso fílmico, pois, justamente pela negociação estar expressa, compele-nos a um engajamento com o pacto de intimidade visível, via narrativa, através da exposição da negociação. Engajamo-nos, ao mesmo tempo, com o personagem, a história e a performance de si, mas também com diretor e com o discurso do filme; com o quanto de aproximação que eles conseguem negociar e transmitir. Esse engajamento com o processo (do encontro e da negociação) reforça a autoridade e o vínculo afetivo com o documentário. Por isso diria que a base de sustentação (digamos, a autoridade) dos três filmes analisados aqui é o próprio *pacto de intimidade*.

Para fortalecer o pacto, será necessário expressá-lo através de estratégias que convidem a um vínculo sentimental tanto com o personagem quanto com o diretor ou discurso do filme. Encontraremos, entre essas estratégias, uma aproximação, em diferentes graus, dos procedimentos de simbolização, de reiteração, de antecipação, estabelecidos num certo regime de obviedade, os quais, associados ao olhar público presente enquanto correlação através da visibilidade da esfera da negociação, indicam um diálogo com a imaginação melodramática.

Em *A Pessoa é para o que nasce*, esse processo está exacerbado, costurando o filme através do *crescendum* da relação de intimidade entre as três cantoras de rua e o diretor. Uma trajetória que vai do relativo anonimato à relativa celebridade, introduzindo o diretor e sua história pessoal com as personagens como ponto de mutação dessa passagem. A negociação está presente de maneira óbvia e o discurso fílmico vai, em muitas medidas, trabalhando com um regime de paródia dos grandes modelos de representação das *divas* do cinema dominante.

Estamira trabalha numa outra esfera, trazendo uma visibilidade opaca para suas expressões de negociação. No filme, o diretor não está presente (a não ser por um momento, ao longo dos créditos finais, em que sua voz aparece). No entanto a câmera e o processo de interação com a personagem estão marcados na performance de Estamira, na maneira como ela discursa para a câmera e na presença constante dos primeiros planos e dos planos de detalhe em seu corpo e rosto.

O pacto de intimidade, no caso desse filme, está reforçado na esfera estética, e os planos de detalhe, *excessivamente* usados, são *símbolos visuais* do processo de

negociação que firma tal pacto. Um que é firmado para provocar nossa aproximação a uma personagem incômoda, explosiva, grotesca e, ao mesmo tempo, admirável. A imaginação melodramática em *Estamira* tem o poder, ou o projeto, de resolver esse dilema – entre a repulsa e a proximidade – com a personagem.

Dos exemplos considerados aqui, o que parece mais dissonante, à primeira vista, é *Edifício Master*. Toda economia de expressões extremamente simples, seca, de sua narrativa parece afastar o filme, bem como os outros documentários do diretor, do universo do melodramático. No entanto os filmes de Coutinho, em especial *Edifício Master* e *Peões*¹¹³, convidam a um nível de diálogo com a imaginação melodramática mais crítico e, potencialmente interessante, para pensarmos diversos aspectos da formação da subjetividade contemporânea.

Tenho em mente, ao analisar os documentários de Eduardo Coutinho nesta tese, que há uma distinção a ser feita, se pensarmos o processo do documentário e a construção da instância do personagem nesse processo. Uma distinção entre *pessoa*, *personagem* e *discurso fílmico*.

A pessoa como um dado da experiência da vida – algo como “o que sou”, ou melhor, as diversas formas do que sou – talvez próximo da noção de identidade, se a entendemos como processo de subjetivação, como um dado não fixo, como elemento constitutivamente móvel, que vai se construindo na relação com o outro, em que a dimensão da performance (seguindo o pensamento de Goffman já aludido aqui) está intrinsecamente presente.

O personagem como aquilo que se constitui através da *performance de si* ante a presença de um outro específico enquanto instância de mediação, gerado pelo processo de negociação que se instaura através da experiência da mediação, no caso, do próprio processo de produção do filme: “é um falar de si, da intimidade, que torna quem fala uma ‘personagem’ no sentido etimológico do termo (ou seja, uma figura pública)” (Xavier, 2003b:230).

Por fim, o discurso fílmico, não como figura autônoma totalmente, mas como um ditongo formado a partir do processo de performance do personagem (como processo da *pessoa*) e da esfera da construção da narrativa (moldando o personagem, consonante ou não à performance; em que se estabelece, nessa instância, a esfera de

¹¹³ *Peões* (2004) é um dos filmes analisados no Capítulo 3 desta tese, especificamente no tocante à esfera da *Memória* como espaço privilegiado ao diálogo entre o universo do documentário e a imaginação melodramática.

decisões éticas do diretor e equipe). Digo que é ditongo, pois é um processo formado por duas esferas (duas vogais) que são apreendidas como uma (pertencem à mesma unidade silábica) – a experiência do filme. As três instâncias, emaranhadas, tecem o filme, o que é especialmente pertinente no domínio do documentário. A *negociação*, como processo social de embate, é condicionante em todas as esferas.

Tal distinção parece fundamental para analisarmos os filmes de Coutinho – nos quais, aliás, essas mesmas distinções se fazem mais claras. Sobretudo em *Edifício Master*, vemos como o processo de auto-performar-se como personagem está presente, seguindo, em muitos sentidos, a mesma lógica dominante na sociedade de espetáculo. A mesma lógica que informa a construção dos personagens que povoam nosso imaginário disseminados nos discursos midiáticos. Essa lógica, cujo saber cada vez mais está dominado no âmbito do senso comum, atesta a presença marcante da imaginação melodramática como elemento de formação do sujeito moderno.

Os personagens de *Edifício Master* comungam desse saber, e operam com ele no processo de se auto-performar diante da câmera e de Coutinho. Acabam, linhas gerais, por – como bem analisa Leandro Saraiva (2006), numa aproximação entre o filme e as performances do *Big Brother Brasil* – transparecer a consciência de que, diante da câmera, devem mostrar seus micro melodramas.

A força de *Edifício Master* está em expor a consciência do auto-fabular-se melodramaticamente como tema subliminar do filme. E para isso, ele deve, em momentos específicos, produzir, em seu discurso fílmico, uma fórmula expressiva que, de um lado, esteja coerente como a economia geral de simplicidade do dispositivo de Coutinho¹¹⁴ e, de outro, atue em consonância com a *performance de si* de seus personagens. Para isso, o discurso fílmico também, mesmo que em alguma medida sutil, deve produzir seu próprio diálogo com a imaginação melodramática. Desse ditongo muito particular (no limite de um hiato) trata minha análise de *Edifício Master*.

¹¹⁴ Sobre a noção de dispositivo nos filmes de Eduardo Coutinho, bem como uma análise geral deste, conferir LINS, Consuelo - *O Documentário de Eduardo Coutinho. Televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2004.

4.1 – O pacto de intimidade através da alusão ao imaginário fílmico – amor e responsabilidade em *A Pessoa é para o que nasce*.

A Pessoa é para o que nasce é um caso interessante de documentário que entra em circuito não como novidade, mas tendo uma relação com outros filmes antes dele. Quando o longa metragem estréia, em 2004, já vem marcado por dois outros documentários que já haviam circulado nos festivais do país – notadamente no festival *É Tudo Verdade* – com o mesmo nome: um curta de 6 minutos, realizado em 1998; e um média-metragem de pouco mais de 30 minutos. Dois pequenos sub-produtos do que seriam o longa e que já iniciaram uma parcela do público no dar a conhecer suas três personagens, as “ceguinhas” de Campina Grande, Maroca, Poroca e Indaiá.

Tal contexto é importante, pois, de um lado, impulsionou uma sensação de já conhecimento das personagens, e por outro, a mesma longa trajetória da relação entre diretor, filme e personagens é retomada no longa-metragem. Dessa maneira, *A pessoa é para o que nasce* já aparece como longa metragem com uma história no universo do documentário recente, partilhada por seu público, que cerca de expectativas o filme e cujas expectativas reafirmam o lugar de intmidade.

Foi a partir dos curtas que as “ceguinhas”, como ficaram conhecidas, apareceram em programas televisivos, tais como *Programa Legal*, da TV Globo, apresentado por Regina Casé, foram convidadas para shows no *Festival PercPan* (festival internacional dedicado à percussão), e por fim, viraram “estrelas de cinema” do longa em questão, com declarou a rádio local de Campina Grande.

É possível afirmar que todas essas informações povoam o imaginário do público que frequenta festivais de cinema, especialmente os dedicados ao documentário, provocando nesses espectadores, já, uma sensação de conhecimento das personagens, o que reforça uma dicotomia que atravessa o filme. De um lado, a relativa “celebridade” lhes oferece um caráter de *personalidades públicas*, confirmado pelo assédio da mídia, ainda que efêmero, mostrado no longa e pelo sucesso das versões curta. Por outro lado, não são totalmente conhecidas de um público geral, não frequentam o “star system” midiático, e, por sua condição social desfavorecida – cegas cantando para pedir esmolas nas ruas de Campina Grande –também poderiam ser tomadas como *personagens privadas* de um cotidiano marginalizado.

Essa tensão fica expressa claramente na sequência em que, aos 7 minutos de filme, cada uma das três se apresenta. O plano aberto enquadra as três na penumbra da

sala de visitas e ao fundo, na luz externa da rua, a figura de Dalvinha (filha de uma delas) a qual observa a cena. Cada uma diz seu nome e seu apelido, o outro nome pelo qual é conhecida. Um dedilhar de piano que foi inserido posteriormente como trilha sonora acompanha rigorosamente o ritmo de cada uma das falas. Assim, Maria é na verdade Lia ou Maroca, Regina é na verdade Poroca e Conceição, é Indaiá.

Dessa maneira, os dois nomes de cada uma delas – anunciados como uma cantiga que é construída pelo filme – tornam visível e antecipam a interseção que atravessará todo filme: os dois aspectos de cada uma, ou seja, a performance para o público, através da cantoria e as dificuldades da vida privada. A cena seguinte mostra as três cantando (a própria música, cujos versos afirmam a honestidade do pedinte, atuam como narração informativa) e pedindo esmolas na rua, o que se constitui como um ponto de convergência entre a personalidade e a personagem.

Tal seqüência presentifica o que parece interessar em *A Pessoa é para o que nasce*: justamente a tensão que nasce do público e do privado, que se convergem nas três personagens. Uma certa interseção que se adensa a partir da experiência dos encontros das três com o diretor Roberto Berliner; portanto, dos filmes que se condensam na versão longa-metragem do documentário. Por isso é tão importante para o filme, em alguma medida, resgatar essa longa trajetória de encontros. Nesse sentido, a grande operação é a de montar a versão longa a partir de uma cronologia desses encontros, organizada em três partes.

A primeira, marcada por um intertítulo que informa “Campina Grande, Paraíba, 1998”, é orientada para as histórias privadas das personagens, em que, efetivamente, vamos conhecer Maroca, Poroca e Indaiá. Na segunda, que se inicia em 2000, a partir da viagem das três a Salvador e São Paulo, a convite do *Festival PercPan*, organizado por Gilberto Gil e Naná Vasconcelos, centra-se nas repercussões da “fama” em contraponto com a intimidade cada vez mais acentuada com Roberto, e a terceira, dois anos depois, recupera os desdobramentos da vida das três, do convívio com Roberto a partir do filme.

Nas três partes, contudo, a mesma interseção entre o que chamo de personalidade pública e de personagem privada está presente de maneira recorrente, levantando, com ela, questionamentos de ordem ética. Vários procedimentos atestam tal interseção e mostram, para além do tom leve de muitos momentos do filme, o questionamento de fundo com relação ao impacto da inscrição midiática na vida

daqueles que estão à margem e dos reais limites de intervenção e de mudança dessa inscrição¹¹⁵.

Em meio a isso, o *pacto de intimidade* que está traçado em *A Pessoa é para o que nasce* tem por função principal a de tentar absolver o filme de qualquer questionamento ético ou de acusações de exploração. E não são poucas as possíveis críticas nesse sentido feitas ao filme. Desde uma polêmica seqüência final, em que a nudez das personagens pareceu chocar, a uma declaração de amor feita por Maroca a Roberto, até o próprio questionamento das personagens a respeito do dinheiro ganho com os prêmios do filme¹¹⁶.

O tema da exploração é mencionado ao longo do documentário através das falas das personagens, que rememoram a maneira como os padrastos as exploravam ou como a vizinha, Dona Didi, que aparece na primeira parte do filme cuidando da três mediante o pagamento de R\$200,00, a partir da segunda parte do filme já não está mais ao lado delas, pois não era mais tão boa.

A intimidade que se firma entre Roberto e as três – a qual somos convidados a partilhar – estabelece para o filme um lugar de distinção no panorama das diversas formas de exploração pelas quais as personagens passaram. Isso porque o elemento que perpassa a negociação entre eles, e que está visível para nós, dá conta de um tom de amizade e de aproximação, que tem, assim, por principal função, afastar, para o diretor e para os espectadores, um sabor vouyerista e explorador.

Nesse sentido, *A Pessoa é para o que nasce* preocupa-se em trazer, logo de início, para o filme, uma certa *visibilidade da intimidade*, num primeiro momento, como tema, mas depois, também como estratégia complementar à exposição da negociação. Investe-se, assim, nas cenas iniciais do filme, em imagens de vida privada, do acordar, do dormir, do vestir-se, beber água, apresentar os cômodos da casa num quadro excessivamente próximo que evoca um efeito de aproximação sensorial dos corpos.

¹¹⁵ Essa mesma esfera de preocupação está em outro documentário contemporâneo, realizado por Evaldo Mocarzel, *À Margem da Imagem* (2002). No filme sobre moradores de rua em São Paulo, a preocupação central, num dado momento, acaba sendo com a legitimidade de se produzir imagens e, em última instância, de se produzir uma experiência estética a partir de pessoas marginalizadas. A solução do filme de Mocarzel é corajosa, ao fechar o filme expondo o abismo entre ele e seus personagens, dando ao personagem a forte palavra final “amanhã, você não me recebe mais”. Também *À Margem da Imagem* tem uma versão curta, que circulou apenas em festivais de cinema e outra longa, que depois entrou em circuito comercial, e no sentido mais específico desse debate ético, a versão curta é mais bem resolvida. Para uma melhor análise desse filme, numa abordagem crítica dos limites estéticos e éticos de uma estrutura fílmica centrada na entrevista, conferir texto “A Entrevista”, que compõe a versão ampliada do clássico livro de Jean-Claude Bernardet, *Cineastas e Imagens do Povo* (2003).

¹¹⁶ A versão curta de *A Pessoa é para o que nasce* ganhou prêmios de melhor filme no “Festival É Tudo Verdade”, e no “Festival do Rio”, ambos de 1999.

Esse tratamento sensorial da câmera em relação às personagens, sobretudo na primeira parte do filme, também contribui para o tom geral de aproximação. Aos pouco mais de 15 minutos de filme, Maroca e Poroca põem-se a apresentar a casa: “aqui é a sala, daqui pra lá é a sala”, “aqui, aqui é a porta da cozinha...”, “aqui é o banheiro, e isso aqui, é a pia de lavar, de banhar o rosto”. Mas ao contrário do que se espera, as imagens não seguem o ponto de vista das palavras, ilustrando os diversos “aqui é” da seqüência. O que se mostra é a mesma câmera muito próxima das personagens, a qual faz uso de uma lente grande angular que provoca distorção na imagem. Assim, enquanto as palavras nos introduzem aos cenários da vida privada (quarto, sala, banheiro), as imagens nos aproximam de uma outra ordem do privado, como se quisesse entrar na interioridade não apenas física, mas sensorial das personagens. A proximidade do quadro evoca a necessária proximidade entre um cego e os objetos para que ele possa “ver” através do tato.

Estabelece-se, nessas cenas, mais que um sentimento de proximidade, também uma lógica de identificação. O plano excessivamente próximo remete, claramente, à necessidade, para o deficiente visual, do tato. Tocar a câmera é como chegar ao que está do outro lado, afirmar que há um olhar que as encara e que é devolvido através da sua maneira de olhar. Numa outra seqüência, bem mais adiante do filme, as três são mostradas apalpando, detalhadamente, uma câmera de vídeo. Todas essas cenas, portanto, são a maneira pela qual a explicitação das marcas do aparato fílmico estabelecem o pacto de intimidade.

Outro procedimento para firmar tal pacto se faz através de um regime de alusões reflexivas da própria história do cinema – que faz com que o filme não economize no uso de elaborados posicionamentos de câmera, uma bela fotografia saturada, o uso acentuado da trilha sonora musical e, por fim, o uso assumido da encenação, demonstrando as marcas de uma certa direção de atores da tradição ficcional.

Tal regime remete-se a uma intensa utilização da estrutura de *simbolização* e *antecipação* para tecer a relação entre as três e Roberto e, por correlação, entre eles e os espectadores. Esses aspectos, que também dão conta da problematização privado e público, afirmam, em *A Pessoa é para o que nasce*, seu diálogo com a imaginação melodramática.

Devemos entender que o estabelecimento da intimidade neste filme não se dá apenas na presença corpórea do diretor, mas no processo de interação que se mostra a partir dos recursos estilísticos, da transparência estetizante. Com isso, quero apontar que

o tratamento fotográfico da imagem no caso de *A Pessoa é para o que nasce* – com as manipulações de cores, como saturação, efeitos de filtros e lentes, articulando, entre outras coisas, a extrema aproximação do corpo e do rosto das personagens, evocando, como indiquei, aproximação e identificação – atua como mecanismo de exposição da negociação¹¹⁷.

Isto também fica claro na seqüência em que o filme brinca, através de um apagar e ascender das luzes, com as possibilidades de visão das três. A brincadeira não apenas nos informa o quanto cada uma delas pode ou não pode efetivamente enxergar. O sentido da seqüência é o de expor o aparato cinematográfico diante da presença delas, e da nossa, e assim, imbuir, nos usos seguintes de semelhantes possibilidades técnicas e estilísticas desse aparato, o mesmo significado da exposição primeira, uma sensação lúdica e amigável partilhada entre personagens e equipe do filme.

O que fica exposto assim não é apenas o procedimento mais tradicional de reflexividade (quando os processos de produção do filme e o aparato cinematográfico invadem a narrativa) mas também a própria negociação que decorre a partir dessa reflexividade. Sim, pois, a exposição inicial dessas marcas do aparato se dá numa brincadeira entre personagens e diretor, num jogo que reforça o caráter de partilhamento da intimidade. É importante ressaltar que o tom lúdico da seqüência reforça a noção de encontro e de proximidade.

Tal partilhamento, reforçado nas marcas do aparato fílmico, evoca um sentido de identificação com as três, dando-nos a dimensão física de seus pontos de vista; mas uma identificação também com que está mais ali, possibilitando que tal nos seja exposta.

Explica-se também, nesse sentido, os diversos usos no filme de telas pretas, em geral coincidindo com momentos da fala das personagens em que, narrando lembranças e fatos de suas vidas, mencionam termos ligados à visão. Na mais exemplar dessas passagens, Maroca está a relembrar os abusos sofridos pelo padrasto. Ela põe-se de pé e a câmera põe-se levemente baixa: “aqui é eu, pronto, aonde tá, por exemplo, aonde tá você assim era uma mala que ele tava sentado. (...) eu aqui, que nem eu tô com essa chave na mão, eu peguei assim a tauba, do jeito que eu tava nervosa, eu disse assim, essa tauba vai servir pra você mermo”. Nesse momento, a câmera faz um zoom

¹¹⁷ Veremos que esse comentário é ainda mais pertinente em relação a *Estamira*, quando todo o processo de negociação com o diretor – e nesse sentido, a evocação da instância do olhar público – será trazido à narrativa apenas por um excesso estilístico estrategicamente adotado em determinadas passagens do filme.

aproximando-se do rosto de Maroca, que segue com o relato: “eu aqui peguei a tauba e danei na testa dele...”.

Ao final dessa lembrança, que reconta a reação de ódio frente ao marido da mãe, a câmera aproxima-se ainda mais do rosto de Maroca que finaliza: “ali, eu não vi mais nada, fiquei sem sentido, deu aquela zonzeira na minha cabeça e eu não vi mais nada”. Nesse momento, a imagem das três é congelada e começa a ser fundida a uma tela preta. A voz das outras duas comentam: “oia aí, tá vendo aí.”, enquanto Maroca segue mencionando o confronto com a Mãe, o qual decorreu de tal evento. A imagem retorna, então, ao rosto da personagem, para, logo em seguida, fundir-se, dessa vez, com uma tela branca.

Tais momentos instauram uma coreografia de pontos de vista a qual inscreve, ao mesmo tempo, os espectadores e o aparato do filme na narrativa. Momentos como esses, descritos há pouco, ligam-se circularmente entre si, remetendo-se uns aos outros, fazendo transparecer um olhar público que se deposita sobre as personagens e sobre suas vidas.

Essas formas de transparência, na narrativa, da presença do aparato, e, correlatamente, do diretor, são a inscrição do olhar público neste documentário pois evocam a instância da negociação. O jogo de olhares que se forma a partir disso costura o pacto de intimidade, pois é a maneira de marcar a presença de Roberto e do filme em um regime que, ao mesmo tempo, seja de *obviedade* e não use, unicamente, a solução da presença física do diretor.

Se as marcas do aparato relacionadas à visão – jogos de luz, lentes e quadros – provocam uma relação forte de aproximação e identificação com as três personagens, um outro tipo de marca abre caminho para uma aproximação específica com Roberto, e, com isso, abre um espaço de reiteração do nível de negociação estabelecida entre eles. Essas marcas deixam exposto um outro elemento do aparato cinematográfico, contudo, diretamente relacionado à figura do diretor: a encenação. Há, em *A Pessoa é para o que nasce*, um esforço de deixar, também, a encenação óbvia.

O elemento da encenação – ou seja, uma certa idéia de teatralização, roteirização e direção mais explícita da performance – nunca esteve exatamente distante do domínio do documentário. Aliás, nasce com ele, sendo amplamente usado no chamado Documentário Clássico. Nesse sentido, o trabalho de Robert Flaherty, notadamente em *Nanook* (1922), ou mesmo de John Grierson, em *Drifters* (1930), são exemplos perfeitos do uso da encenação. No entanto, há uma distinção importante entre

a encenação lá e a encenação aqui, e esse elemento vincula-se a um certo excesso que se apresenta quando a encenação está organizada para ser transparente, recuperado, através das alusões, o imaginário do cinema ficcional comercial, ao passo que a encenação no documentário clássico buscava ser diluída num regime de verdade totalizante que reiterava o lugar de fala do filme enquanto discurso sobre o real.

O imaginário com o qual *A Pessoa é para o que nasce* está dialogando, nessas cenas de alusão em que a encenação fica obviamente marcada, vincula-se a uma idéia de espetáculo com seu “star system”, que se materializam na figura das divas. Essa imagética das divas está aludida no documentário de uma maneira em que ela se torna mecanismo de *simbolização* e de *antecipação*, reforçando o sentimento de identificação com as três personagens e, mais importante, o tom geral lúdico da relação entre elas e Roberto.

Símbolo não porque, exatamente, iguala as três personagens às divas – isso convidaria a uma leitura irônica que não parece estar no filme – mas porque presentifica a negociação (e com ela o pacto de intimidade) e porque, mais especificamente, presentifica a ambigüidade central do filme: o jogo entre a personalidade pública (as divas) e a personagem privada (cotidiano de três mulheres pobres que pedem esmola).

Em larga escala, o mecanismo de antecipação também se dá também como evocação da tensão pública e privada; antecipando a tensão que será colocada mais explicitamente na segunda parte do filme – quando Maroca, Poroca e Indaiá são alvo de um assédio celebratório da mídia, algo que já estava mencionado no final primeira parte (e tal menção é, em si, uma antecipação clássico-narrativa, um gancho para o “capítulo” seguinte), e acabam por viajar para Salvador e São Paulo.

Porém, numa pequena escala, cada seqüência de encenação também produz um micromecanismo de antecipação, reforçando, no interior da seqüência, o engajamento através da produção de pequenos ganchos para a narrativa.

Uma longa seqüência do filme exemplifica esses aspectos – tanto da simbolização quanto dos diversos níveis de antecipação – de maneira especialmente interessante, intertextual e emocionante.

A cena se inicia com uma tela branca, o sopro de um trompete e, logo após, a câmera próxima a Maroca que, deitada, manuseia uma carteira de identidade: “O nome dele era Silvestre, mas eu chamava ele de Silva...”. A trilha musical, um jazz que nos remete diretamente ao repertório dos filmes americanos dos anos 40, segue pontuando a cena: uma tela preta e Maroca a descrever detalhes de seu segundo marido: “a voz dele

era uma voz assim, um pouco grossa, mas era uma voz linda. Ele não via nada, mas ele varria uma casa que bem dizer, nem todas as mulher varriam uma casa como ele varria. Não sei como era aquilo. Era Deus que dava, o dom da pessoa...”. Nesse momento, um pequeno inserte de uma imagem que vimos já no início, na qual as três aparecem desfocadas, e, no canto do quadro, a cartela com o título do filme.

Tal inserte remete ao tema do destino evocado pelo título e pelas cenas iniciais do documentário, que será retomado no final. Aqui, o tema é apenas mencionado, antecipando, a um só tempo, o restante do filme, além do próprio desenlace da seqüência sobre Silva. O que começa a se afirmar, já aqui, é Silva como destino de Maroca e, também, Silva a encontrar seu trágico destino. Acompanhamos o resto da seqüência impregnados por esse sentimento.

O testemunho de amor de Maroca é retomado, ainda com uma forte presença da trilha musical, por um plano mais aberto em que a vemos deitada na relva: “eu amava muito ele, eu era louca por ele”. O verbo no passado, associado à música e ao inserte de momentos antes, reforça o estado de suspensão que nos faz sentir a iminência de um drama.

Maroca segue lembrando seu amor, esmerando-se, significativamente, em fornecer detalhes românticos da relação, numa seqüência que ora a enquadra em plano médio, ainda deitada na relva, ora aproxima-se de seu rosto, no qual podemos notar seus olhos fechados. “Adeus, meu amor querido...”, ouvimos, em off, sua voz a cantar. A música será retomada como performance da personagem ao fechar a longa passagem, mas, aqui, ela já anuncia a morte de Silva.

“Se eu pudesse, se eu pudesse nunca sair de perto dele, eu nunca saia. Hoje em dia, hoje em dia eu sinto falta desse prazer.”, diz a personagem, enquadrada em plano médio, agora de pé. Um corte seco e o primeiro plano do rosto de Maroca, dessa vez no interior da casa, que canta: “Adeus meu amor querido, imagem do meu coração, quem parte leva saudade, a dor da separação. A tarde quando declina, é como a flor quando caí, que se despreza do galho, adeus para nunca mais”. A performance desse canto se encerra, muito significativamente, com dois planos-detelhe, um do olho e outro da boca de Maroca.

Esse canto afirma o mecanismo de *simbolização* tão caro ao melodramático, e presentifica, assim como nos canônes do gênero, o momento da narrativa. Nesse sentido, a performance do canto é ao mesmo tempo uma Maroca a chorar seu amor perdido, e uma outra que se presta a ser atriz para a direção de Roberto, explícita na

economia intertextual das cenas anteriores (o romantismo dela deitada na relva a lembrar seu amor).

O fechamento dessa seqüência recupera esse aspecto, mostrando outra performance de Maroca, como um pequeno inserte musical dela a caminhar pela cidade, lentamente, com flores na mão, em direção ao cemitério. “Ai, ai, ai meu Deus, eu não tenho amor, eu não tive sorte, sinto em meu peito essa dor...”, diz a música cantada pela voz off de Maroca.

Contudo, antes desse momento final, ouvimos, através de depoimentos dos vizinhos, do irmão adotivo de Maroca e das imagens de arquivo do jornal local, os detalhes do assassinato de Silva. As informações acentuam o sentimento de infortúnio e a comoção provocada pelos dois cantos de Maroca.

Essa seqüência é a afirmação da presença da imaginação melodramática, pois coloca em cena suas categorias fundamentais para afirmar um engajamento sentimental com a personagem e, acima de tudo, para atestar um efeito de intimidade, compartilhado entre o discurso fílmico, o diretor – os quais se fazem presentes na explicitação das marcas de encenação – a personagem e o público.

Na primeira parte de *A Pessoa é para o que nasce*, outras duas seqüências também reiteram essas marcas intertextuais da encenação como *símbolos* exacerbados. Ainda no começo do filme, Maroca lembra os abusos sofridos, pelas três, dos maridos da mãe e introduz o testemunho de Poroca no lugar de vítima de abuso sexual. O testemunho não é detalhado, e isso é importante, pois nos afasta, como espectadores, da possibilidade de alimentar uma curiosidade perversa, comum em outras narrativas desse tipo de acontecimento tão detalhadamente descritas. Mas a ausência de detalhe é substituída pela presença da exposição de Poroca como performance de si, solicitada pelas marcas da encenação, e atendida pela personagem que, parece desejar se mostrar a despeito das tragédias e explorações passadas.

Poroca relata apenas o momento em que descobre estar grávida do padastro: “aí foi que fizeram exame, aí disseram, ela tá, ela tá gestante. Aí pronto, quando disseram, aí pronto, o que foi que eu fiz, botei pra chorar”. Corte para panorâmica do sol e do azul do céu, a qual introduz o canto de Poroca. Ao longo desse canto, nós a vemos em plano americano, com a câmera levemente baixa, a cantar: “deixei meu tamborim lá no sereno. Orvalho da madrugada molhou. Deixei meu tamborim lá no sereno, orvalho da madrugada chorou. A noite está se passando, a lua clareando e eu sem meu tamborim não vou...”. A luz é saturada, acentuando o contraste entre o céu muito azul e a terra

muito vermelha do sertão de Campina Grande. Ao lado de Poroca, para reforçar esse cenário ao mesmo tempo vibrante e árido e tão conhecido do imaginário audiovisual brasileiro, um pé de mandacaru.

A cena da performance interrompe o relato do abuso sexual, substitui o desejo de descrição detalhada por um outro nível de exposição de si, agora como performance claramente dirigida, encenada, portanto, para o diretor; revestindo essa exposição de um caráter mais simpático e ainda emocionante. O cantar é como antídoto ao sofrimento, e mais uma vez, na vida das personagens, como estratégia de sobrevivência. Ao cabo, esse canto altamente encenado de Poroca *simboliza* e presentifica uma relação de entrega que, então, claramente, se distingue do abuso.

É interessante ressaltar que ambas as seqüências de encenação do cantar (a de Maroca e a de Poroca) são símbolos que acentuam um momento dramático da história pessoal de cada uma delas, o qual, no entanto, reflete diretamente um problema social. Isso não é acaso. Através da performance do canto e da comoção, aproximação e intimidade ativadas por ela, somos levados a travar uma relação pessoal com uma questão que se desprende da esfera pública. Nesse sentido, é ainda mais significativo que, em meio à seqüência em que Maroca relembra o assassinato de Silva, seja possível ver os arquivos do domínio público do acontecimento; as imagens da televisão local reportando o assassinato reforçam, assim, essa inter-relação pública e privada.

Se, de um lado, essas marcas de encenação expõem a dimensão da negociação, atestando o olhar público representado pelo próprio documentário, de outro, inscrevem o privado da vida de cada uma das personagens num diálogo com o mundo extraordinário das narrativas ficcionais. É nesse sentido um ato celebratório – mesmo nos momentos mais dramáticos do filme – para com suas personagens, o qual acaba por ser um elemento importante do *pacto de intimidade* travado em *A Pessoa é para o que nasce*. Tal ato reafirma o sentimento de amizade que permeia a negociação entre as três e o diretor, ora ao investir na carga emotiva, ora ao envolver o jogo da encenação de um caráter lúdico.

Um tom lúdico que se remete a outros momentos em que, na negociação entre as personagens e o diretor, todo um jogo de brincadeiras se torna transparente. É notável, por exemplo, quando Maroca primeiro menciona o envolvimento com Silva: “eu passei dois ano e oito meses com ele, e ele nem tocar em mim num tocou. Ainda hoje eu sinto, eu não gosto nem de tá falando nele...”. A voz em off de Roberto pergunta, em tom espantado: “Não tocou?”. Ao que Maroca responde: “pra bater em

mim não.”, e diante de um “ah sim”, exclamado pelo diretor, ela comenta, rindo: “(...)eu falei numa coisa ele já pegou outra. É, eu num tô dizendo, eu num digo, ô tá pensando que eu num entendi. Ah, eu num sou mais criancinha não(...) é que ele tá pensando que tá conversando com criança”, finaliza Maroca. A longa seqüência em que a personagem rememora toda a vida com Silva, apresentada, como vimos, em ampla encenação intertextual, segue-se a essa brincadeira inicial, e, de certa maneira, vincula-se ao clima de interação lúdica.

A cena que encerra a primeira parte do filme também é exemplar para atestar o vínculo entre a exacerbação da encenação e o sentimento lúdico compartilhado entre as personagens e o diretor. A seqüência anterior informava, através da narração over realizada pelo arquivo sonoro do “Grande Matutino Borborema, programa jornalístico de uma Rádio local, que “as três ceguinhas de Campina Grande viraram estrelas de cinema...”

Uma tela preta e Maroca a lembrar o momento em que escutou tal notícia introduzem um conjunto de cenas montadas de maneira ligeiramente mais acelerada que o restante dessa parte do filme e que mostram o assédio da imprensa local às personagens. Essa seqüência também inclui passagens nas quais as três tecem considerações sobre o valor de entretenimento e espetáculo do cinema, enquanto tocam na tela e manuseiam uma câmera; bem como a afirmação de Maroca de que, embora tenha escutado rumores sobre o caráter de exploração por parte do filme, elas não estariam “trabalhando com ele por interesse não, mas para ficar conhecida. Porque fazendo isso, fica conhecida por todo canto”.

Nesse momento, um plano geral apresenta o belo cenário do alto de uma colina, uma música orquestrada, que remete a um tipo de trilha musical de grandes filmes épicos e de ação, acompanha a movimentação da câmera até enquadrar as três no alto da colina. Um rufar de tambores, um plano ainda mais aberto das três na paisagem, e o *fade* que introduz uma cartela em que se lê, “Dois anos depois”, encerram a primeira parte do filme.

Essa seqüência tem a dupla função de ser gancho para a segunda parte do documentário e símbolo de presentificação da tensão fundamental do filme: a interseção entre a personalidade pública e o personagem privado. Como gancho, a seqüência *antecipa* as preocupações e conseqüências desse assédio que as tornou figuras públicas, celebridades, ainda que efêmeras. Como *símbolo*, ela afirma mais uma vez o diálogo exacerbado com o intertexto do imaginário do cinema ficcional comercial.

Esse tratamento – alto da colina, música orquestrada que sobe de volume – evoca, mais uma vez, o imaginário das divas, remetendo, por exemplo, a algo como Vivien Leigh em *...E o vento levou*, ou mesmo Dolores del Rio, em *Flor Silvestre*¹¹⁸.

Parece interessante tomar algum tempo para considerar um pouco mais o que chamei, um tanto adjetivamente, de imagética das divas. Esta é uma longa tradição sobretudo no âmbito do melodrama cinema latino-americano e diz respeito a um duplo efeito de sedução que reitera o arrebatamento do público ao mesmo tempo em que alimenta um sistema de estrelismo importante para afirmação da indústria cinematográfica¹¹⁹.

É preciso lembrar como é importante, nessa imagética, a dimensão do apresentar-se cantando ou dançando para a câmera e, correlatamente, para o público, pois é essa dimensão que mobiliza o aspecto da sedução e do arrebatamento, presente na performance que a um só tempo trata de alimentar a narrativa e o star system extra-narrativo. A performance da diva acaba sendo, assim, um símbolo desse duplo jogo que, naquele momento, quando a narrativa parece ser interrompida para a contemplação da personagem em seu momento diva, não é apenas Gilda, mas também Rita Hayworth; não é apenas Violeta, mas Ninón Sevilla.¹²⁰ No momento dessas apresentações, a narrativa se volta para a exaltação dessa diva, construindo-a como musa, pois a luz e os planos parecem ter por única função distingui-la dos comuns dos mortais.

Essas passagens de performance musical da diva acentuam um procedimento que se repete ao longos desses filmes, quando em muitas cenas a narrativa parece parar para se render à contemplação, o que acaba sendo uma arma muito eficaz para o star system. Assim, personagem ficcional e personalidade (a estrela de cinema) acabam literalmente convergindo para reforçar o arrebatamento do público. É, portanto, muito pertinente que o diálogo intertextual de *A Pessoa é para o que nasce* seja justamente com esse imaginário no que ele evoca, em sua matriz, de correlações entre o que está tecido na esfera pública e o que está tecido no âmbito da narrativa. Penso que esse

¹¹⁸ *...E o vento levou* (Victor Fleming, 1939) e *Flor Silvestre* (Emílio Fernandez, 1943).

¹¹⁹ Sobre as divas no cinema latinoamericano, conferir o trabalho de Maurício de Bragança, em especial, comunicação no congresso da Socine, 2004, *O que é que a rumberia tem?*. Para uma apreciação mais aprofundada com relação às divas e o sistema de estrelismo, conferir os já clássicos estudos de Dyer, Richard – *Heavenly Bodies: films, stars and society*. London, British Film Institute, 1986 e Morin, Edgar – *As estrelas – mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1989; bem como os estudos mais recentes publicados em FISCHER, Lucy e LANDY, Marcia (orgs) – *Stars: the film reader*. NY e London, Routledge, 2004. e GLEDHILL, C. (org) – *Stardom: industry of desire*. NY e London, Routledge, 1991.

¹²⁰ Refiro-me aos filmes *Gilda* (Charles Vidor, 1946) e *Vitimas do Pecado* (Emílio Fernandez, 1950) respectivamente.

diálogo intertextual, portanto, provoca uma analogia interessante entre estes dois pares: “personagem ficcional” e “estrela de cinema” (no caso das divas), “personalidade pública” e “personagem privada” (no caso do documentário).

Uma lógica intertextual próxima à de *A Pessoa é para o que nasce* está presente no documentário *Afinal quem é Yuliet?* (Carlos Marcovich, 1997), no qual um constante jogo de performance e sedução das personagens, a modelo mexicana Fabíola e a garota de programa cubana Yuliet, processa-se para a câmera. Nesse filme, de maneira muito interessante, Fabíola se iguala a Yuliet, e, por vezes, até invertem-se as duas, através da explicitação do espetáculo de si, que acaba por trazer questões sobre a objetificação da mulher no contexto de uma América Latina em face a um jogo entre o mercado global e a periferia.

Há, portanto, em *A Pessoa é para o que nasce*, uma explicitação das marcas da encenação que dialogam intertextualmente com as encenações as quais ampararam o estrelismo. Um tipo de exposição que, aliada às marcas do aparato que se fazem presentes através da exacerbação estetizante, formulam a transparência da negociação, e, com isso, a instância do olhar público e do próprio pacto de intimidade.

Na primeira parte do filme, os elementos – que tenho chamado de marcas de encenação e marcas do aparato – são usados para, reforçando o pacto de intimidade, trazerem a esfera propriamente privada da vida íntima de Maroca, Poroca e Indaiá. Já na segunda, outros modos de explicitação da negociação serão organizados a partir da presença física do diretor, embora o filme não abandone de todo as marcas de encenação e do aparato.

A intensificação da presença física do diretor (constituindo-o também num personagem do filme) tem o efeito importante de propor um lugar de distinção entre a ação do documentário e o assédio da mídia “comum” em relação a Maroca, Poroca e Indaiá.

O que tal desejo de distinção indica é um questionamento de fundo a respeito dos limites éticos da intervenção na vida das três, ao mesmo tempo em que tenta estabelecer para o documentário um lugar mais legítimo como mecanismo de intervenção. Por isso essa distinção é afirmada pela estratégia de visibilidade da presença física do diretor e a reiteração da intimidade compartilhada entre ele e as três (intimidade essa que toda a primeira parte do filme nos convidou a corroborar).

Instaura-se, portanto, uma hierarquia de aproximação com as três. De um lado, aqueles que as conhecem como *personalidades públicas* – inserem-se nesta esfera, a

mídia e os artistas participantes do PercPan. Do outro, Roberto e os espectadores do documentário, que seguem se relacionando com Maroca, Poroca e Indaiá sob a sombra do íntimo que foi compartilhado até então por toda a primeira parte do filme.

Toda a segunda parte se estrutura numa montagem alternada de dicotomias que *presentificam e reiteram* essa distinção. De um lado, cenas montadas aceleradamente com colagens de falas de artistas consagrados sobre as três; falas que dizem, entre outras coisas, da pureza, da beleza, da ingenuidade infantilizada das personagens: “é tão puro, é tão bonito...”, ou “são lindas, são doces, frágeis”, ou , “a tradução do amor à música”.

De outro, Roberto e sua câmera presente nos quartos de hotéis, articulando um tipo quadro que se remete diretamente às câmeras de reality show e de vigilância, novamente afirmando a *visibilidade da intimidade*, embora sem o belo tratamento fotográfico do início do documentário. O posicionamento de câmera é, nessas seqüências, a afirmação de um mecanismo de *simbolização* que presentifica o laço de intimidade e a legitimidade do documentário de Roberto em firmar tal laço.

Nesse sentido, as diversas cenas dos shows feitos pelas três em Salvador e em São Paulo, dos bastidores desses shows e do assédio da mídia são um contraponto às cenas gravadas por um Roberto que não raro aparece para a câmera, seja diante dela, seja ao enquadrar seu reflexo no espelho no quarto de hotel.

Essa legitimidade de Roberto apresenta-se de maneira mais explícita logo na primeira cena do quarto de hotel. Um câmera alta, que remete às câmeras de vigilância, foi colocada pelo diretor no quarto das três. A voz off de Roberto pede, ao se despedir, cuidado com a câmera, que permanece ligada após sua saída. Em um canto do quadro, Poroca e Indaiá conversam, de camisola, com Valneide (que saberemos, em seguida, passou a tomar conta das “meninas”, como ela diz, após a filmagem de 1998). Sentada na cadeira, Maroca despede-se de Roberto: “se Deus quiser... tchau, amor.”.

Corte seco e vê-se Valneide levantar-se e falar a Maroca: “vamo tomar banho porque por Dalva, tu num toma banho nunca.”. Maroca responde: “ah, eu num tô esperando por Dalva não.” Mais um corte e vê-se Maroca subindo o vestido e Valneide a avisar: “eita, Lia, num tira aqui não que tá filmando, tem que tirar lá no banheiro, é, se não tu saí com a perereca de fora”. As duas saem do quadro da câmera instalada no quarto. Outras cenas dessa mesma câmera são mostradas com o intuito de reiterar a visibilidade da intimidade, que se torna possível com o aparato montado pelo

documentário de Roberto, estabelecendo, ao mesmo tempo, uma ligação com a primeira parte e um gancho para a cena final do filme.

A sequência é interrompida por cenas que mostram Valneide cuidando das três, ajudando em tarefas cotidianas, enquanto depoimentos delas em off afirmam a bondade dessa nova personagem e a comparam com Dona Didi, a vizinha que exercia essa função até 1998.

Depois de apresentados a Valneide, retornamos ao quarto de hotel e à câmera que lá capta a intimidade, para então ver Dalvinha em coreografia sexualizada que é interrompida por um corte da narrativa antes do final. Uma cantoria, acompanhada por ganzá e alfaia, inicia-se como trilha musical para o encerramento dessa sequência e a introdução da seguinte, em que são vistas, cantando juntas, Maroca, Poroca, Indaiá e um grupo de jovens cantoras e percussionistas claramente bem-nascidas. A câmera do documentário capta então outras câmeras que registram o encontro na rua de Salvador.

Embora essa cena não faça um comentário abertamente maldoso a tal contraste (ao contrário, trata com simpatia a junção desses dois mundos de cantoras aparentemente tão distantes), tem o papel de afirmar a distinção hierárquica do encontro, também de mundos distantes, promovido pelo documentário, mais denso e íntimo e a junção contingencial da celebridade momentânea em decorrência dos shows. O restante da cena só corrobora isso, pois, quando uma das jovens cantoras pergunta pelos ganzás das três, elas respondem que são lembranças do Roberto e do filme que há muito tempo ele está fazendo sobre elas.

A reiteração desse contraponto, que legitima o próprio filme, apresenta-se mais obviamente quando são abordados outros aspectos mais conflitantes da vida das três, sobretudo, intervindo, claramente, nos confrontos com Dalvinha, que então entrava na pré-adolescência. Num primeiro momento, esse conflito é narrado por Valneide, cujo comentário em off cobre cenas de Dalva na piscina do hotel e brincando com outras crianças no que, sabemos, ser a rua da casa em Campina Grande.

Corte para um plano de câmera na mão muito próximo do rosto de Dalva: “ela é malcriada, ela não quer fazer nada em casa, Roberto”, ouvimos Valneide comentar. Nesse momento, a câmera movimenta-se e enquadra Valneide. As reclamações seguem e a elas são acrescidos depoimentos de Maroca e Indaiá, captados sob o mesmo tratamento do plano ponto de vista de Roberto, potencializado pela câmera na mão, reafirmando o seu lugar legítimo na esfera da intimidade da família.

A voz off de Roberto chama: “Dalva?”. A câmera anda pelo corredor do quarto, enquadra o próprio reflexo no espelho, a mão de Roberto a bater na porta e entrar para então enquadrar uma constrangida e chorosa Dalva. Depois de encarar a câmera, Dalva afasta-se e Roberto fixa o plano na sua própria imagem refletida no espelho.

Maria inicia, nesse instante, uma conversa com Roberto sobre o filme. Percebemos através do plano ponto de vista que se aproxima dela que comenta, “esse filme vai ficar grande né”, para logo em seguida, questioná-lo a respeito dos prêmios ganhos. Ouve-se então a resposta de Roberto, explicando que parte do dinheiro do prêmio foi dado a elas e parte, usado na feitura da versão longa; o que, mais do que dirigida a Maria (que, ao final, diz “não tem problema”), é uma resposta ao público e uma afirmação de uma postura eticamente preocupada.

Toda a seqüência – desde o conflito com Dalva, culminando na explicação sobre o dinheiro – tenta confirmar o lugar de distinção de *A Pessoa é para o que nasce* no que toca à intervenção nas vidas das personagens. Um lugar que o filme trata de autorizar a partir do *pacto de intimidade* firmado na primeira parte, ao mostrar a trajetória dessa intimidade partilhada ao longo dos anos de feitura do documentário, mas que agora também anuncia seus limites e tensões (claros, na reação de Dalva, por exemplo).

A mesma tensão entre afirmação da legitimidade e os limites e embaraços, da intervenção reaparece nas seqüências posteriores, sobretudo, naquela em que Maroca declara seu amor por Roberto. Se antes o embaraço era de Dalva, agora é do próprio Roberto, que passa diante da câmera no quarto de hotel, novamente em um quadro que dialoga intertextualmente com o reality show, para explicar às três que gosta muito delas, mas que “existe uma diferença muito grande entre esse gostar, esse meu interesse em fazer esse filme, e o amor”, e que ele queria que eles ficassem amigos.

Depois que se explica às três, Roberto sai do quarto, mas a câmera, colocada num tripé para que enquadre todo o ambiente, continua captando as reações das personagens que bebem água, comentam que “é a vida” e, por fim, o rádio, do qual se ouve uma música de Roberto Carlos, é ligado por Valneide.

As seqüências seguintes reforçam a oposição entre a intimidade partilhada no quarto de hotel, esfera de propriedade do documentário, e as apresentações públicas no palco do teatro Alfa em São Paulo.

Nessa oposição, a tensão se coloca e, com ela, se anuncia um lado conflituoso da intimidade e os limites da própria intervenção. Isso encaminha a terceira parte do

filme, os momentos finais que, um tanto melancolicamente, expõem o retorno à vida privada após os instantes de personalidades públicas.

Essa parte se inicia com Dalvinha caminhando da antiga casa para a nova, mais bem localizada, comprada, segundo nos informa a voz off de sua mãe, com os lucros obtidos em consequência do documentário: “eu pensava sair dali donde eu morava, passei dois anos esperando. Aí, juntou com o dinheiro de Salvador e o dinheiro do filme, aí a gente comprou essa casa assim”. Um corte e vemos a família, Dalva, Maroca, Poroça e Indaiá, sentada no sofá a mandar um recado para Roberto, “que tá no Rio de Janeiro”. O recado é uma música, palavras de saudade e uma cobrança pela foto do “menino”, do filho de Roberto.

Uma tela preta anuncia que mais um ano se passou e então, em 2003, inicia-se uma seqüência em que Roberto, com esposa e filho, faz uma visita às três: “Ô de casa, ô pessoal, tá tudo bem por aí..., viemos fazer uma surpresinha pra vocês”, grita ele do portão. A câmera acompanha a entrada de Roberto e da família na casa de Maroca, Poroça e Indaiá.

As cenas que se seguem procuram dar conta de um clima de reencontro, afirmando o tom de amizade: “Dalvinha tá diferente, hein?!”, diz Roberto. Ao que Maroca responde: “Ah, Roberto, ela mudou demais”, e passa a contar como a filha agora assume as responsabilidades da casa depois que passou a morar com o namorado, Ismael. O jovem é então apresentado como mais um membro da família e o filme trata de, rapidamente, agir com ele no mesmo regime de captação detalhada das tarefas diárias da vida privada com que apresentou diversos momentos do cotidiano das personagens. Também Ismael agora faz parte da teia de inter-relações pautadas na necessidade mútua que mantém a família unida, e, por isso, o documentário dedica-se a ele, ainda que ligeiramente, assim como fez primeiro com Dona Didi (vizinha da primeira parte do filme), depois com Valneide (na segunda parte).

As tarefas diárias destes três personagens periféricos (Dona Didi, Valneide e Ismael), que o filme se empenha em mostrar, explicitam a constância da estrutura de auxílios que atravessa a vida das três personagens. Nessa constância, o que ora é auxílio, ora pode se transmutar em exploração. Imutável mesmo parece ser a condição marginal das três, a despeito dos esforços do filme, da amizade de Roberto e dos cuidados de Valneide, Dalva ou Ismael.

Assim é que, mesmo reafirmando a amizade, o respeito e a intimidade partilhada como valor, essa terceira parte tem um tom geral melancólico que nos convoca a revisitar as duas primeiras partes do filme.

Tal melancolia está claramente marcada na seqüência seguinte a do reencontro. Nela, Roberto chega sozinho para visitar as três e lá se depara apenas com Maria que o informa que as outras duas estão no centro. Seguimos com Roberto em direção ao centro para encontrar Indaiá e Poroca, sem o ganzá, sem a cantoria, de volta à condição de pedintes. Distantes daquela imagem de personalidades públicas, elas agora aparecem no domínio dos aspectos privados da vida de cada uma, mas que também evocam a esfera social, pública, quando nos relembram que, a despeito de tudo, as três são mulheres socialmente marginalizadas.

A cena é forte e está estruturada, a princípio, em uma maneira distinta de todas as outras cenas do filme. A distinção, aqui, convoca um sentimento de tristeza e de compaixão, e, mais uma vez, esfera pública e privada se confundem, pois nesse momento, apenas nesse momento, elas tampouco são Indaiá e Poroca, mas são como tantos outros pedintes no país. A cena se dá num plano geral a aproximar-se da rua, evocando o ponto de vista de um passante comum. A luz em nada se parece com a luz da fotografia saturada do restante do filme, não há uma explosão de cores, mas uma imagem sem grandes contrastes.

Entretanto, logo em seguida, o filme retoma o tratamento aproximado, não exitando em fazer primeiro plano das mãos e das moedas, planos de câmera muito alta enquadrando as duas sentadas ao chão, evidenciando que *esse* aparato fílmico pode, sim, aproximar-se.

Tal momento é forte, pois remete diretamente a toda uma série de questionamentos que foram levantados pelo documentário a respeito dos limites e conflitos da intervenção instaurada a partir do filme. Um questionamento em relação ao destino de cada um. Aspecto que já se anunciava lá no início, quando Maroca explicava a cegueira como vontade de Deus e anunciava: “nós como num temo a visão para trabalhar com outras coisa, nascemo para viver batendo ganzá no meio da rua”. E quando duas seqüências de imagens antigas de arquivo, uma de 1966 e outra de 1981, mostravam as três a cantar e a cumprir o que parece ser seu destino.

Portanto, o início do filme e essa seqüência de Indaiá e Poroca na terceira parte se complementam, fechando mais um dos círculos narrativos internos ao documentário,

revestindo de interrogação a afirmativa do título: E se a pessoa for realmente para o que nasce?

Então filme nenhum, amizade ou intervenção alguma, por mais bem intencionadas que sejam, podem alterar o destino. E, talvez, o poder da mudança em outra ordem política. Assim, o lugar do filme se resume à reiteração da amizade, afirmada pelo pacto de intimidade, como salvaguarda desta contra a exploração e como, numa microesfera, possibilidade de melhoria pontual da qualidade de vida. O que é atestado, sem sombra de dúvida, pelas seqüências que apresentam a casa nova, pela visita de Roberto e sua família à Maroca e sua família, pela emblemática imagem de três árvores verdes em meio a uma paisagem árida, que antecede uma cena em que todos se abraçam. Pelas cenas do acordar e do dormir da vida íntima, quando as três, deitadas na cama, rememoram os episódios vividos durante o processo do documentário. Cenas que remontam e reafirmam por toda a primeira parte do filme.

Portanto, é dentro dessa lógica que se pode entender a seqüência final de *A Pessoa é para o que nasce*. Realizando um sonho de Maroca, o filme afinal reafirma que ao menos este nível de intervenção ele possui. A cena final é um excesso que reafirma o pacto de intimidade, pois, a um só tempo, mostra, *obviamente*, o processo de negociação – o documentário que realiza um sonho ao levá-las para ver o mar – e o processo de desnudamento que envolve a noção de intimidade, o qual é mostrado num regime de simbolização exacerbada com o próprio ato de nudismo.

Se *A Pessoa para o que nasce* aderiu tão intensamente às marcas de encenação e à imaginação melodramática, por que não exacerbar tal aspecto no final, e fazer deste “símbolo” de desnudamento, não uma sutil metáfora, mas uma ação de excesso? A despeito da polêmica¹²¹, afirmo que a cena é coerente na economia, atravessada pela imaginação melodramática do filme. Ela sintetiza o pacto de intimidade neste documentário e, assim, afirma a autoridade do filme como elemento de distinção, a despeito dos seus limites políticos de intervenção, no tratamento que estabelece para três mulheres que são, ao mesmo tempo, personalidades públicas, personagens privadas e categoria social.

¹²¹ Polêmica que se fez mais presente no meio acadêmico, culminando, por exemplo, numa certa discussão entre a Professora Andrea França e a platéia, quando a pesquisadora estava apresentando sua análise do filme no congresso da *Socine* (Sociedade de Estudos de Cinema), em Recife, 2004.

4.2 – Estranhamento e aproximação em *Estamira* – da eloquência da loucura ao trauma social

Em certo sentido, *Estamira* é um filme difícil. Parte da dificuldade vem do incômodo gerado pelo excesso da personagem e do filme na exposição dessa personagem. Estamira é uma mulher de cerca de sessenta anos, que vive, há mais de vinte, do lixão do Jardim Gramacho. Dona de uma fala eloqüente, e mesmo raivosa, ela professa suas teorias cosmogônicas de criação do mundo e das pessoas, de revelação, de perseguição e possessão. Sua performance como personagem reitera o pujante de uma personalidade declaradamente perturbada. O discurso fílmico, por sua vez, não se furta a expor tal performance muito clara e intimamente no decorrer dos seus longuíssimos 115 minutos.

Contudo, é possível perceber no filme todo um movimento de forjar a aproximação com essa personagem, a despeito do sentimento de repulsa que poderia advir de seu excesso, dos rompantes da sua performance. Tal projeto de aproximação acaba por compor um discurso de entendimento e justificativa dos grotescos elementos de loucura e de perturbação que transbordam das falas de Estamira.

O discurso fílmico se organiza de uma forma que, ao mesmo tempo, justifica, pela explicitação dos traumas sociais vividos pela personagem, sua personalidade – e assim não a confina no estigma da loucura – e quase transforma a possança de seus discursos numa fala, se não totalmente coerente, ao menos merecedora de escuta. Nesse sentido, o filme acaba por autorizar Estamira, a despeito da “perturbação mental”, como legítima personagem passível de engajamento afetivo.

O dilema de *Estamira* é, portanto, incutir um sentimento de aproximação a despeito do incômodo, e a arma para tanto será um diálogo muito palpável com a imaginação melodramática. Os mecanismos de circularidade interna na narrativa (dados pelas estratégias de obviedade e antecipação) e os usos dos constantes símbolos de aproximação e definição da personagem são constantemente articulados para gerar uma noção de aproximação com ela.

Insisto na palavra aproximação porque não se trata de um convite à identificação necessariamente, mas todo um esforço de trabalhar o sentimento de compaixão para com Estamira o qual faça os espectadores apagarem da memória o incômodo causado por suas explosões raivosas de revolta. Assim, especificamente no caso deste filme, a idéia de aproximação acaba tornando-se sinônimo de engajamento.

A aproximação se faz necessária para suplantar o sentimento de estranhamento para com uma personagem que grita, fala palavrões, arrotta, aparece nua, tira as calças numa briga com seu neto, professa em alto e bom tom seu ódio e pena de Jesus e de Deus, afirmando, incessantemente, sua missão de revelar a verdade.

O pacto de intimidade forjado em *Estamira* tem, assim, a função de estabelecer um sentimento de aproximação com esta personagem que, a despeito de tudo, ou talvez por isso tudo, fascina ao mesmo tempo que incomoda. Para tanto, não se fez necessária a presença física do diretor. Marcos Prado não aparece nem uma única vez ao longo do filme, mas sua presença como instância mediadora, como um olhar para o qual a performance de Estamira é dirigida se faz visível constantemente através de uma coreografia de troca de olhares entre o plano ponto-de-vista do diretor e a personagem. O que é reforçado pelos vários momentos em que Estamira dirige-se diretamente à câmera, ao diretor e correlatamente aos espectadores.

O sentido de que a performance da personagem para a câmera se dá a partir de sua força e de sua posição de controle dessa apresentação fica claro desde o início do filme. A primeira seqüência, em uma imagem preto e branca granulada, mostra-nos planos de detalhes de garrafas ao chão, um cachorro que descansa, e, então, lentamente imagens de partes do corpo de Estamira, o tronco, os olhos, as mãos. Uma música que trabalha mais intensamente em cima dos instrumentos de cordas e de sons de palavras incompreensíveis pontua constantemente os cinco minutos da seqüência de abertura do filme. Nela, vemos Estamira a esperar o ônibus, os planos se abrem e vamos acompanhando o trajeto da personagem até o Gramacho, que fica a 1 km, como indica uma placa enquadrada pela câmera.

Uma constante alternância entre o plano geral e o plano médio marca a seqüência em que a personagem vai se aproximando do aterro para mais um dia de trabalho. Aos poucos, vemos Estamira se despir e vestir roupas de trabalho. Nesse momento, a música sobe o tom e ela, agora vestida para trabalhar, levanta a cabeça e encara a câmera. Um primeiro plano de seu rosto mostra um leve balançar de cabeça, gesto que, finalizando a seqüência, tem um sentido, ao mesmo tempo, de apresentação e de desafio.

Faz-se, então, um *fade* para a imagem do céu muito azul e a voz off de Estamira diz: “A minha missão, além de eu ser a Estamira, é revelar, é, a verdade, somente a verdade. Seja a mentira, seja capturar a mentira e tacar na cara ou então ensinar a mostrar o que eles não sabem.”

A seqüência seguinte é um desnudamento quase literal da personagem, que em meio ao lixo vai se banhando enquanto a voz off segue declamando sua missão, usando, em mais de uma vez a palavra *vocês*: “vocês é comum, eu não sou comum (...) vou explicar pra vocês tudinho agora, pro mundo inteiro. Eles cegaram o cérebro, o gravador sanguino de vocês e o meu eles não conseguiram...”. Essa palavra indica a auto consciência de Estamira do poder de sua performance, o que também, já de início, acaba por autorizar o filme.

Esse é um dos primeiros momentos em que percebemos a instância da negociação transparente no filme, a despeito da não presença física do diretor ou da equipe. Percebe-se a negociação pela interação destemida de Estamira com o aparato fílmico, o qual se dirige claramente à câmera e a uma instância por trás dela, instância que, ao mesmo tempo, é o diretor e os espectadores.

A voz de Estamira conduz a montagem por um certo momento, pequeno, mas importante. Sua voz off, depois de proferir sua missão de revelar a verdade, diz: “ó lá, os morro, a serra, as motanhas. Paisagem e Estamira” As imagens são exatamente a ilustração de sua fala – primeiro um plano geral do pôr do sol avermelhado que transforma em silueta a serra; depois, Estamira em meio à paisagem do lixo. Nesse momento, assim, Estamira é o poder, é a voz da autoridade do filme, a legítima narração em voz off que tem, seguindo os preceitos estabelecidos pelo documentário clássico, o estatuto de voz da autoridade.

Essa pequena inserção autoriza a fala da personagem e vai reverberar ao longo do filme, declarando, desde já, que, não obstante a aparente perturbação do delírios cosmogônicos, Estamira é a autoridade no filme. Ela se autoriza, sua missão é “revelar a verdade a vocês”, disse a personagem cenas antes, e então o discurso fílmico corrobora. Mais do que legitimar a personagem, essa passagem tem por função fazer presente a instância da negociação, na qual a performance de si da personagem acaba por ser correlata ao discurso fílmico, corroborada por ele.

Percebemos também a transparência da instância da negociação – e com ela o pacto de intimidade proposto pelo filme – através do tipo de quadro que é constantemente realizado ao longo do filme. Um quadro que procura se aproximar muito do corpo da personagem na mesma medida em que faz planos de detalhes do ambiente, da paisagem do lixo.

A maneira como a câmera invade a geografia da vida de Estamira, formulando quadros que quase penetram na pele de tão próximos, reitera, a um só tempo, a sensação

de proximidade e a presença do diretor e do aparato fílmico como instâncias mediadoras do olhar público sobre a personagem. Não se busca em *Estamira* a explicitação da relação personagem e diretor para que só então, correlatamente, sintamos-nos, espectadores, íntimos da personagem. O que se afirma no filme é a necessidade de um contato direto, viceral com ela, que será formulado pelo aparato fílmico, mais do que pelo diretor tornado personagem do documentário.

Assim, tal contato viceral – proporcionado pela câmera em relação ao corpo da personagem – acaba exercendo outra função em relação ao pacto de intimidade. Ele mostra, de um lado, a instância da negociação, e assim, a colaboração de Estamira, sua aceitação em relação à presença do aparato fílmico diante de sua performance; de outro, incute-nos uma relação com a personagem, que afasta qualquer noção de medo ou de estranhamento.

Nesse sentido, essa estratégia se assemelha à colocada em ação em *A Pessoa é para o que nasce*, quando também o aparato interage viceralmente com as personagens para afirmar o pacto de intimidade. No entanto, tais estratégias, aqui, funcionam num contexto que é radicalmente oposto. Em *A Pessoa é para o que nasce*, o carisma e simpatia das personagens eram reforçados pela relação com o diretor, presente na narrativa. Em *Estamira*, é apenas o aparato fílmico que nos força a travar a relação com a personagem para criar um discurso de legitimação e não de segregação em relação a ela.

Uma das grandes estratégias de fazer valer um sentimento de engajamento é marcar, através de uma constante economia de *simbolizações*, uma relação sinonímica entre o poder e a personagem. Estamira no filme é dotada de força e de autoridade que corroboram a pujança explosiva de sua fala. Assim é que, ao longo dos primeiros 45 minutos de filme, ela é constantemente igualada ao raio e à tempestade.

Imagens de raios e, sobretudo, sons de trovões marcam um efeito *simbolicamente exacerbado* de presentificação da força explosiva da personalidade de Estamira. Lugar onde reside ao mesmo tempo sua perturbação mental e seu apelo enquanto personagem; o que, tal como as tempestades, faz presente o fascínio e a apreensão, sumarizando assim o que parece ser a própria visão do filme sobre Estamira.

São ao todo quatorze inserções, entre imagens e, mais fortemente, sons de raios e trovões que organizam em torno das aparições da personagem. Inserções que preparam o terreno, antecipam a própria fala de Estamira, por volta de 40 minutos de filme, que se iguala a um toró.

A cena ocorre no lixão, vemos um primeiro plano do rosto de Estamira, que profere um longo e raivoso discurso: “a culpa é do hipócrita, mentiroso, esperto ao contrário, entedi, que joga pedra e esconde a mão. Do qual, antes de ontem, eu dei uma briga com meu próprio pai astral”. Nesse momento, a câmera se aproxima ainda mais do rosto da personagem, que se dirige mais diretamente à câmera, num dos momentos de explicitação da interação da performance de Estamira para o aparato fílmico, e, correlatamente, para os espectadores, deixando assim visível o diretor e a negociação do olhar público. É justamente nesse momento que Estamira diz: “ o senhor ouviu, o senhor ouviu o toró? O senhor sabe o que é um toró? Eu estava brigando, eu”, grita a personagem nesse momento, “estava brigando com meu pai astral”.

Assim, Estamira iguala-se à tempestade, afirmando o que o filme já antecipara nos vários momentos em que as explosões discursivas da personagem vinham pontuada por imagens e sons de raios e trovões. Como se o discurso fílmico corroborasse o poder “tempestivo¹²²” de sua protagonista. Como se afirmasse, assim, que as perturbações de Estamira fossem algo mais do que manifestações de loucura, pois que, dotadas desse poder explosivo, poderiam ser manifestações de uma força interior.

É interessante notar que é justamente a partir desse momento que o filme passa a recontar mais especificamente a história de Estamira, sua vida e seu passado, mostrando-nos, através dos depoimentos dos filhos da personagem, os traumas pelos quais ela passou.

Dessa maneira, ficamos sabendo dos episódios de violência e exploração que marcaram a vida de Estamira, vítima de múltiplos abusos, de exploração sexual quando criança e de dois estupros. Tal saber de alguma maneira passa a ser tratado no filme como explicação para as perturbações. O que, assim, o filme afirma é que toda a aparente loucura da personagem é fruto de uma série de traumas sociais. Sociais porque na base de cada um deles está a condição de marginalização que marca sua vida.

Dessa maneira, a idéia de força interior, que submerge dos símbolos de tempestade associados a Estamira, acaba por forjar um sentimento de compaixão e de entendimento, a despeito da sensação de estranhamento que advém dos seus rompates.

¹²² A palavra tempestivo, embora lembre tempestade, quer dizer aquilo que irrompe em momento oportuno. Aqui a uso, e, por isso, a coloco entre aspas, como uma palavra que ao mesmo tempo que remete à noção de tempestade, associada a Estamira pelo filme, também incute a idéia de adequação. Tal me parece coerente, pois o filme não pretende fazer um julgamento dos rompantes da personagem e mesmo, sobretudo a partir da última metade, busca para eles uma certa lógica explicativa em função dos traumas sofridos por ela. Nesse sentido, os discursos raivosos e eloqüentes de Estamira são tempestivos, oportunos, da sua maneira de lidar com sua própria história.

No entanto, uma vez afirmado esse vínculo – tempestade igual a poder interno, igual a Estamira – ele é abandonado pelo restante do filme, em prol de um discurso mais explicativo de cada delírio da fala da personagem. Isso será feito através de uma estrutura de montagem que estabelece uma linha de continuidade lógica entre os depoimentos dos filhos, e, em raras vezes, da própria Estamira, e seus raivosos discursos, permeados das suas teorias cosmogônicas.

Tal estratégia coloca em operação uma lógica de montagem muito recorrente no domínio do documentário, definida por Bill Nichols (1991) como *continuidade retórica*, pois toma como princípio das regras de continuidade a necessidade de organizar a narrativa em uma lógica causal pautada no argumento; ao passo que no domínio da ficção clássica-narrativa, as regras são aplicadas para se estabelecer uma linha espaço-temporal. A montagem alternada, colocada em ação em *Estamira* – que vai dos depoimentos que recontam os traumas sociais aos discursos de perturbação da personagem – segue esse princípio tradicional do documentário.

O mecanismo de montagem alternada fica muito claro a partir das aparições dos filhos de Estamira. Eles, ao realizarem depoimentos sobre a mãe, têm por função recontar os traumas vividos por ela. A primeira a fazer isso é Carolina, que relembra o casamento dos pais, afirmando o quanto seu pai “judiou” de sua mãe. Enquanto Carolina fala, a câmera alterna entre o seu rosto e o rosto de Estamira, que escuta, aparentemente alheia, a filha.

É através dos depoimentos dos filhos de Estamira, em especial de Carolina, que ouvimos a história dela. De como o segundo marido, um italiano mestre de obras, casou-se com ela, e de como eles mantinham uma boa vida: “ela andava com pecinhas de outro, eu também, tinha bastante, meu pai dava, até aí tudo bem”. Nesse momento, documentos e fotos antigas da família em preto e branco ilustram a fala de Carolina, que segue lembrando como o pai maltratou a mãe com as constantes traições e brigas até o dia em que ele “botou a gente pra fora de casa. Aí de lá começou a luta né”. Fade a imagem de uma leve chuva também em preto e branco.

O som e a imagem da leve chuva dissolvem-se no colorido das imagens do lixão. Vê-se Estamira em seu rompante de raiva, no momento, já referido, em que reconta para a câmera a briga com o pai astral. A chuva que introduz esse momento recupera a teia de símbolos estabelecidos até então no filme ao mesmo tempo em que antecipa as estratégias de explicação das tempestades de revolta da personagem através do entendimento do seu passado.

Algumas cenas depois, é possível ver claramente como tal estratégia está em curso. No que aparenta ser um delírio interno e sem contexto, Estamira cantarola em uma língua inexistente – que se assemelha a uma mistura própria com base no inglês – o que parece, pelas feições de seu rosto, uma música de sofrimento. A câmera se aproxima de seu rosto enquanto ela canta, esfrega os olhos do choro e inicia sua fala: “eu te amo, mas você é indigno, incompetente e eu não te quero nunca mais. Eu lamento, eu te amava, eu te queria”. Corte seco, para um conjunto de fotografias em preto e branco de um casal que troca olhares e risos. A imagem do casal, Estamira e seu segundo marido, é a explicação da canção delirante e da fala sofrida e ressentida, a qual, sem essa imagem de cobertura, soaria sem sentido. Novo corte para a Estamira de agora, em meio ao colorido saturado do lixão, que segue seu lamento: “Mas você é indigno, incompetente, otário, pior do que um porco sujo. Advirta-se, faça voltar, deixe-me ir, eu prefiro o destreço... (*sic*)”. Estamira retoma a língua delirante na qual cantava a canção que inicia a cena, e num dado momento, a canção soa muito parecida com uma famosa música popular italiana.

As imagem do casal, as quais remontam à fala de Carolina, explicam o delírio, inserem um contexto que retira o estranhamento para com a língua inexistente, para com o tom raivoso da fala. Sem essa explicação, onde agora vemos a manifestação do sofrimento, antes veríamos apenas a perturbação.

Cenas em preto e branco da vida no lixão – planos gerais do caminhão despejando o lixo, das pessoas amontoando-se para separar o que é aproveitável – montadas sob a trilha musical em tom grave, finalizam a seqüência. Tais imagens reafirmam ainda mais a teia de sofrimentos suportados pela personagem, o que nos convida mais ainda à compaixão para com Estamira.

A cena também serve de ilustração para outro depoimento de Carolina, que reconta mais um trauma da vida de Estamira. Toda sua fala se dará em off com imagens de rua, de quintal de casa vazio, de uma mulher que parece Carolina, entrando em casa; todas imagens em preto e branco reunidas sob uma mesma música de fundo adicional à fala de Carolina: “Aí ela foi trabalhar no Mar e Terra quando ela sai, dia de sexta-feira ou sábado, eu acho assim, aí se reunia com os colegas que trabalhava nas firmas e ia parar para beber uma cervejinha e coisa e tal. Depois, quando era a hora de ir embora, cada um ia pro teu canto e ela vinha sozinha. Aí ela foi estropada uma vez no centro de Campo Grande, foi estropada uma segunda vez aqui nessa mesma rua que eu moro, na época, não tinha nem luz aqui...”.

O depoimento de Carolina conta detalhes dos estupros sofridos por Estamira, de como a mãe clamava por Deus na hora do sofrimento. Carolina mesma reconhece na raiz desse episódio o início das manifestações mais fortes da perturbação de Estamira: “nesse tempo ela não tinha alucinação nenhuma. Não tinha perturbação nenhuma, muito religiosa, e acreditava que Deus, que aquilo que ela tava passando era tipo uma provação. Começou a alucinação assim...” Na raiz do depoimento de Carolina, encontra-se a explicação da revolta de Estamira para com Deus e a religião: “naquele dia eu acho que ela desistiu mesmo de Deus e agora é só eu e eu, o poder dela e acabou”, finaliza Carolina. A imagem que cobre essa cena mostra as folhas de um coqueiro a balançar violentamente ao sabor do vento, como um prenúncio de tempestade que recupera, e reitera, assim, as *metáforas visuais* para a força interna de Estamira construídas ao longo do filme.

A cena imediatamente seguinte mostra mais um episódio de revolta de Estamira diretamente vinculada à blasfêmia. No início da seqüência, a câmera alta enquadra Estamira muito de perto, sentada dentro de casa, que a se balançar diz: “Trocadilho safado, canalha, assaltante de poder, manjado, desmascarado”. Ela cospe no chão. Um corte e, em princípio através de um primeiro plano do rosto e depois em plano médio, vê-se Estamira proferir seu discurso para a câmera num tom cada vez mais agressivo: “me trata como eu trato que eu te trato. Me trata com o teu trato que eu te devolvo, eu trato, e faço questão de te devolver em triplo. Onde já se viu uma coisa dessa. A pessoa não pode andar nem na rua que mora. Nem trabalhar dentro de casa, nem trabalhar em lugar nenhum. Que Deus é esse, que Jesus é esse. Que só fala em guerra, em num sei o que, não é, não é ele o próprio trocadilho, só para otário, pra esperto ao contrário, bobado, bestaiado. Quem já teve medo de dizer a verdade, largou de morrer. Largou? Quem anda com Deus, dia e noite, noite e dia na boca, ainda mais Jesus, largou de morrer? Quem fez o que ele mandou, o que da quadrilha dele manda, largou de morrer? Largou de passar fome? Largou de miséria? Ah num dá...”

O discurso é feito para uma câmera baixa, marcado por todo um gestual expressivo, em que Estamira está apontando dedos à câmera e ao público, o que reforça a eloqüência de sua fala. Uma fala que, nesse momento, pelos vínculos óbvios estabelecidos através da montagem alternada com o depoimento de Carolina, soa bastante coerente.

A seqüência é longa e segue com o discurso revoltado de Estamira, que passa de coerente a perturbado. No entanto, a clara perturbação que se segue, na qual a

personagem retoma o vocabulário que marca sua teoria cosmogônica – termos como homem como única condicionante e trocadilho – não altera o efeito das duas seqüências em conjunto; em que uma explica e a outra mostra as raízes do trauma que gera a perturbação.

Após esse discurso, mais uma seqüência em preto e branco mostra o depoimento de Hernani, o filho mais velho de Estamira, que relembra um momento em que tentou internar a mãe. Novamente, a cena seguinte mostra a personagem, a imagem colorida, num outro rompante de revolta que se liga diretamente ao depoimento da seqüência anterior.

As diversas tentativas de explicação das perturbações de Estamira funcionam como estratégia de articular um sentimento de compaixão para com a personagem. Nesse sentido, ela é correlata a outras estratégias, colocadas em operação ao longo do filme, de mostrar Estamira em momentos de calma, doçura, apresentando-a como mãe, como amiga. A figura da maternidade será então um forte símbolo no qual o filme investe em dois momentos importantes e que são organizados num intenso diálogo com os procedimentos melodramáticos. Trata-se das duas longas seqüências que envolvem a história de Maria Rita, a filha mais nova de Estamira.

A primeira delas se inicia com um conjunto de fotos em que primeiro se vê uma mulher num caminhão dos Correios e então uma série de imagens de uma criança em diferentes épocas, em cenas celebrativas. Ângela Maria conta como Maria Rita foi entregue a ela por uma senhora do Hospital em que Ângela trabalhava como voluntária. Foi essa mesma senhora que contou a Ângela a história de Maria Rita, que ela vivia do lixo, que o irmão mais velho estava muito preocupado e, por isso, resolvera entregar a menina.

Ângela segue recontando as circunstâncias da criação de Maria Rita, numa narrativa rápida, em voz off, cujas imagens se alternam entre um conjunto de fotografias e a cena do depoimento. A presença de Ângela é informativa, uma vez que não é sobre ela que recai a carga de emotividade da seqüência, e também não é com ela que devemos nos engajar; o importante é tão somente que forneça os dados que apresentam as cenas seguintes do encontro entre Estamira e a filha.

O encontro das duas é anunciado por uma fusão a partir de uma das fotos que aparecem como imagem de cobertura para o relato de Ângela Maria. O quadro se abre e vemos a mesma foto, do rosto de Maria Rita, encostada à estante da casa de Estamira, enquanto sua voz em off convida a filha para entrar. A imagem da foto encostada à

parede afirma que a jovem tem um lugar na casa e na vida de Estamira, pois evoca todo um imaginário conhecido da vida familiar, de casa de mãe, na qual os porta-retratos dos filhos e netos têm sempre um lugar na estante. Tal idéia é ainda reforçada na seqüência pelo desenrolar de ações domésticas (fazer um macarrão para o almoço) enquanto Maria Rita dá seu depoimento sobre a mãe e sua vida.

Enquanto a filha fala, Estamira assume uma feição calma e doce, faz gestos de carinho na filha que são valorizados pela câmera, que corrige seu plano para enquadrá-los em detalhe. O depoimento de Maria Rita relembra os momentos em que vivia com a mãe no lixão, e o tom oscila entre se sentir agradecida pela oportunidade que lhe foi dada, ao ser entregue à “madrasta”, e ressentir-se da separação: “sinceramente, se eu pudesse, eu não tinha saído de perto da minha mãe. Mas se aquele gramacho continuar, pode contar que ela vai morrer lá, pode ter certeza”.

Nesse momento, Estamira volta-se para a filha e convida: “vamos preparar o macarrão?”. Entre risos, as duas vão para a cozinha. A seqüência tem, nessa primeira metade, um tom doce, capitaneado pela movimentação da câmera que passeia entre mãe e filha, reiterando a idéia de laço entre as duas. Porém, logo isso será perturbado por mais uma explosão de Estamira, em sua revolta com relação a Deus, um assunto que, embora tenha sido trazido à tona por Maria Rita, é reforçado por Hernani.

A explosão que se desencadeia daí fecha a seqüência com Hernani indo embora e Maria Rita, que parece estar um tanto constrangida, embora alheia à briga, permanecendo na casa com Estamira. Tal desfecho, ainda que explosivo, não altera o sentimento de aproximação que se desprende da seqüência, pois, a própria cena justifica a revolta pela provocação de Hernani – em um dado momento, Estamira brada “dentro da minha casa, dentro da minha casa, porra”. Além disso, o plano final da cena, um close-up no rosto de Maria Rita, parece nos afirmar ‘ela ficou’, ao passo que Hernani, o mesmo Hernani que a tirou da mãe, foi embora.

Os primeiros planos alternados entre o rosto de Maria Rita e detalhes das mãos de Estamira – as mesmas mãos que foram mostradas momentos antes acariciando a perna e o rosto da filha – valorizam tal sentimento de carinho e de proximidade entre as duas. Ao mesmo tempo, a cena inspira um gosto de ressentimento para com a separação das duas. Tal sensação antecipa, assim, uma segunda aparição de Maria Rita no filme, cerca de 30 minutos depois, quando, numa seqüência toda em preto e branco, ela vai falar mais abertamente ainda da revolta por ter sido tirada da mãe.

O preto e branco da segunda seqüência afirma que também essa separação constitui-se num trauma social para Estamira. Tal se dá, pois as estratégias narrativas da seqüência recuperam, em sua materialidade, todas as outras passagens ao longo do filme, notadamente nos depoimentos de Carolina e Hernani, em que se fornecia uma explicação dos traumas sofridos por Estamira. O uso do preto e branco, associado à voz off, acaba sendo uma opção estética que marca claramente, *simbolicamente*, o momento da narrativa em que um trauma social será recontado, e tal procedimento é colocado em ação rigorosamente pelo filme. Estabelece-se assim uma espécie de associação, ao mesmo tempo especulativa e sensorial, entre a utilização dessas marcas estéticas e a sua função dramática muito bem articulada em *Estamira*.

Para além desses momentos, e correlatos a eles, há os que Estamira aparece num estado de maior lucidez, ora recontando seu passado de maus tratos sofridos pelo avô, ora lembrando sua mãe ou mesmo questionando seu próprio tratamento. Uma dessas passagens dá-se também em preto e branco, novamente reiterando o significado *simbólico* da cena a partir da *recorrência* do procedimento narrativo. A voz de Estamira, em off, lembra o abuso sexual sofrido por ela e o período, na infância, em que foi levada a um bordel pelo pai da mãe. Enquanto ouve-se sua voz em off, que muito coerentemente reconhece as próprias perturbações – “a minha depressão é imensa, a minha depressão não tem cura”, diz – vêem-se cenas de Estamira lavando louça no quintal da casa ou executando outras tarefas domésticas.

Tal seqüência afirma um momento de lucidez para a personagem e o uso do preto e branco e da voz off reforçam simbolicamente essa lucidez, pois, no plano material da narrativa, igualam a personagem aos seus filhos, que, lúcidos, forneceram seus depoimentos ao filme sob o mesmo tratamento estilístico. Nessas passagens, Estamira é, portanto, alguém em controle de sua vida.

Outro momento significativo da estratégia de explicar a perturbação em função dos traumas sociais se dá quando Carolina nos conta sobre a mãe de Estamira. A seqüência começa mais uma vez em preto e branco com um plano-detalle nos olhos de Estamira, que diz: “engraçado, eu não sei se é por incrível que pareça a palavra certa, mas o que eu mais sinto falta na minha vida é a minha mãe. O que eu mais lembro na minha vida, minuto por minuto, é a minha mãe.” É Estamira quem primeiro menciona a loucura da mãe, dizendo que ela era atentada pelos astros negativos, ao passo que “eu, sou dos astro positivo”.

Carolina, nesse momento, toma a palavra, lembrando do episódio em que seu pai obrigou Estamira a internar a mãe. As imagens mostram Estamira e Carolina em uma viagem de ônibus, uma cena que evoca o trajeto daquela outra mãe e outra filha em direção ao hospital. Tal evocação reforça o sentimento de engajamento para com Estamira e antecipa toda uma relação de paridade que fica sugerida entre os caminhos da mãe e os caminhos da filha.

Como se as duas compartilhassem a loucura, mas tomassem caminhos distintos. Uma idéia que toma forma visível quando *Estamira* insere imagens de arquivo do Hospital Psiquiátrico Pedro II, em Engenho de Dentro; cenas que são do filme *Imagens do Inconsciente*, de Leon Hirzman, mostrando as condições de vida dos internos manicomiais nos anos 1970.

Mostrar tais cenas de maus-tratos explícitos acaba sendo importante para estabelecer com Estamira um sentimento de compadecimento. Compaixão que advém de suposição, instaurada pela montagem do filme, de que a mãe de Estamira estava entre aqueles que vemos nos corredores do Hospital Psiquiátrico. A música é uma das instâncias que atuam fortemente para instaurar a relação causal entre o que ouvimos Carolina narrar em relação à internação da mãe de Estamira e as imagens do filme de Hirzman. A maneira de estruturar essa seqüência se remete a uma apropriação mais direta das estratégias do melodrama canônico: faz uso da música para acentuar e comentar a emotividade da cena ao mesmo tempo em que torna claramente, *obviamente*, visível o que está sendo dito.

A comoção articulada pelo discurso fílmico com relação ao sofrimento de Estamira diante da internação e da loucura da mãe traça duas distinções importantes. De um lado, estabelece esse evento como mais um trauma social sofrido pela personagem; de outro, projeta-nos a uma esfera de entendimento que diferencia perturbação de Estamira da loucura da mãe. Reiterando assim o que a própria Estamira diz, num dado momento, quando se mostra mais consciente de seus próprios problemas mentais: “bem, a deficiência mental eu acho que tem é quem é imprestável né? Ora, quem tem problema mental... bem, perturbação também é né. Depois eu tive pensando, perturbação também é, mas não é deficiência né. Qualquer um pode ficar perturbado”.

Todas essas seqüências, especialmente as em preto e branco, acabam formando uma rede simbólica que nos convida ao engajamento para com Estamira, pois reitera o discurso geral do filme, mostrando-a como alguém capaz de rompantes de loucura na mesma medida em que tem rompantes de lucidez. E que seu poder para enfrentar os

traumas sociais advém do mesmo lugar, do mesmo epicentro de onde irrompem a loucura e a lucidez.

É interessante que todas essas passagens no filme se dão na segunda metade, quando justamente o discurso fílmico se propõe a retirar Estamira do confinamento da loucura; como se quisesse apagar qualquer traço negativo que pairasse sobre a personagem causado pelos primeiros 40 minutos de filme. Para que reste, ao cabo, apenas a imagem da força de seu discurso, da eloquência, de seu poder, ainda que perturbado, de enfrentar as adversidades. Como se o germe da loucura, da primeira parte do filme, fosse transformado em claridade, tal qual um raio que irrompe e ilumina o céu escuro da tempestade.

As últimas cenas de *Estamira* fazem uma declaração final que reitera o poder contido no discurso perturbado, pois é esse poder que afirma o sentimento de compaixão, convida ao respeito e articula a aproximação. Ainda na economia simbólica que associa a personagem à força da natureza, vemos Estamira na praia, sendo derrubada pelas ondas fortes, mas logo em seguida, levantando-se e enfrentando o mar, afirmando, incessantemente, como quem grita para as ondas, sob o som da mesma trilha musical do início: “ô sirene, ô sirene, porra, eu não vou agora não, eu não posso ir agora não, sirene, puxa vida sirene.”

4.3 – Solidão e solidariedade – *Edifício Master* e a intimidade em Eduardo Coutinho.

Se, de um lado, *Edifício Master*, bem como os outros filmes de Eduardo Coutinho, são aqueles em que o diálogo com a imaginação melodramática se faz menos transparente; de outro, eles são aqueles em que as questões relativas ao pacto de intimidade se fazem mais óbvias.

Nos filmes do diretor, e especialmente em *Edifício Master*, há toda uma construção que se ampara no efeito de intimidade e de proximidade que se depreende da relação, visível no discurso fílmico, entre diretor e personagens. Essa relação é pautada sobretudo na fala, na interação que advém da situação de conversa, colocada em cena via entrevista como forma dramática, como indica Xavier (2003b).

Esse modelo formula o que Lins (2004) chama de dispositivo geral dos filmes de Eduardo Coutinho, um dispositivo – que pode ser entendido quase como uma estrutura de organização do discurso fílmico – o qual, embora pareça simples, requer

uma cuidadosa articulação de detalhes que forjam as artimanhas da movimentação de câmera, um efeito de montagem e uma organização do som que se disfarçam em si mesmos, ou seja, um tipo de uso das estratégias narrativas que, à primeira vista, parecem não estar lá.

Tal dispositivo imprime aos filmes de Coutinho – e *Edifício Master*, entre eles, é um dos mais significantes pelo sucesso junto ao público – uma autoridade que se depreende do efeito de intimidade conseguido pelo nível da interação entre o diretor e seus personagens.

Essa interação é a base de sustentação dos filmes de Eduardo Coutinho, articulando sua legitimidade enquanto documentário. Nesse sentido, a autoridade que cerca os filmes de Coutinho – fazendo com que eles se aliem a toda uma tradição do documentário moderno, mas também exacerbando essa tradição – advém do uso da intimidade como estratégia de organização do filme.

Para tanto, é importante cultivar a transparência da situação de encontro entre o aparato cinematográfico e os sujeitos, aspecto tributário do documentário moderno, que Coutinho irá exacerbar ao firmar-se como presença constante no discurso fílmico e ao centrar a narrativa numa situação de conversa, em que sua voz e seu corpo ocupam espaço significativo.

Dessa maneira, fica exposta claramente a instância da negociação, o que já estrutura, de certa maneira, o *pacto de intimidade*. No caso dos filmes de Coutinho, esse pacto é ainda mais intenso, pois ao formular um mecanismo estético que se organiza como uma conversa, o efeito parece ser o de uma seqüência de confissões, em que cada personagem “se abre” para um ouvido e um olhar atento, questionador, próximo¹²³.

Assim, o dispositivo recorrente nos filmes de Coutinho é um “tipo de atuação mais marcadamente oposta, entre as múltiplas maneiras de se fazer documentário, àquela que se empenha em adicionar elementos estéticos ou ideológicos ao que foi filmado, (...) o que interessa é o presente de seus filmes, de seus personagens, o presente

¹²³ É interessante notar como Eduardo Coutinho vai, a cada filme, através de uma teia intertextual, consituindo-se como um personagem. Seus filmes, pela excelência e influência celebradas pela crítica e pelo público, acabaram formando uma espécie de modelo de documentário seguido, com resultados artísticos e comerciais bem variáveis. Entre eles, destaca-se *Morro da Conceição*, dirigido por Cristiana Grumbach, em 2005, que havia antes trabalhado como parte da equipe dos filmes do próprio Coutinho (fazendo pesquisa de personagem e câmera adicional em *Edifício Master*, por exemplo). *Morro da Conceição*, realizado a partir dos testemunhos dos mais antigos moradores do morro que dá título ao filme, poderia, com muita propriedade, fazer parte do escopo desta tese, integrando o Capítulo 3, dedicado à questão da memória; uma vez que muitas das considerações feitas a respeito de *Peões* e, mais especificamente, a respeito de *Um Passaporte Húngaro*, caberiam a ele.

do mundo – não o presente instantâneo das imagens televisivas, mas um presente denso de memória e devires possíveis” (Lins, 2004:13).

Trata-se, aparentemente, de um documentário composto apenas por falas, no qual uma conversa sucede a outra, sem um argumento totalizador aparente, sem trilha sonora ou efeitos pós-produzidos, no qual os “bastidores” do processo de filmagem estão sempre visíveis. Um dispositivo em que Coutinho é testemunha da vida privada, como um confessor que não julga ou distribui penitências, mas emite opiniões, deixa-se interpelar – seja simpaticamente, seja no desconforto – por seus personagens. E nós, espectadores desse jogo de interpelação, acreditamos em seu filme, corroboramos sua legitimidade documentária justamente pelo caráter de intimidade que transparece do filme.

A autoridade de intimidade, mobilizada nos filmes de Coutinho, não se constrói, na verdade, pela aparente simplicidade da narrativa, mas pelos detalhes trabalhados de uma maneira extremamente minuciosa. O que faz em *Edifício Master*, por exemplo, construir-se uma pequena teia de continuidade temática, em que cada depoimento puxa um aspecto do depoimento do outro de maneira que, embora as falas pareçam não ter um argumento totalizante que as organize, conseguem, ao mesmo tempo, articular uma sensação de fluidez para o filme e acaba por ter o mesmo efeito da fluidez da narrativa clássica – embora o discurso fílmico em nada se pareça com o cinema clássico, sendo, ao contrário, mais afinado à tradição do cinema moderno.

É possível ver essa pequena teia de continuidade temática em ação, por exemplo, na passagem da conversa de Roberto para Alessandra. Ambos dão ênfase à maternidade em seus depoimentos; Roberto, ao falar do sofrimento pela morte da mãe, Alessandra, pelas grandes mudanças na vida ao assumir a maternidade aos quatorze anos.

Os dois depoimentos são também fortes exemplos da articulação do pacto de intimidade em *Edifício Master*. Ambos abordam temas delicados, de sofrimento e marginalização – Roberto ao relatar seu empobrecimento, sua situação de desemprego, Alessandra, ao expor sua vida como garota de programa, trabalho que realiza em sacrifício da filha e da irmã mais nova.

Em cada uma dessas seqüências, ouve-se muito a voz de Coutinho a interpelar, num tom bastante amigável e incisivo, o que afirma, contundentemente, o nível de interação entre eles e a instância da negociação. Mas não são apenas as perguntas de Coutinho que atestam o nível da interação; a interpelação de Roberto, que, enfrentando

o diretor com suas perguntas e comentários, merece igual destaque, pois, ao desconcertar todo o dispositivo montado pelo filme, ele, paradoxalmente, reitera a intimidade compartilhada, porquanto afirma, através do confronto que se faz transparente, ao ser mantido na montagem final do discurso fílmico, a interação e o encontro.

Roberto visivelmente desconcerta Coutinho ao dizer: “Olha, eu já tô com 65, vou fazer 66 anos. Doente, nessas condições quem é que vai me dar um emprego? Pra dar emprego pra um garoto novo, tá difícil, quanto mais pra um velho cheio de problema?! Então não tem emprego pra uma pessoa igual a mim. O senhor quer me dar um emprego?”. Ao que, um gaguejante Coutinho responde: “eu não tenho emprego, mas claro que hoje em dia...”. Roberto interrompe a resposta dizendo, em um tom entre amigável e irônico: “o senhor é muito simpático, muito amável, eu lhe agradeço.”, virando o rosto ele prossegue: “É ou não é. Mas é isso, a realidade é a realidade, não é?”.

Um corte seco introduz outro assunto, iniciado pela pergunta, em off, de Coutinho, que volta a direcionar a conversa para as questões da vida de Roberto, o qual passa a contar do relacionamento com a ex-mulher, do sofrimento pela morte da mãe: “respondendo aí a pergunta que o senhor me fez, eu sinto muito, mas muito mesmo, a morte da minha mãe.” O comportamento da câmera ao longo da seqüência alterna entre manter-se no plano médio que marca o início da cena e um primeiro plano muito aproximado do rosto do personagem, especialmente quando ele menciona a ausência da mãe, afirmando-se como uma pessoa muito emotiva.

A interação entre Coutinho e Alessandra se dá num tom mais simpático, permeada por risos, embora a personagem reconte dramas pessoais que a levaram a ser responsável pela família com vinte anos. Alessandra declara, sem medo ou constrangimento, ganhar a vida como garota de programa, confessa que bebe constantemente para ganhar coragem para enfrentar o trabalho e diz esperar a sua morte a qualquer momento.

Nenhuma de suas declarações encontra qualquer ressonância que pareça um julgamento moral por parte do diretor, no entanto ele tampouco furta-se de fazer perguntas diretas e incisivas, o que, associado aos poucos cortes da seqüência, evidencia o caráter de conversa íntima entre os dois, articulando uma atmosfera de transparência e respeito que, a um só tempo, reafirma o pacto de intimidade e estabelece um sentimento de simpatia e admiração pela personagem, o qual é presentificado pela

declaração de Coutinho, próximo ao final da entrevista: “eu quero saber como você teve coragem, ele é um depoimento corajoso, entende, por que que você tomou a decisão de falar, por que é um filme, pode passar em cinema depois? me explica isso.”

Ambos os depoimentos são fortes emocionalmente falando, e embora não se possa afirmar que o discurso fílmico explore os dramas pessoais de cada um desses personagens, ele tampouco se exime de intensificar o sentimento da performance, seja através de precisos movimentos de câmera, corrigindo para enquadrar melhor gestos e expressões significativas, assim ressaltando emotivamente o fluxo da conversa, seja pelas intervenções das perguntas do diretor.

Nesses dois depoimentos – assim como nas passagens de personagens como Esther, Carlos e Maria Regina, Antônio Carlos, Luiz – a câmera e/ou a postura de Coutinho são mais marcadamente atuantes em relação ao restante do filme. Tal intensificação, a qual procura ressaltar a dramaticidade e emotividade que se depreende da performance, manifesta-se ora através da voz em off de Coutinho, que provoca, com mais frequência, com perguntas que ressaltam o fluxo da emoção, ora a câmera opera com maior movimentação. O depoimento de Luiz é exemplo da intensificação provocada pelas perguntas do diretor.

Luiz é o porteiro-chefe do Master e reconta sua história de filho adotivo. O depoimento se dá em primeiro plano do rosto do personagem, com momentâneas aproximações do quadro. Ao longo da conversa, Luiz conta que desconfia ser, na verdade, filho biológico do pai adotivo, ainda aguarda a revelação por parte da mãe e que muitas vezes sonha com o pai. “Quer dizer, o senhor sonha com seu pai adotivo, que o senhor acha que é o seu verdadeiro pai?”, pergunta Coutinho. “Justamente, esse mesmo”, responde Luiz. “E você quando acorda desse sonho você se sente bem ou mal, ou igual?”, torna a perguntar o diretor.

A conversa prossegue até que Coutinho levante mais um assunto ligado ao tema do abandono: “E o bebê que o senhor achou no corredor, no tempo antigo, antes do Sérgio?”, pergunta o diretor, referindo-se ao síndico que foi apontado, no começo do filme, como o responsável pela “moralização” do Master. A pergunta conduz Luiz a recontar o caso do bebê abandonado no corredor do prédio, que leva a um vínculo afetivo simbólico entre a adoção do próprio Luiz e o abandono do bebê. Enquanto ouve o depoimento de Luiz, é possível distinguir a voz off de Coutinho fazendo uma série de interjeições e pontuando a conversa com perguntas como: “Aí você já ficou grilado?”. Ao longo dos pouco mais de quatro minutos de conversa, Coutinho faz 21 intervenções,

conduzindo, habilmente, a fala de Luiz para a obtenção de um todo coerente do depoimento que possa fechar emotivamente o ciclo das histórias narradas.

Dessa maneira, com o conhecimento prévio fornecido pelas informações levantadas no período de pré-produção de *Edifício Master* pelas pesquisadoras de personagem, Coutinho pode intervir na conversa de maneira a negociar um espaço fértil para que o tema da adoção e do bebê abandonado viessem à tona e compusessem um vínculo emotivo.

No depoimento de Esther, é a câmera e a montagem que organizam uma espécie de *crescendum* da emotividade da história dessa senhora, que sofreu um assalto e quase cometeu o suicídio. Toda a passagem da personagem se dá em um plano médio mais aproximado de seu rosto, realizado por uma câmera que se move uma única e significativa vez. Apesar da relativa imobilidade da câmera, o depoimento é marcado por sete cortes secos que reorganizam o conteúdo da fala numa narração linear e coerente do dramático episódio do assalto sofrido por Esther.

A performance de si de Esther afirma a presença da imaginação melodramática na maneira como ela reconta os episódios da sua vida, através de uma narrativa com descrições detalhadas num regime de narração que as transforma em símbolos, evocando, imageticamente, a presentificação dos acontecimentos, garantindo assim uma certa comunhão afetiva: “ele disse, pega, o, pega, eu quero o cartão da Caixa Econômica. Eu falei, mas eu num sei onde está. Eu tremia, não podia nem falar. Aí abri a gaveta, peguei tudo, botei em cima da cama, de joelho no chão, procurando, eu não achava, e aquele gatinho me apavorando. Eu tive que me arrastar de joelhos, pegar na perna dele, e implorar para ele não apertar o gatilho.”, descreve ela o assalto.

Essa narração culmina no ato de mostrar para a câmera, que prontamente corrige o quadro para um detalhe do gesto, a sacola que o ladrão usou durante o assalto e que deixou com ela: “inclusive, ele me deu uma sacola, que a maldita da sacola tá aqui, a maldita da sacola tá aqui. Ele disse, pode ficar com seu dinheiro que eu não preciso do seu dinheiro. E eu pensei que o dinheiro, que o dinheiro realmente tava ali dentro, menina, foi um fracasso. Tá até aqui, tá até aqui a maldita. Eu tenho nojo dessa sacola, que eu não aguento”, diz entre fundagos e lágrimas. Aos poucos, lentamente, o plano vai se aproximando novamente do rosto de Esther, ainda marcado pelo choro, que prossegue com a conversa.

Os cortes da montagem e o único e estratégico movimento de câmera, respeitam e ressaltam o melodramático que advém da maneira com que a personagem mostra-se

para a câmera, ou seja, de sua performance. Tal ressaltar atesta a compreensão, por parte do discurso fílmico, da eficácia da imaginação melodramática, presente na performance e a corrobora, assim, articulando uma união afetiva para com a personagem e para com o próprio filme.

Edifício Master, embora seja um filme no qual o discurso verbal predomina, é um filme de sensações. A sensação da intimidade, a sensação da fluidez, a grande sensação de solidão e a pequena sensação de solidariedade. E para articular todas essas sensações em meio a um discurso fílmico simples, em termos de recursos narrativos de pós-produção, é fundamental uma minuciosa e excessiva atenção aos detalhes da situação de filmagem corroborados e valorizados no universo da montagem.

Há, nesse sentido, uma dosagem entre simplicidade e detalhismo que permitem em momentos muito específicos e estratégicos uma fuga da “formatação” básica do discurso fílmico, ou seja, momentos estratégicos em que se altera a estrutura e se dribla o dispositivo, saindo do quadro que emoldura a entrevista – uma câmera que quase não se movimenta e se fixa num tipo de quadro entre o plano médio e o primeiro plano.

Nesses momentos se estabelece o diálogo com a imaginação melodramática. Um diálogo que é necessário para firmar a teia de sensações do filme e, sobretudo, o seu pacto de intimidade. Um diálogo, contudo, não de adesão, mas que está presente conscientemente para corroborar, em alguma instância, a própria maneira pela qual os personagens do filme apresentam a sua performance.

Nesse sentido, vale relembrar algumas considerações feitas por Saraiva (2006), que, ao comparar *Edifício Master* e o reality show *Big Brother Brasil*, tece considerações sobre o que chama de “auto-mise-en-scène melodramáticas”. Tanto o autor, quanto eu, embora cheguemos a conclusões de análise levemente distintas, reconhecemos a presença dessa moldura melodramática na própria maneira de “construção de si” dos personagens¹²⁴.

Há, atravessando esses sujeitos históricos, que se constituem personagens nessas narrativas – entre *Big Brother* e *Edifício Master* – uma maneira de fazer a performance de si¹²⁵ que deixa transparecer a presença, na subjetividade contemporânea, da

¹²⁴ Saraiva e eu estivemos presentes na mesma mesa de debates durante o congresso da Socine, em 2004. Na ocasião, participando de uma sessão intitulada “O Melodrama Revisitado”, composta ainda pelos professores doutores João Luiz Vieira e Ismail Xavier, apresentamos versões preliminares das nossas análises de *Edifício Master*. Ambas foram publicadas posteriormente, a de Saraiva na revista *Sinopse*, em 2006; e a minha, em 2005, na coletânea *Estudos Socine de Cinema: ano VI*.

¹²⁵ Vale lembrar, nesse momento, a discussão apresentada no início deste capítulo na qual formulo a noção de performance, a partir de Goffman (1959), e proponho a idéia de performance de si.

imaginação melodramática. Um contar-se diante da câmera fazendo uso dos códigos que nos foram ensinados por séculos de permanência da imaginação melodramática. Coutinho entende isso, percebe esse fabular-se de seus personagens e negocia com suas performances, ora neutralizando o melodramático nelas, ora potencializando-o em função da construção de um argumento que reforça o nível de respeito e intimidade entre eles e o diretor. Como se, em prol da autoridade da intimidade, o discurso fílmico não pudesse desdenhar totalmente dos códigos da performance de seus personagens, mas, em alguma medida, tivesse mesmo que corroborá-la.

Nesse sentido, são colocados em prática alguns mecanismos fundamentais de diálogo do discurso fílmico com a imaginação melodramática – um diálogo, portanto, que reitera a presença do melodramático na maneira de constituição das *performances de si* dos personagens. O principal deles é o que chamei de *autorperformance musical* (Baltar, 2005), momentos ao longo da narrativa em que os personagens, sob a instância do olhar público presentificado pelo aparato fílmico e pelo diretor, cantam.

Tal estratégia de performance musical já havia sido usada em relação a uma personagem em *Babilônia 2000* – a saber, Fátima, que por duas vezes canta músicas de Janis Joplin. Mas é em *Edifício Master* que o cantar para as câmeras ganha mais espaço, sendo seis, entre os trinta e sete, os personagens que realizam as autoperformances musicais.

As passagens de performance musical dos personagens são uma das estratégias de exposição e apuração da intimidade fundadas numa ativação sensorial, e colocadas em momentos chave da narrativa, em que a performance musical sumariza a fala e a moral do personagem ou presentifica a própria sensação de intimidade compartilhada entre diretor e personagem. Num certo sentido, a auto-performance musical constitui-se um *símbolo melodramático* pelo seu caráter de presentificação e de ativação emocional.

É importante lembrar, nesse sentido, o papel da música na construção de convite a um engajamento emocional: “Música é uma analogia tonal à vida emotiva”¹²⁶, escreve Dyer (1992:19), em artigo sobre os musicais hollywoodianos. No entanto, em *Edifício Master*, o convite ao universo emotivo não se dá pela valorização estética da música ou do espetáculo da execução da canção, mas pelo que de simbólico se investe no ato da performance, por vezes tosca, sempre expositiva, do cantar para o público.

¹²⁶ “Music is a tonal analogue of emotive life”.

Assim, a performance presentifica o pacto de intimidade, pois deixa transparecer a interação entre diretor e personagem e, com isso, acaba articulando o efeito de proximidade compartilhada entre eles. Tal se dá, pois as autoperformances musicais são eventos de exposição de si – através do cantar – para um outro visível na instância do discurso fílmico, um olhar público presentificado no aparato da câmera e na figura do diretor que solicita a performance.

Na primeira das inserções, a personagem Nadir está comentando da alegria de viver e de cantar, e diz: “quando vocês quiserem que eu cante, eu canto. Não sou inibida, já notou”. Nesse momento, um corte dá início à música, que é a primeira inserção para desinibir a narrativa. Esta referência à presença da câmera e da equipe acentua o caráter de exposição íntima que advém das performances musicais ao longo do filme. Motivar tal sensação é, afinal, sua função dramática.

Isso fica claro também quando ouvimos Coutinho pedir a Suze que cante uma música em japonês. É fundamental para a construção narrativa do filme deixar transparecer tal solicitação; afinal, lembra-nos, assim, que a “performance de si” está direcionada a alguém que conquistou uma inserção naquele universo privado, inserção forte a ponto de pedir a performance e de ter seu pedido atendido.

Todos as performances musicais são plenamente justificadas dentro da fala dos personagens – não há, nesses eventos, um acaso forçado, as músicas cantadas fazem parte dos fragmentos das vidas dos personagens e o cantar as músicas para a câmera acaba caracterizando, em um sentido moral, a performance do personagem, presentificando, num sistema visual e sonoro, a própria definição do personagem.

Assim, Nadir canta porque a música é uma maneira de afastar a solidão; os três jovens de Curitiba formam uma banda de rock; Jasson canta a famosa música Favela, de que ele é o desconhecido autor; Henrique cantarola “My Way”, pois essa música, como ele mesmo diz, representa a sua vida; Suze canta um samba em japonês que era a sensação de seus tempos de dançarina; e, por fim, Paulo Mata canta as mensagens contidas nas canções de sua autoria.

É importante notar, ainda, que as performances musicais são organizadas com um tratamento, em uma economia de elementos da narrativa, distinto do restante do filme. As inserções musicais, especialmente em *Babilônia 2000* e *Edifício Master*, não seguem o “padrão” das conversas dos personagens, pautado por uma secura de movimentos de câmera, de cortes e de planos. Quando os personagens se expõem ao evento de cantar diante da câmera, esta assume uma relativa liberdade, passa à mão,

movimenta-se, ora aproximando-se do rosto, ora afastando-se, sempre fazendo pequenas correções no quadro para enquadrar partes do corpo do personagem, especialmente as mãos e o rosto, ressaltando a emoção da performance.

A diferença do comportamento da narrativa instaura mais um convite a um engajamento afetivo com os personagens, uma resposta mais vinculada a uma idéia de empatia que se depreende do testemunhar uma exposição de si. Essa resposta é peça importante para ativar a sensação de intimidade; o que é fundamental na construção do lugar social de fala do filme.

Embora todas as outras cinco passagens sejam interessantes e importantes para o filme, um momento é exemplar e categórico do tipo de diálogo colocado em operação pelas autoperformances musicais: o depoimento de Henrique. Sua passagem no filme dura pouco mais de 9 minutos, dos quais 4 são dedicados à performance musical.

A seqüência de Henrique se inicia com um primeiro plano de seu rosto a responder às constantes perguntas de Coutinho, feitas em off. Ele conta que é aposentado da pan-american, que viajou aos Estados Unidos com apenas 200 dolares no bolso, tentou a sorte no sonho americano, venceu e o símbolo de sua vitória são os três filhos ocupando importantes cargos – um vice-presidente de uma empresa de petróleo, outro como analista de computação e a filha dirigindo seu próprio caminhão da Federal Express. Os três bem sucedidos, os três longe e o que resta do sucesso de Henrique para ele próprio é morar sozinho em um apartamento no Master. Evocando constantemente a questão da solidão, Coutinho pergunta pelo acidente que Henrique sofreu. Este relembra o episódio, ressaltando que, se não fosse a chegada de um vizinho, estaria morto.

As perguntas de Coutinho e as respostas de Henrique distanciam-se umas das outras. Enquanto as perguntas procuram evocar o tema da solidão, as respostas, constantemente o sentimento de orgulho para com a própria vida, insere um tom de aproximação. No vácuo entre as duas, apresenta-se de maneira mais condensada o binômio sobre o qual se debruça o discurso fílmico, o jogo de interseção constante entre a solidão e a solidariedade como experiência do cotidiano de uma grande metrópole.

As perguntas finalmente direcionam o depoimento para que Henrique nos conte do episódio em que conheceu Frank Sinatra. O evento liga-se diretamente à autoperformance musical do personagem, pois esse encontro marcante impulsionou Henrique a executar a música *My Way* nos auto-falantes de seu som, a cada dois sábados por mês, às 10h30. O depoimento de Henrique, a nos relatar sua vida e seu hábito, imputa ao gesto – tocar *My Way* a cada dois sábado – um caráter simbólico de

feito, de ação marcante sobre a vida. Henrique se orgulha, apesar do acidente, apesar da distância dos filhos e compartilha esse orgulho através desse ritual.

É importante ressaltar como toda a fala de Henrique acaba funcionando para corroborar a relação moral entre ele e a música que irá cantar. Uma relação que é expressa com obviedade pelo próprio personagem: “*My Way* porque é a minha vida (...) a letra em si é a minha vida. A letra diz que ele fez tudo o que podia ser feito, viajou pra oeste viajou por east, viajou pra Europa, viajou pra todos os locais, mas fez da maneira dele, certo ou errado ele fez da maneira dele. E eu acho que em comparação eu fiz a mesma coisa., eu fui pros Estados Unidos na raça, e fiz da minha maneira, e venci da minha maneira, ralando da minha maneira”.

Após percorrer sobre os vínculos entre a música e sua vida pessoal, com a câmera levemente mais aproximada do rosto, há um corte em que vemos Henrique sentado ao lado do aparelho de som, explicando o ritual de tocar a música a cada dois sábados por mês, para a “turma lá de fora ouvir”. Depois, mais um corte que anuncia o início da performance musical, onde vê-se um plano-detalle de sua mão aumentando o volume do som.

Henrique se apresenta melodramaticamente ao criar e reforçar um regime simbolicamente exacerbado de definição moral da vida, associando sua trajetória à música. *Edifício Master*, por sua vez, apreende tal performance corroborando o que ela tem de melodramático. Nesse sentido, por exemplo, muitos cortes aparecem ao longo do depoimento de Henrique, para justamente recontar toda a trajetória do personagem e deixar claras as implicações afetivas da performance, instaurando assim uma certa expectativa em relação a ela.

Edifício Master acentua tal expectativa ao realizar, no final do depoimento, os dois cortes que introduzem a mudança de espaço, o que se constitui um procedimento incomum em relação ao restante do filme. Dessa maneira, tal montagem funciona como *mecanismo de antecipação* ao construir uma sensação de expectativa pela performance de *My Way*.

O que o corte e a mudança de espaço instauram é um sentido de preparação para a performance, estabelecendo um caráter de evento, carregando-a de importância. O que se liga diretamente ao regime simbólico introduzido pelo próprio personagem e aqui retomado pelo discurso fílmico como um duplo símbolo: da sensação de intimidade que advém da auto-performance musical e da implicação moral da música com a vida do personagem.

A performance também tratada, narrativamente, acentuando a eloquência emotiva imprimida ao evento por Henrique através do comportamento da câmera, que reitera a emoção do personagem, procurando corrigir o plano para incluir e, assim, enfatizar seus gestos.

O quadro vai se abrindo, partindo da mão de Henrique a aumentar o volume do som, para um plano médio do personagem sentado à mesa. Os primeiros acordes de *My Way* começam a soar e com ele a voz de Henrique a se sobressair à de Frank Sinatra; primeiro, ainda timidamente, mas depois, com maior e maior eloquência.

Lenta, embora marcadamente, a câmera vai se aproximando e se abaixa, fazendo uma correção no plano para enquadrar o rosto de Henrique. Novo corte para um primeiro plano do rosto, que está nesse momento gesticulando, entre emocionado e entusiasmado e cuja voz vai se sobressaindo à da gravação. Por todo o tempo a câmera se mantém no rosto de Henrique, movimentando-se alternadamente entre o rosto e as mãos do personagem, realizando, inclusive, um significativo plano-detelhe de seu punho fechado.

Ao final da música, o quadro abre-se mais uma vez, denunciando uma outra câmera diante de Henrique. O olhar público e, com ele, o caráter de exposição íntima de si a um outro estão acentuados. Henrique vira-se para uma das câmeras e fala de seu sentimento, afirmando que fica “muito emocionado com essa música. Me dá shrivels”, depois, inclina-se para o lado e diz: “parou? Acabou?”. E é o fim de sua passagem pelo filme.

Outras duas passagens de performances de si, embora não musicais, enquadram-se na mesma estratégia das autoperformances musicais. Trata-se das leituras dos poemas das personagens Daniela e Eugênia.

Desse modo, em *Edifício Master*, todas essas oito passagens de exposição de si acabam sendo símbolos, carregados de uma potência melodramática, do próprio pacto de intimidade que sustenta o filme. Vale, a título de cotejo, mencionar aqui como a mesma estratégia se apresenta em outro tipo de documentário mais diretamente vinculado ao universo do documentário moderno.

É possível ver em *Grey Gardens*, dirigido por Albert e David Maysles, em 1976, como a interação das personagens com a câmera é assumida e isso provoca um sentimento de intimidade partilhada que acaba sendo fundamental para o argumento geral do filme, o qual procura dar conta da decadência de uma família aristocrática americana a partir das tensões do cotidiano de Edith Bouvier Beale e sua filha Eddie.

Assumir tal interação é um procedimento que subverte a tradição do Cinema Direto americano, do qual os irmãos Maysles foram importantes agentes.

A transparência da interação, sobretudo na figura de Eddie, garante ao filme uma sensação de intimidade que contribui para o efeito paradoxal de desconforto e respeito que torna o filme ainda mais interessante. Eddie é uma personagem que está constantemente oferecendo um espetáculo de si para as câmeras e, em dois momentos, ela realiza uma performance de música e dança que organiza todo um jogo de sedução e de intimidade e que acaba por legitimar os muitos planos-detelhe nos objetos que representam símbolos da decadência e da solidão de mãe e filha.

Assim como em *Grey Gardens*, a exposição das personagens reforça a sensação de intimidade, a qual, mesmo que seja incômoda, é central em ambos os filmes. É da “necessidade” do elemento da intimidade que advém o diálogo, sobretudo em *Edifício Master*, com o universo melodramático. Aqui ela opera uma dupla função de identificação: tanto com o personagem quanto com a figura do diretor.

Na instância dos personagens, essa identificação vincula-se, intertextualmente, a tantas outras narrativas, como em relação aos reality shows, apontados por Saraiva (2006). Na instância do diretor, a identificação está diretamente vinculada à equação de autoridade que credita os depoimentos como reais exposições de si.

Outros mecanismos são colocados em cena para ativar a teia de sensações em *Edifício Master*, sobretudo um fluxo de sensações que organiza para o filme a reflexão em torno do tema da solidão na metrópole. Nesse sentido, é importante trabalhar com o binômio solidão e solidariedade, pois, por sua relação quase dicotômica, embora coexistentes no universo da experiência dos moradores do Edifício, uma reforça a sensação estabelecida pela outra.

Assim, o discurso fílmico acaba organizando uma espécie de rede para formar esse binômio e a principal estratégia é fazer inserções de seqüências de imagens que significativamente intercalam a teia geral do filme, formada através da montagem dos depoimentos com base na sutil continuidade temática.

É possível perceber, em *Edifício Master*, uma trajetória discursiva que vai da idéia da solidão, do vazio, passando pela sugestão de pequenos atos de solidariedade, para então voltarmos a uma outra ordem de solidão, a do isolamento em meio à presença. Tal trajeto se faz a partir de um *símbolo visual* formado pelas inserções de imagens de corredor e de cenas dos apartamentos dos personagens. Conjuntos de cenas que são incluídas ao longo do filme e que se ligam, de certa maneira, aos depoimentos.

Se tomarmos tais imagens em conjunto, percebemos que elas saem do vazio – de cenas dos corredores, do elevador, num quadro que se remete diretamente às câmeras de vigilância, e dos espaços dos apartamentos completamente vazios – passam a ser preenchidas por pequenas atividades – em que os mesmos corredores nos dão a ver episódios de interação entre pessoas – e culminam numa nova ordem de vazio – com as belas cenas finais que são imagens, captadas do ponto de vista do Edifício Master, de janelas de outros edifícios vizinhos a ele.

Cada uma dessas inserções se faz num momento estratégico da narrativa em que um conjunto de depoimentos recontou episódios vinculados ao que a imagem presentifica, o que acaba por evocar a teia de sensações que orientam o filme – de oscilação entre sentimentos de solidão e de comunhão atravessados por uma profunda intimidade compartilhada entre personagens, diretor e espectadores – que é reforçada pelo *mecanismo de simbolização* de tais inserções.

Assim, primeiro somos envolvidos por uma teia de solidão e distanciamento – através das conversas que relatam o roubo vivido pela senhora, o casal que, embora junto, não se comunica, a personagem que se declara sociofóbica. A teia é *simbolicamente sumarizada* pelas imagens do corredor vazio, pelo plano que evoca a câmera de vigilância ou por imagens de janelas também vazias.

Uma dessas seqüências se dá imediatamente após a conversa com Daniela, uma personagem marcante que se declara sociofóbica e profere praticamente toda sua fala sem encarar a câmera. Um dado momento, então, o plano procura enquadrar, ao mesmo tempo, a personagem e o diretor, enfatizando a situação da conversa. A personagem de Daniela é símbolo de isolamento e da necessidade de afastamento, e as cenas que se seguem reafirmam isso: um conjunto de imagens de janelas, vistas da perspectiva de dentro dos apartamentos, as quais emolduram outras janelas de prédios vizinhos, todas abertas, porém vazias de qualquer sombra de movimentação de gente.

Depois, ouvimos relatos de solidariedade – o próprio Henrique conta ter sido salvo por um vizinho, Fernando; um ex-ator conta como ele mesmo procura sempre dar assistência a um casal de vizinhos idosos. Precedendo, respectivamente, cada um desses depoimentos, vê-se, primeiro, algumas senhoras a carregarem um bolo de aniversário pelos corredores do prédio, entoando “parabéns pra você”; e depois, uma seqüência formada por rápidas cenas da equipe batendo nas portas dos entrevistados e sendo recepcionada, onde ouvimos frases como: “Boa noite, pode chegar, pode ficar à

vontade”, dita por uma das personagens; ou a voz de Coutinho “tudo bem? Podemos entrar filmando? Muito obrigada, dá licença”.

Após o depoimento de Fernando e do conjunto de cenas de recepção da equipe nas portas dos apartamentos, Coutinho passa a conversar com um contador desempregado, José Carlos. A cena começa com José Carlos recepcionando a equipe, vê-se como ele vai passeando pela sala, apresentando Dalva, a dona da casa, gesticulando como se fosse sua função guiar nosso olhar pelo cômodo: “Por favor fiquem à vontade, essa é uma coisinha simples que preparamos para recepcioná-los”, diz ao abrir uma cortina e apontar para um prato de canapés sobre a mesa. A câmera, apesar do plano médio aberto que nos permite ver ao mesmo tempo a sala e o corpo de José, acompanha o gesto do personagem com uma leve panorâmica até enquadrar o prato. Corte para o primeiro plano do rosto de José Carlos a conversar com Coutinho.

O depoimento de José Carlos fala da experiência de viver no bairro, estabelece uma articulação entre a solidão e a urbanização, entre o isolamento e a vida moderna. Conta, inclusive, uma outra versão para o acidente de Seu Henrique, fazendo desse evento, ao contrário da versão do outro personagem, um exemplo do isolamento típico de Copacabana: “Quando eu cheguei aqui, eu estranhei muito, eu gosto de tomar uma cervejinha com os amigos, e fazemos isso. Na Zona Norte, as casas eram todas cercas, então nos falávamos, tudo bem seu Joaquim, dona Maria, seu João. Aqui nós nos trancamos num apartamento e só temos notícias de que morreu um vizinho quando ele some durante mais de..., seu Henrique, um vizinho nosso, muito amigo inclusive, major da marinha americana, seu Henrique teve uma queda dentro de casa, ficou dois dias sumido, e só sabemos de seu Henrique porque ele conseguiu se arrastar, ligou para a portaria parece, e vieram socorrê-lo e nós ficamos sabendo. Lá não, na Zona Norte, olha eu não vi dona Maria hoje, o que aconteceu. E batia na porta e o vizinho vinha e aparecia.”.

No depoimento seguinte ao de José Carlos, mais um exemplo da rede de continuidade temática montada pelo filme. Cristina, uma jovem de classe média alta que foi rechaçada pelo pai após uma gravidez precoce, fala sobre a sensação claustrofóbica de morar em Copacabana: “o que me incomoda é o barulho, assim, conviver com a vida das outras pessoas entrando pelo vão assim da janela, do basculhante”. “Tem isso?”, pergunta Coutinho. “Tem, a Cris viu.”, responde a personagem, referindo-se a uma das produtoras da equipe de filmagem que realizaram, na fase de pré-produção, a pesquisa de personagem. “Mas é simbolicamente, ou realmente, você tá falando?”, insiste o

diretor. Ao que Cristiana responde: “realmente. Você sabe quando os vizinhos de baixo tão cozinhando, ou discutindo, ou brigando com os filhos (...) adoraria isolar aquilo.”

O estranhamento frente à experiência cotidiana em Copacabana é também tema do último depoimento de *Edifício Master*, exatamente seis depoimentos depois do de Cristiana. Fabiana, uma jovem que veio do interior do estado para se preparar para o vestibular. Da conversa com Coutinho, percebe-se que tudo em sua vida é novo, que a estranheza vai apenas aos poucos se descortinando em algo familiar.

Sentada no chão de seu apartamento, Fabiana nos conta como, desde de que chegou, escuta alguém chamando o nome de uma menina, Tainá, e que por muito tempo ficou curiosa para saber de quem se tratava: “e hoje, eu tava descendo no elevador, e eu sempre vejo umas meninas assim, e fico, será que essa é a Tainá, mas fico com vergonha de perguntar. Daí hoje eu tava descendo no elevador, quando abri a porta, aí a mãe dela, ou a empregada não sei, falou, pega essas compras aí, Tainá. Ai eu fiquei olhando pra ela assim. Hoje eu vi quem era a Tainá. Depois de quatro meses!”.

Assim, o discurso fílmico acaba promovendo um retorno à idéia de isolamento, colocado como um dado da experiência da vida na multidão urbana e, de certa maneira, como um desejo de distanciamento, ainda que permeado por uma certa excitação pela novidade.

Esse retorno da solidão é pontuado pelas cenas finais. Nelas, percebemos a câmera a se mover enquadrando pares de janelas de apartamentos. O plano nos posiciona como espectadores da vida que se desenrola em cada uma dessas janelas, unenos a elas, mas, ao mesmo tempo, a moldura da janela nos afasta. O efeito nos remete ao próprio processo do filme, o encontro na intimidade da casa de cada um dos personagens, o qual nos é dado a ver através da moldura de um outro tipo de janela, da câmera e da tela, que ao mesmo tempo nos aproxima e, novamente, nos afasta.

Conclusão

O Fim é o início de uma existência
Inscrição no Cemitério de Azulejos

Se esta tese apresenta as duas “imaginações” que a embasam em dois capítulos separados, o faz por uma questão pedagógica. A mesma pedagogia que, nascida do projeto racionalista empetrado ao longo da subjetividade moderna – junto com os dispositivos de democratização da educação, com a instituição das disciplinas e saberes claramente delimitados e cada vez mais especializados –, ensinou que há uma dicotomia fundadora entre razão e emoção e que em uma reina a contenção e o saber, noutra o excesso e a descarga sensorial.

A separação é, confesso, em alguma medida uma traição ao pressuposto teórico que orientou esta tese. Pois parece aceitar a dicotomia do projeto da modernidade ao colocar, de um lado, a imaginação documental – como uma projeção que forja e atravessa narrativas que tomam a história como modelo e que são autorizadas socialmente a serem discursos de explicação e saber –, e, de outro, a imaginação melodramática – que por sua vez atravessa narrativas que tomam o excesso como estratégia para a articulação de uma pedagogização dos sentidos e das sensações. A traição ainda aparece, por fim, quando apresento como modos narrativos característicos, entre tantos, de cada uma dessas imaginações o melodrama e o documentário.

Porém, em minha defesa, tenho que ressaltar que a separação que aqui apresento não é uma oposição, pois essas duas imaginações – a melodramática e a documental – interconectam-se constantemente na experiência dos sujeitos na modernidade. Tal

separação, portanto, é acima de tudo uma delimitação de lugares sociais de fala de cada prática discursiva, os quais se afinam mais a uma ou a outra das imaginações. Delimitação que é construída historicamente por um conjunto de fatores diferentes, entre institucionais, práticas sociais e estratégias narrativas.

Com isso, na verdade, remeto a toda uma esfera de debate em torno da idéia de que há toda uma ordem de distinção social e ideológica que atravessa os discursos, fazendo deles mais ou menos legítimos como discursos de explicação e definição do mundo histórico.

Nesse sentido, penso que o excesso bem poderia ser tomado como o elemento desta distinção do ponto de vista da narrativa. Pois há, vinculada à noção de excesso, toda uma matriz que se classifica popular ou massiva e que se coloca, aparentemente, em oposição a uma matriz dita erudita. O advérbio, é claro, significa que há dois lugares de legitimação distintos, em detrimento do fluxo que corre, constante e constitutivamente, entre uma matriz e outra. Se há, portanto, uma dicotomia a ser traçada, esta diz respeito a lugares de legitimação em relação a distinções políticas e ideológicas que forjam divisões como popular, massivo, científico, documental.

Nesta tese, privilegiei, através do pressuposto intertextual, filmes em que o diálogo entre as “imaginações” apresentasse uma apropriação mais crítica, trazendo tensões para os campos envolvidos, ou seja, questionando tanto o universo melodramático quanto o documentário. E, dessa maneira, afirmando, portanto, o fluxo cultural percebido a partir do diálogo entre as estratégias narrativas, tendo como horizonte o entendimento dos processos de legitimação.

Ou seja, busquei narrativas em que a apropriação do melodramático pelo documental se faz desestabilizando lugares tradicionais de legitimidade, da vocação moralista da imaginação melodramática, por exemplo, e da vocação de “verdade total” do campo do documentário. Tal acontece mesmo quando a apropriação se mostra mais óbvia, mais próxima da adesão ao melodrama em sua forma mais canônica.

Efetivamente, nenhum dos filmes analisados nesta tese faz do excesso seu procedimento narrativo principal – mesmo se considerarmos aqueles que usam o modo de excesso mais abertamente. E é justamente esta não utilização radical do excesso que os distingue, os legitima socialmente, garantindo a eles a inclusão no campo dos discursos documentários. Campo este que, pautado na predominância de um regime de contenção, construiu, historicamente, sua esfera de legitimidade alinhada a um modelo que rejeita o excesso característico da matriz popular, para tanto tomando a história

como modelo, e, assim, constituindo-se como campo privilegiado do projeto racionalista.

Os filmes que analisei não aderem radicalmente ao excesso – e no caso específico dos filmes de Eduardo Coutinho, ao contrário, de certa forma o rejeitam – no entanto fazem um uso muito estratégico das três categorias que costuram o modo de excesso da imaginação melodramática, ao colocarem, ocasionalmente, em operação um regime de reiteração da obviedade, dos procedimentos de simbolização e da antecipação. As análises empreendidas nos *Capítulos 3 e 4* mostraram os procedimentos e ocasiões desse uso. Mostraram, sobretudo, que tais ocasiões imputam aos filmes uma teia emotiva e sensorial, uma esfera de engajamento afetivo.

Considerando-os em conjunto, poderíamos traçar duas distinções gerais, com base nos filmes analisados: uma de adesão e outra de relativo distanciamento (um tipo de distanciamento que, no entanto, não invalida o diálogo com a imaginação melodramática).

Se, por um lado, *Ônibus 174*, *A Pessoa é para o que nasce* e *Estamira* afirmam a presença mais clara, de maior adesão, do melodrama, recuperando, inclusive, o excesso como modo narrativo, fazem-no de maneira estratégica para a desestabilização da moral tradicional do campo do melodrama.

No caso de *Ônibus 174*, ao investir na vocação moral dos procedimentos mais característicos do melodrama canônico para afirmar uma “salvação” do personagem Sandro do estatuto de vilão. Trabalhando em cima do par visibilidade e invisibilidade e recuperando intensamente um dos temas clássicos do melodrama canônico, o tema da predestinação, *Ônibus 174* procurar alterar a moral dicotômica que tradicionalmente informou o melodrama, borrando as posições de herói e bandido.

O tema da predestinação também está subentendido em *A Pessoa é para o que nasce*. No entanto o filme não busca diretamente um questionamento social em cima da idéia de destino, mas flerta, intertextualmente, com todo um repertório da história do cinema ficcional para colocar em questão a trajetória das personagens de pedintes a “estrelas” da música e do cinema e, novamente, pedintes. A adesão ao excesso se faz na maneira de posicionar o aparato cinematográfico em relação às três personagens principais, forjando, com isso, uma sensorial noção de intimidade e aproximação.

O mesmo pode ser dito em relação a *Estamira*. Há no filme uma semelhante utilização do modo de excesso que se opera através do uso do primeiro plano, de uma câmera muito próxima ao corpo da personagem, do uso programado da trilha sonora,

dos efeitos de lente e manipulação da imagem. Excesso estilístico que articula um efeito de aproximação afetiva com uma personagem à primeira vista incômoda, explosiva, declaradamente perturbada mas que, em decorrência do diálogo com a imaginação melodramática operado pelo uso do modo de excesso no filme, passa a ser percebida como detentora de uma espécie de força que a faz ultrapassar os traumas sociais.

Por outro lado, nos outros filmes analisados, o diálogo é mais tênue e mais encoberto sob um tecido de simplicidade e contenção, o que acaba por trazer um nível mais específico de questionamento mesmo da própria lógica da imaginação melodramática. Trata-se, portanto, de um diálogo ainda mais afinado com os movimentos de releitura da matriz melodramática, realizados a partir dos anos 1970, no campo do cinema ficcional.

Estes filmes (*Um Passaporte Húngaro*, *Edifício Master*, *Peões*) atestam a necessidade do engajamento afetivo e da afirmação do pacto de intimidade para a legitimação de seus discursos face ao contexto contemporâneo. Para tanto, operam, em específicos momentos, uma alusão ao que está articulado no âmbito da imaginação melodramática, mas, ao mesmo tempo, fazem-no num regime de equilíbrio com a contenção, que acaba por questionar, mesmo que operando um diálogo, a eficácia dos formatos mais bem acabados dessa imaginação em atingir a esfera sensório-sentimental. Um tipo de procedimento, portanto, que poderia ser colocado como uma recusa ao cânone mas que, ao mesmo tempo, implica uma aceitação da imaginação.

A relação dialógica operada nos seis filmes analisados, na verdade, oferece um panorama de questões sintomáticas da contemporaneidade, as quais estão entre as preocupações de base da tese e dizem respeito ao estatuto e experiência do tema da política no contemporâneo.

Dizem respeito, em última instância, à idéia que parece estar cada vez mais disseminada de que as questões políticas devem ser abordadas a partir de sua presentificação na instância individual. Corroborando, de certa maneira, o que alguns pensadores entendem como hipertrofia da vida privada ou como uma certa tirania da intimidade. Considerando que tal ideologia do privado – que parece dominar a vida pública e, através dela, a esfera das ações políticas – é uma consequência do adensamento do projeto da modernidade.

Tal adensamento vem provocando uma alteração no pressuposto moderno fundado a partir de dicotomias balizadoras da experiência do sujeito – dicotomias como emoção X razão, indivíduo X sociedade, público X privado.

Essa mudança acaba acarretando uma sensação de borramento dessas dicotomias, impelindo o pensamento crítico a abordar suas questões usando todo um arsenal teórico em que predomina um vocabulário de ambivalência, ambigüidade, liquidez, reflexividade, hibridismo, fluxo, intertextualidade, para citar os conceitos mais potentes. Fazendo crescer a percepção de que aquilo que se apresentava como dicotomias, envolve, ao cabo, uma experiência dialógica, uma relação de fricção, que constitui a contemporaneidade.

Dessa compreensão geral, emergiram duas esferas temáticas que foram entendidas como privilegiadas, pois encerravam a questão de base que diz respeito a estes processos de interconexão dos domínios privados e públicos. Foram elas a memória e a intimidade.

Esses temas, na verdade, são esferas de atuação, espécies de convites perfeitos ao diálogo com o melodramático pelo que evocam, em si, de problematização do que está implicado na constituição da subjetividade moderna e contemporânea e, por sua vez, amplamente encenado através da imaginação melodramática.

O que se nota é que essas duas esferas comparecem com frequência nos documentários, sobretudo na esteira do documentário moderno a partir da crescente importância conferida à instância do personagem.

De certa maneira, é a figura do personagem que possibilita o diálogo com a imaginação melodramática no interior do documentário, pois é sobre ele, ou relacionados a ele, que podem incidir mecanismos de simbolização e antecipação os quais articulam a rede de emoções e afetações que promovem o engajamento afetivo.

Não é acaso, portanto, que os seis filmes escolhidos sejam *documentários de personagens* e que sobre eles – sua construção na narrativa e as negociações com o aparato fílmico, o diretor e a equipe – esteja investida a análise.

Há, contudo, um terceiro cenário no qual o diálogo entre as esferas do melodramático e do documentário seria bem-vindo, embora, no conjunto ainda incipiente da produção brasileira, ele não seja totalmente operado. Trata-se dos *documentários em primeira pessoa*.

São aqueles documentários em que o personagem e o diretor coincidem, compondo uma narrativa em primeira pessoa, que joga, num nível ainda mais radical, com a relação entre autenticidade e intimidade. Fortalecendo a instância da confissão e intensificando o fluxo do discurso sobre si como elementos de autoridade do discurso fílmico, tais documentários amparam-se na idéia de que eu posso “performar a verdade

de mim”, como se fosse possível, assim, apagar a esfera da negociação, uma vez que “sou o diretor de mim mesmo”.

Dois filmes, no contexto brasileiro, destacam-se nessa esfera¹²⁷: *33*, realizado por Kiko Goifman, em 2002, e *Um Passaporte Húngaro*, filme que está no corpus de análise da tese, embora não exatamente por ser um documentário em primeira pessoa, mas pela relação com o tema da memória.

Os dois foram definidos por Jean-Claude Bernardet como documentários de busca, pelo caráter de autoquestionamento que está implicado em seus discursos. Porém, enquanto no caso de *Um Passaporte Húngaro* esse processo leva a diretora a pouco falar de si, mas ir em busca de um outro que compõe sua teia familiar, levantando assim questões mais amplas tais como o processo de construção de identidade e de compartilhamento de uma memória coletiva, em *33*, a busca é de si, pouco tecendo de considerações mais amplas, pouco operando no sentido de estabelecer uma tensão na interseção entre o público e o privado.

*33*¹²⁸ é um filme cujo dispositivo de construção é a força motriz de seu discurso, em que o interesse reside, praticamente, nas condições para a filmagem organizadas pelo diretor/personagem. *33* começa com Kiko se apresentando e estabelecendo suas condições: procurar sua mãe biológica em 33 dias e filmar esse processo. Há, ao longo do filme, todo um conjunto de estratégias para encenar a primeira pessoa, predominantemente amparada na utilização do plano ponto-de-vista e das imagens de espelhos e outras superfícies de reflexo que reafirmam a unicidade das instâncias do personagem e do diretor.

Mas não há, em *33*, um questionamento ou reflexão sobre os temas da adoção, da identidade ou dos jogos de sentimentos que poderiam se depreender de seu projeto – nem mesmo diante dos percalços afetivos impostos pelo dispositivo fílmico, por exemplo, através da figura da mãe adotiva de Kiko. Os assuntos são levantados e

¹²⁷ *Santiago*, filme mais recente de João Moreira Salles, que marcou a abertura carioca do *12 É tudo Verdade - Festival Internacional de Documentários*, em março de 2007, pode entrar nessa categoria. No documentário, o diretor retoma um filme interrompido por mais de dez anos sobre o antigo mordomo de sua família, porém, além da exposição da vida do personagem título, encontram-se corajosamente abordados os dilemas mais interiores de um cineasta frente a seu personagem e a sua visão de documentário, bem como os confrontos de dois mundos, representados no mordomo e no filho do patrão (o próprio cineasta) que interpenetram-se, mas nem sempre se *encontram* verdadeiramente. *Santiago* ainda não tem lançamento comercial confirmado. Deixo expresso aqui meu desejo de um dia *reencontrar* esse filme como base de análise.

¹²⁸ Embora *33* não faça parte do corpus de análise da tese, faço aqui um comentário levemente mais alongado deste filme, pois ele sugere um contraponto que, ao mesmo tempo, reitera meus argumentos e abre uma outra esfera de considerações.

deliberadamente recusados através da narração em primeira pessoa do diretor. Não há, portanto, evocada na narrativa a busca de uma articulação reflexiva que trabalhe em cima da correlação público e privado a partir de uma proposição de engajamento afetivo com os personagens.

Embora o tema adoção e maternidade, bem como a lógica de confissão e intimidade parecem cenários férteis para a articulação de um poderoso nível de engajamento afetivo, 33 se dedica a recusar, de quando em quando, tal esfera emotiva, privilegiando, nas suas estratégias narrativas, um diálogo intertextual com os filmes de detetive, com o ambiente sombrio do cinema noir.

Assim sendo, embora possível, o diálogo com o melodrama, em 33, não parece tão intenso, a despeito dos diversos símbolos elencados pela narrativa – o próprio número 33 sendo o principal deles – e de uma articulação em cima da sensação de suspense provocada pela estética propositalmente “detetivesca”.

Se estes elementos – a simbolização e a sensação de expectativa constante –, por um lado, estão próximos da imaginação melodramática, convidando a uma possibilidade dialógica, por outro, tal possibilidade é enfraquecida pela falta da instância de um olhar público personificada em um outro personagem. 33 me parece ser, nesse sentido, um caso instigante em que qualquer possibilidade de diálogo com a imaginação melodramática é ao mesmo tempo negada e afirmada. E esse parece ser o dilema principal que envolve os documentários em primeira pessoa.

Na verdade, o diálogo parece pertinente, mas acredito que ele se dê em uma esfera distinta, acarretando, assim, a necessidade de se buscar um outro escopo teórico que problematize melhor a dimensão da confissão e não apenas da performance e da negociação.

Filmes como 33 pedem, portanto, um escopo teórico-analítico que possa traçar os modos pelos quais o engajamento é proposto e encendo sem a *clara e óbvia* inserção da instância do olhar público figurada em um outro personagem, que impulsionaria o compartilhamento sentimental. Esse escopo, sem dúvida, deve formar uma aliança com a reflexão sobre a imaginação melodramática, mas, definitivamente, não se restringe a ela.

O que esses documentários em primeira pessoa parecem propor são questões tais como: “de que maneira pode-se costurar o engajamento e a emoção quando a performance de si é para si?”, ou “como fica a dimensão da negociação e da performance?”. Questões que ainda aguardam suas reflexões até porque o corpus desse

tipo de produção, se tomarmos em referência a cinematografia brasileira, é ainda demasiado escasso – muito embora esta pareça ser uma tendência em curso.

Essas questões se apresentam em decorrência do fluxo do trabalho reflexivo desta tese. E se o conjunto de *documentários em primeira pessoa* não foi amplamente cotejado – compondo um outro capítulo de análise, por exemplo – tal fato deu-se justamente pelo caráter incipiente, embora não insignificante, dessa produção no contexto brasileiro. Fica, então, se tal for cabível em uma tese de doutorado, uma outra trajetória, aberta ao futuro¹²⁹.

O leitor atento há de notar que ao longo da conclusão pouco fiz referência a autores e citações teóricas. Poderia ter incluído, já desde a primeira frase, os nomes que tanto desfilaram nesta tese – Bakhtin, Benjamin, Ricoeur, Foucault, Barbero, Barthes, Goffman, entre outros. Mas optei por escrever minha conclusão assim, mais ousadamente, deixando as referências escondidas por entre as palavras.

Assim ocorreu, pois dei-me conta de que a conclusão, no atual estágio em que me encontro, marca um outro início. Uma terceira trajetória como pesquisadora, agora amparada pelo título, a partir deste momento com mais responsabilidade, com mais e melhores dúvidas, creio.

A conclusão de quatro anos de pesquisa deixa de presente a necessidade de entender as escolhas do caminho intelectual; deixa de presente o peso de fazer afirmações mais concretas, embora entendendo que o concreto deve estar, na verdade, armado no questionamento e na autocrítica constantes. Um peso que, espero, seja bom de carregar daqui para frente.

¹²⁹ Algumas outras questões são deixadas em aberto nesta tese – pelo próprio limite de todo e qualquer trabalho – e merecem ser levantadas aqui, a título de exposição da consciência dos próprios limites que podem acabar por se expandir em possibilidades futuras. Talvez a principal delas seja em relação a um aprofundamento da história do documentário brasileiro, notadamente no tocante à constituição de uma cultura audiovisual do universo da não-ficção associada ao debate da modernização nos contextos brasileiros específicos, tocando em questões de circulação e usos dos filmes e termos relacionados ao documentário.

Bibliografia

- ALTMAN, Rick – *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre*. In. Grant, Barry K. (org) – *Film Genre Reader*. Austin, University of Texas Press, 1988.
- _____. – *Cinema and Genre*. In. Nowell-Smith, G. (org) – *The Oxford History of World Cinema*. Oxford University Press, 1997.
- ANDERSON, Perry – *The Origins of postmodernity*. NY, Verso, 2002.
- ARENDT, Hannah - *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense; São Paulo: Salamandra, EDUSP, 1981.
- ARNWINE, Clark – *Early educational films and anthropology*. Dissertação de mestrado, Faculty of the Graduate School, University of Southern California, 2003.
- AVELLAR, José Carlos – *Eu sou trezentos*. Cinemais, 36. outubro/dezembro, 2003.
- BALÁZS, Béla – *O Homem Visível*. In. Xavier, I. (org.) – *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro, Graal/Embrafilme, 1983.
- _____. – *A Face das Coisas*. In. Xavier, I. (org.) – *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro, Graal/Embrafilme, 1983.
- _____. – *A Face do Homem*. In. Xavier, I. (org.) – *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro, Graal/Embrafilme, 1983.
- BALTAR, Mariana – *Todos os nordestes; apagamentos e permanências do imaginário no documentário contemporâneo*. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação), Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2003.
- _____. – “Autoperformance” musical como o excesso que inscreve a intimidade. In. CATANI, A.; GARCIA, W e FABRIS, M. (orgs) – *Estudos Socine de Cinema: ano VI*. São Paulo, Nojosa Edições, 2005.
- _____. – *Estética documentária, uma questão da memória discursiva*. In. FABRIS, M... et al. (org) – *Estudos Socine de Cinema. Ano III*. Porto Alegre, Sulina, 2003.

- BAKHTIN, Mikhail – *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo, Hucitec, 2004. (Primeira Edição: 1929). 11ª Edição.
- _____. – *Questões de literatura e estética. A teoria do romance*. Quinta Edição. São Paulo, Annablume/Hucitec, 2002.
- _____. – *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília: Hucitec/Ed.UnB, 1996. (Primeira Edição: 1965)
- BAKHTIN, M. e MEDVEDEV, P. N. – *The formal method in literary scholarship*. Baltimore/London, The John Hopkins University Press, 1991. (Edição original: 1928)
- BALOGH, Anna Maria – *O Discurso Ficcional na TV*. São Paulo, Edusp, 2002.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de – *Contribuições de Bakhtin às Teorias do Discurso*. In. Brait, Beth (org). – Bakhtin, dialogismo e construção do sentido. Campinas/SP, Editora da Unicamp, 1997.
- BARTHES, Roland – *Mitologias*. Difel, 11ª Edição – 2003.
- _____. – *The Reality Effect*. In. BARTHES, R. - The Rustle of Language. NewYork, Hill and Wang, 1986.
- BARTOLOMEU, Anna Karina - *O documentário: um percurso conceitual*. DeVir – Revista de cinema e humanidades. Número 0, dezembro, 1999. FAFICH/UFMG.
- BAUMAN, Zygmunt – *Amor Líquido. Sobre fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2004.
- _____. – *Modernidade e Ambivalência*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1999.
- BAZIN, André – *O cinema. Ensaio* São Paulo, Brasiliense, 1991.
- BENELLI, Dana – *Hollywood and the Travelogue*. Visual Anthropology, n. 15, 2002.
- BENJAMIN, Walter – *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. Vol.1. São Paulo, Brasiliense, 1994. 7ª edição.
- _____. – *Modernidade e os Modernos*. Tempo Brasileiro, 2000.
- _____. – *Sobre Técnica, Linguagem e Política*. Relógio D'Água, 1997.
- BENTLEY, E - *La vida del drama*. México: Paidós, 1987, 2ª ed.
- BERLIN, Isaiah – *O Sentido de Realidade. Estudos das Idéias e de sua História*. 1ª Edição – 1999.

- BERNARDET, Jean Claude – *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo, Cia das Letras, 2003.
- _____. – *Brasil em tempo de cinema. Ensaio sobre o cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.
- _____. – *Le documentaire*. In. Paranaguá, P. – Le Cinéma brésilien. Catálogo da Retrospectiva do Cinema Brasileiro no Centro George Pompidou, Paris, 1987.
- _____. – *Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro*. In. MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (orgs.) – O Cinema do Real. São Paulo, Cosac Naify, 2005.
- BOSI, Eclea – *Memória e Sociedade, lembranças de velhos*. São Paulo, Cia das Letras, 2ª Edição, 1994.
- BRAIT, Beth – *Bakhtin e Natureza constitutivamente dialógica da linguagem*. In. Brait, Beth (org). – Bakhtin, dialogismo e construção do sentido. Campinas/SP, Editora da Unicamp, 1997.
- BROOKS, Peter – *The Melodramatic Imagination Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. Yale University Press, 1995. (Edição original: 1976)
- BUSCOMBE, Edward – *The Idea of genre in the American Cinema*. In. Grant, Barry K. (org) – Film Genre Reader. Austin, University of Texas Press, 1988.
- BYARS, Jackie – *All that Hollywood allows. Re-reading gender in 1950s Melodrama*. London, Routledge/University of North Carolina Press, 1991.
- CANCLINI, Néstor Garcia - *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 2000.
- CANEVACCI, Massimo – *Antropologia da comunicação visual*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1990.
- _____. – *Antropologia do Cinema*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1990b.
- CERTEAU, Michel de – *A Invenção do cotidiano*. 2ª edição. Petrópolis, Vozes, 1996.
- CESAR, Ana Cristina – *Literatura não é documento*. Rio de Janeiro, Funarte, 1980.
- CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R (orgs.) - *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.
- CHATELER, François - *Uma História da Razão. Entrevistas com Emile Noel*. Jorge Zahar, 1ª Edição – 1994.
- COLOMBO, Furio - *Televisión, la realidad como espectáculo*. 2a ed. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1976.

- COLLOMB, Gérard – *Imagens do outro, imagens de si*. Cadernos de Antropologia e Imagem, nº 1. Rio de Janeiro, UERJ/Núcleo de Antropologia e Imagem, 1995.
- COSTA, Fernando de Moraes – *O som no cinema brasileiro: revisão de uma importância indeferida*. Tese, Programa de Pós-graduação em Comunicação, UFF, Rio de Janeiro, 2006.
- DARBON, Sébastien – *O Etnólogo e suas imagens*. In. SAMAIN, Etienne (org) - O Fotográfico. São Paulo, Hucitec, 1998.
- DA-RIN, Silvio – *Espelho Partido. Tradição e Transformação do Documentário Cinematográfico*. Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicação/UFRJ, 1995.
- _____. – *Auto-reflexividade no documentário*. Cinemais 8. Novembro/Dezembro, 1997.
- DAVIS, Therese – *The face on the screen. Death, recognition and spectatorship*. Bristol/Portland, Film Studies/Intellect, 2004.
- DEBORD, Guy - *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DYER, Richard – *Heavenly Bodies: films, stars and society*. London, British Film Institute, 1986.
- _____. – *Only entertainment*. London, Routledge, 1992.
- ELIADE, Mircea – *Mito e Realidade*. Coleção Debates. Ed. Perspectiva, 1972 (Primeira edição: 1963).
- ELIAS, Norbert – *A Sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1994. (Primeira edição: 1984).
- _____. – *O Processo civilizador. Volumes 1 e 2*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1993.
- ELLIS, Jack C. e MCLANE, Betsy A. – *A New history of documentary film*. New York, Continuum, 2005.
- ELSAESSER, Thomas – *Tales of sound and fury. Observations on the family melodrama*. In. GLEDHILL, Christine (org) – Home is where the heart is. Studies in Melodrama and the woman's film. British Film Institute, 1987. (Edição original do artigo: 1972)
- ENNE, Ana Lucia S - *“Lugar, meu amigo, é minha Baixada” : memória, representação social e identidade*. Tese de Doutorado em Antropologia pelo PPGAS/Museu Nacional/UFRJ. Rio de Janeiro, 2002.
- FELDMAN, Seth – *Peace between man and machine. Dziga Vertov's The Man with a movie camera*. In GRANT, Barry Keith and SLONIOWSKI, J. (orgs) – Documenting the Documentary. Close readings of documentary film and video. Detroit, Wayne University, 1998.

- FOUCAULT, Michel – *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1995.
- _____. – *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro, Graal, 1993.
- _____. – *A Ordem do Discurso*, São Paulo, Edições Loyola, 2000.
- _____. – *História da Sexualidade I. A Vontade do Saber*. Rio de Janeiro, Graal, 1979.
- _____. – *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo, Martins Fontes, 1981.
- _____. – *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro, Cadernos PUC/RJ, 1979.
- FRISBY, David - *Fragments of modernity: theories of modernity in the work of Simmel, Kracauer, and Benjamin*. Cambridge: MIT Press, 1988.
- FISCHER, Lucy e LANDY, Marcia (orgs) – *Stars: the film reader*. NY e London, Routledge, 2004. e GLEDHILL, C. (org) – *Stardom: industry of desire*. NY e London, Routledge, 1991.
- FLITTERMAN-Lewis, Sandy – *Documenting the ineffable. Terror and memory in Alain Resnais's Night and Fog*. In GRANT, Barry Keith and SLONIOWSKI, J. (orgs) – Documenting the Documentary. Close readings of documentary film and video. Detroit, Wayne University, 1998.
- FÜRSICH, Elfriede – *Between credibility and commodification. Nonfiction entertainment as a global media genre*. International Journal of cultural studies. Volume 6(2), 2003.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie - *Walter Benjamin, ou a história aberta. Prefácio*. In. BENJAMIN, Walter – Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política. Vol.1. São Paulo, Brasiliense, 1994. 7ª edição.
- GAINES, Jane M. – *Political Mimesis*. In. GAINES, J. M. e RENOV, M. (orgs) – Collecting Visible Evidence. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999. Collection Visible Evidence, Vol. 6.
- GATES, Philippa – *The Man's film: Woo and the pleasures of Male Melodrama*. In. Journal of Popular Culture 35. nº 1. Summer, 2001. (capturado do Portal de Periódicos da Capes).
- GIDDENS, Anthony – *A transformação da intimidade. Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo, editora Unesp, 1993.
- _____. – *Modernity and self identity. Self and society I the late modern age*. Stanford, Stanford University Press, 1991.
- GIDDENS, Anthony, BECK, Ulrich e LASH, Scott – *Modernização Reflexiva. Política, tradição e estética na ordem social moderna*. São Paulo, Editora Unesp, 1997.

GLEDHILL, Christine (org) – *Home is where the heart is. Studies in Melodrama and the woman's film*. British Film Institute, 1987.

GOFFMAN, Erving – *The presentation of self in everyday life*. Doubleday, 1959.

_____. – *Interaction Ritual. Essays on face-to-face behavior*. NY, Doubleday/Anchor, 1967.

_____. – *Frame Analysis. An essay on the organization of experience*. Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press, 1974.

GRIFFITHS, Alison – *Wondrous difference. Cinema, anthropology and turn-of-the-century visual culture*. New York, Columbia University Press, 2002.

GUBERN, Román - *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona: Lumen, 1974.

GUNNING, Tom - *D.W. Griffith and the origins of American Narrative Film*. University of Illinois Press, 1991.

_____. – *The Cinema of Attractions: early film, its spectator and the avant-garde*. In. In. ELSAESSER, Thomas e BAKER, Adam (orgs) – *Early Cinema: Space, frame, narrative*. London, British Film Institute, 1990.

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

_____. – *Modernity-an incomplete project*. New German Critique, winter, 1981.

HALBWACHS, Maurice – *A Memória Coletiva*. São Paulo, Editora Vértice, 1990 (Edição francesa: 1950)

HANSEN, Miriam - *Babel and Babylon: spectatorship in American silent film*. Cambridge, Mass Harvard University Press, 1991

HAVELOCK, Eric – *Prefácio a Platão*. SP, Unesp, 1998

_____. – *A Revolução da Escrita na Grécia*. SP, Unesp, 1998

HUPPES, Ivete – *Melodrama. O gênero e sua permanência*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2000.

JACOBS, Lewis (org.) – *The Documentary Tradition*. Nova Iorque, W. W. Norton, 1979.

JAMESON, Fredric – *Espaço e Imagem. Teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2004.

_____. – *As marcas do visível*. Rio de Janeiro, Graal, 1995.

- KACKMAN, Michael – *Citizen Spy. Television, espionage and cold war culture*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005.
- KAHANA, Jonathan R. – *Intelligence work: documentary in the American political imagination*. Tese, The State University of New Jersey, New Jersey, 2001.
- KUHN, Annette – *Family secrets: acts of memory and imagination*. London, Verso, 1995.
- LEGOFF, Jacques - *História e Memória*. Campinas, Editora da Unicamp, 1992.
- LEVIN, G. Roy – *Documentary explorations. 15 interviews with film-makers*. New York, Doubleday and Cia, 1971.
- LINS, Consuelo – *O Documentário de Eduardo Coutinho. Televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2004.
- LIPPMANN, Walter - *Public Opinion*. New York: Free Press Paperbacks, 1997 (Original de 1922).
- LOPES, Maria Immacolata Vassalo (org) – *Telenovela – internacionalização e interculturalidade*. Loyola, 1ª Edição – 2004.
- LÓPEZ, Ana M. – *Early Cinema and Modernity in Latin America*. Cinema Journal 40, n. 1, Fall, 2000.
- LOVELL, Alan and HILLIER, Jim – *Studies in Documentary*. London, Secker and Warburg, 1972.
- LÖWY, Michael e SAYRE, Robert - *Revolta e melancolia. O romantismo na contramão da modernidade*. Rio de Janeiro, Vozes, 1995.
- MACHADO, Irene – *Os gêneros e o corpo do acabamento estético*. In. Brait, Beth (org). – Bakhtin, dialogismo e construção do sentido. Campinas/SP, Editora da Unicamp, 1997.
- MARTIN-BARBERO, Jesús - *Dos meios às mediações – comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2001, 2ª ed.
- MARTIN-BARBERO, J. e REY, Germán – *Os Exercícios do Ver. Hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo, Editora Senac, 2001.
- METZ, Walter – *Toward a post-structural influence in film genre study: intertextuality and 'The Shining'*. Film Criticism v. 22 nº 1. Fall, 1997.
- MEYER, Marlyse - *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MOLES, Abraham - *O kitsch*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

- MORIN, Edgar – *As estrelas – mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1989.
- MULVEY, Laura - *Cinema e Sexualidade*. In XAVIER, Ismail (org.) - O cinema no século. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1986.
- MUSSER, Charles e NELSON, Carol – *High-class moving pictures. Lyman H. Howe and the forgotten era of traveling exhibition*. Princeton, Princeton University Press, 1991.
- MUSSER, Charles – *Before the nickelodeon. Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1991.
- _____. – *The nickelodeon era begins. Establishing the framework for Hollywood's mode of representation*. In. ELSAESSER, Thomas e BAKER, Adam (orgs) – Early Cinema: Space, frame, narrative. London, British Film Institute, 1990.
- _____. – *The travel genre in 1903-1904. moving towards fictional narrative*. In. ELSAESSER, Thomas e BAKER, Adam (orgs) – Early Cinema: Space, frame, narrative. London, British Film Institute, 1990.
- NAREMORE, James – *Acting in the cinema*. Berkeley/Los Angeles/ London, University of California Press, 1988.
- NAVARRO, Vinicius – *Ordinary Acts: performance in non fiction film. 1960-1967*. Tese de doutorado, New York University, 2005.
- NEALE, Steve – *Melodrama and tears*. Screen, volume 27, número 6. Novembro-dezembro, 1986.
- NICHOLS, Bill – *Representing Reality*. Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1991.
- _____. – *Ideology and the Image. Social representation in the cinema e other media*. Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1981.
- _____. – *Style, Grammar, and Movies*. In. Nichols, B. (org) – Movies and Methods. An Anthology. Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1976.
- _____. – *Blurred boundaries. Questions of meaning in contemporary culture*. Indianapolis, Indiana University Press, 1994.
- _____. – *Introdução ao documentário*. Campinas, Papyrus Editora, 2005.
- NORA, Pierre - *Les lieux de Mémoire*. Paris, Gallimard, 1984.
- _____. – *O retorno do fato*. In: LE GOFF, J. e NORA, P. História: Novos

- Problemas. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1988.
- ODIN, Roger – *Le Film de Famille – Usage privé, usage public*. Klincksieck, 1ª Edição, 1995.
- _____. – *A questão do público: uma abordagem semiopragmática*. In. RAMOS, Fernão (org) – Teoria Contemporânea do Cinema. Documentário e narrativa ficcional. Volume II. São Paulo, Editora Senac São Paulo, 2005.
- ONG, Walter – *A oralidade e a cultura escrita*. Campinas/SP, Papirus, 1ª Edição – 1998.
- OROZ, Silvia. - *Melodrama - o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992.
- RABINOWITZ, Paula – *Sentimental contracts: dreams and documents of American Labor*. In. WALDMAN, Diane and WALKER, Janet (orgs.) – Feminism and Documentary. Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 1999. Collection Visible Evidence Vol. 5
- RAMOS, Fernão (org) – *Teoria Contemporânea do Cinema. Documentário e narrativa ficcional. Volume II*. São Paulo, Editora Senac São Paulo, 2005.
- _____. – *Cinema verdade no Brasil*. In. TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org) – Documentário no Brasil. Tradição e transformação. São Paulo, Summus Editora, 2004.
- RENOV, Michael – *The Subject of Documentary*. Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 2004. Collection Visible Evidence Vol. 16
- RONY, Fatimah Tobing – *The Third eye. Race, cinema and ethnographic spectacle*. Durham and London, Duke University Press, 1996.
- ROTHA, Paul – *Documentary film – the use of the film medium to interpret creatively and in social terms the life of the people as it exists in reality*. Londres, Faber and Faber ltd, 1968.
- ROTHBERG, Michael – *The work of testimony in the age of decolonization: Chronicle of a Summer, Cinema Verité, and the emergence of holocaust survivor*. Publications of the Modern Language Association of America (PMLA). Vol. 119.5, 2004.
- ROSEN, Philip – *Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concept*. In. RENOV, Michael (org.) – Theorizing Documentary. Nova Iorque, Routledge, 1993.
- RUBIO, Pablo Pérez – *El Cine Melodramático*. Barcelona, Paidós, 2004.
- RUOFF, Jeffrey (org) – *Virtual Voyages. Cinema and travel*. Durham e London, Duke University Press, 2006.

- SARLO, Beatriz – *El Imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. Coleção Vitral. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2000. (Edição original: 1985).
- SARAIVA, Leandro – *Big Brother Brasil e Edifício Master: espetáculo e anti-espetáculo*. Sinopse Revista de Cinema, número 11, ano VIII, setembro, 2006.
- SCHVARZMAN, Sheila – *Humberto Mauro e o documentário*. In. TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org) – Documentário no Brasil. Tradição e transformação. São Paulo, Summus Editora, 2004.
- SENNETT, Richard – *O Declínio do homem público. As tiranias da intimidade*. São Paulo, Cia das Letras, 1988. (edição original: 1974/1976).
- _____. – *The Corrosion of Character. The personal consequences of work in the new capitalism*. NY, W.W. Norton and Company, 1998.
- SHERWOOD, Robert – *Robert Flaherty's Nanook of the North*. In. Jacobs, Lewis (org.) – The Documentary Tradition. Nova Iorque, W. W. Norton, 1979.
- SINGER, Ben – *Melodrama and modernity. Early Sensational Cinema and Its contexts*. New York, Columbia University Press, 2001.
- SMITH, Murray – *Engaging Characters. Fiction, emotion and the cinema*. Oxford, Carendon Press, 1995.
- SOUSA JUNIOR, Walter de – *O jornal das oito: noticiário e melodrama no Jornal Nacional*. Eca/USP, São Paulo, 2003 Dissertação de Mestrado . Orientadora: Cristina Costa.
- SOUZA, Carlos Roberto de - *A Fascinante Aventura do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Cinemateca Brasileira, 1981.
- SOUZA, José Inacio de Melo - *Imagens do Passado. São Paulo e Rio de Janeiro nos Primórdios do Cinema*. São Paulo, Senac, 2004.
- STAIGER, Janet – *Hybrid or inbred: the purity hypothesis and Hollywood genre history*. Film Criticism v. 22 n° 1. Fall, 1997.
- STAM, Robert – *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo, Papirus, 2003.
- _____. – *The Question of Realism – Introduction*. In. Stam, R. and Miller, Toby – Film and Theory. An Anthology. Nova Iorque, Blackwell, 2000.
- _____. – *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 1989.
- _____. – *Bakhtin. Da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo, Ática, 2000.

- _____. – *Espetáculo Interrompido: literatura e cinema da desmistificação*. Paz e Terra, 1980.
- STAPLES, Amy J. – *Popular ethnography and public consumption. Sites of contestation in museum-sponsored expeditionary film*. *The Moving Image* - Volume 5, Number 2, 2005.
- _____. – *Safari Adventure: Forgotten Cinematic Journeys in Africa* Film History: An International Journal - Volume 18, Number 4, 2006.
- STRAUVEN, Wanda (org.) - *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007.
- TACCA, Fernando de - *Luiz Thomaz Reis: Etnografias fílmicas estratégicas*. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org) – Documentário no Brasil. Tradição e transformação. São Paulo, Summus Editora, 2004.
- THOMASSEAU, Jean-marie – *O melodrama*. série debates. São Paulo, ed. Perspectiva, 2005. (edição original: 1984).
- TUDOR, Andrew – *Genre*. In: Grant, Barry K. (org) – *Film Genre Reader*. Austin, University of Texas Press, 1988.
- VALENTINETTI, Claudio M. – *O documentário segundo Cavalcanti*. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org) – Documentário no Brasil. Tradição e transformação. São Paulo, Summus Editora, 2004.
- VIEIRA, João Luiz – *A reflexividade na tela*. Cinemais, número 30. julho/agosto, 2001.
- _____. – *Os primórdios do melodrama*. X Mostra Rio, catálogo. Rio de Janeiro: Imprinta Gráfica e Editora, 1998.
- _____. – “Cinema e performance”. In: XAVIER, Ismail (org.). O Cinema no século. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- VINCENT-BUFFAULT, Anne – *História das Lágrimas*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.
- VUGMAN, Fernando S. – *A formação e a instabilidade dos gêneros hollywoodianos*. AV-Revista Audiovisual, ano 1, número 1. setembro, 2003.
- WAUGH, Thomas – *Joris Ivens and the Evolution of the radical documentary, 1926-1946*. Tese, Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, 1981.
- _____. – *Acting to play oneself: notes on performance in documentary*. In: ZUCKER, Carole (org) – Making visible the invisible: an anthology of original essays on film acting. Metuchen, N.J, Scarecrow Press, 1990.
- WILLEMEN, Paul - *Towards an Analysis of the Sirkian System*. *Screen*, vol. 13, nº 4, Winter 1972/3.

WILLIAMS, Linda – *Mirrors without Memories: truth, history and the new documentary*. In. ROSENTHAL, Alan and CORNER, John – *New Challenges for Documentary*. Second edition. Manchester, Manchester University Press, 2005. (primeira edição: 1988).

_____. – *The ethics of intervention: Dennis O'Rourke's The Good Woman of Bangkok*. In. GAINES, J. M. e RENOV, M. (orgs) – *Collecting Visible Evidence*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999. Collection Visible Evidence, Vol. 6.

WINSTON, Brian – *Claiming the real. The griersonian documentary and its legitimations*. London, BFI Publishing, 1995.

XAVIER, Ismail - *O olhar e a cena. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo, Cosac e Naify, 2003.

_____. – *D.W.Griffith - O Nascimento de um cinema*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1984.

_____. – *Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo, Brasiliense, 1993.

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

_____. – *O discurso cinematográfico : a opacidade e a transparência*. 2ª ed. rev. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1984.

_____. – *Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna*. Cinemas 36, outubro/dezembro, 2003b.

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](#)