

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO – FAC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
LINHA IMAGEM E SOM

**NARRADORES DA CIDADE:
TÁTICAS ESTÉTICAS DE RENOVAÇÃO DA LINGUAGEM
CINEMATOGRAFICA DOCUMENTAL.**

VANESSA SÔNIA SANTOS

BRASÍLIA

2006

VANESSA SÔNIA SANTOS

**NARRADORES DA CIDADE:
TÁTICAS ESTÉTICAS DE RENOVAÇÃO DA LINGUAGEM
CINEMATOGRAFICA DOCUMENTAL.**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação do Programa de Pós-Graduação, Linha de Concentração – Imagem e Som, da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof^a Dr^a Dácia Ibiapina da Silva.

BRASÍLIA

2006

TERMO DE APROVAÇÃO

**NARRADORES DA CIDADE:
TÁTICAS ESTÉTICAS DE RENOVAÇÃO
DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA DOCUMENTAL**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação, do Programa de Pós-Graduação,

VANESSA SÔNIA SANTOS

Linha de Concentração – Imagem e Som, da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, pela Seguinte banca examinadora:

Profª Drª Dácia Ibiapina da Silva
Universidade de Brasília – Presidente

Profª Drª Antonádia Borges
Universidade de Brasília – Membro Titular

Prof. Dr. Denílson Lopes
Universidade de Brasília – Membro Titular

Profª Drª Suzana Dobal
Universidade de Brasília – Membro Titular

BRASÍLIA

2006

À todas as orientações da amiga Dácia Ibiapina,
em memória do meu eterno companheiro
Mateus Afonso Medeiros e àqueles que sempre
estiveram e estarão comigo em vivência e em
pensamento.

Conhecer é ver e analisar as paisagens, entender os modos de vida, compartilhar das esperanças e angústias das regiões visitadas.

P. Deffontaines

Sumário

Resumo	vi
Abstract	vii
CONSIDERAÇÕES INICIAIS	1
CAPÍTULO 1 - FORMAS NARRATIVAS E TÁTICAS DE REPRESENTAÇÃO	4
CAPÍTULO 2 - A CIDADE COMO CENÁRIO	13
CAPÍTULO 3 - CONTEXTUALIZAÇÕES DE UM CINEMA URBANO	22
CAPÍTULO 4 - UMA ANÁLISE ESTÉTICA E NARRATIVA.....	30
4.1 Notícias de uma Guerra Particular.....	30
4.2 O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas	41
4.3 Ônibus 174.....	50
4.4 Edifício Máster	60
4.5 À Margem da Imagem.....	71
CONCLUSÃO.....	78
BIBLIOGRAFIA	86
ANEXOS.....	89
I) Sinopses	90

Resumo

Esta pesquisa analisa cinco filmes documentários brasileiros, produzidos entre 1999 e 2003, cujo tema é o espaço urbano: *Notícias de uma Guerra Particular*, *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas*, *Ônibus 174*, *Edifício Máster*, *À Margem da Imagem*. Aborda as definições de uma forma não-ficcional para o cinema documentário e defende a hipótese de uma freqüente renovação das técnicas documentais de representação. Baseada na teoria de Michel de Certeau (1994), define combinações e alterações de estratégias e de estilos como táticas que subvertem modelos e que criam para si maneiras distintas de articular e de apropriar os elementos que compõem a linguagem cinematográfica.

PALAVRAS-CHAVE: cinema documentário brasileiro, espaço urbano, renovação estética, linguagem cinematográfica.

Abstract

This research analyses five Brazilian documentary films, produced between 1999 and 2003, whose subject is the urban space: *Notícias de uma Guerra Particular*, *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas*, *Ônibus 174*, *Edifício Máster*, *À Margem da Imagem*. An emphasis is given to the definitions of non-fictional film. The hypothesis worked is a constant representation techniques renewal in the documentary genre. Based on Michel de Certeau's theory (1994) and his concept of tactical, evaluates uses that modify models and create for itself distinct ways to articulate and to appropriate the cinematographic language.

KEYWORDS: Brazilian documentary, urban space, aesthetic renewal, cinematographic language.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS¹

Falarei sobre documentário brasileiro na crença de que muitos diretores já tenham deixado de lado as “muletas apriorísticas de gênero”, demonstrando uma maturidade suficiente que não esvazia o termo documentarismo², mesmo ao mantê-lo sob uma abrangência agregadora. Elegi cinco filmes que acredito são “antes tudo” documentários, não pelo simples fato de terem se filiado gratuitamente ao gênero, mas porque pretendo a partir deles corroborar a hipótese de que há uma nítida diversidade formal que renova a linguagem cinematográfica documental.

Documentários representam a difícil ação de fechar campos e de definir gêneros (Ramos, 2003a; Nichols, 1991). Não vou aqui estabelecer uma identidade pela afirmação da diferença; pela posição contrária, negando tudo aquilo que é o outro, neste caso a ficção. Aceito o hibridismo formal e por isso defendo que documentário não é o outro, mas é a liberdade de poder ser também um pouco deste outro. Documentário é filme de não ficção, mas ficciona. É realidade, mas é também ilusão quadro a quadro, simulação do movimento a partir da manipulação do tempo e do espaço. Documentário é mimese, mas também transfiguração dos códigos da realidade. Representa, interpreta e produz sentidos (Stam; Shohat, 2002).

Por isso, quando for falar de formas narrativas e táticas de representação (Certeau, 1994), defenderei o documentário como um cinema de invenção, de manipulação da forma, de criação de modos de desvelamento do real para a interlocução com o outro, para a exposição da realidade, ou do sentimento de a ter vivido. A melhor definição para documentário me parece ser a inquietude com relação à forma, a impossibilidade de definir posições estanques para uma linguagem ficcional e não ficcional. Documentário é o olhar, olhar o outro, criar e contar o outro (Sarno, 2003); é ver “senhoras aposentadas e ociosas” se transformarem em personagens que ficionam sobre suas próprias experiências diante da câmera de *Edifício Máster*.

Falarei de cinco documentários, de um período de quatro anos – de 1999 a 2003; de cinco produções em longa-metragem do cinema brasileiro que tematizam o espaço urbano. Falarei de um cinema que representa um cenário de moradores de rua, da periferia, de um prédio com doze

¹ Esta introdução faz referência ao artigo “Eu não vou falar sobre Documentário Brasileiro”, escrito por Felipe Bragança e publicado na Revista Contra Campo, n60.

Cf. <http://www.contracampo.com.br/60/naoemdocumentaiobrasileiro.html>

² O termo nesta dissertação é empregado no sentido de uma prática da linguagem documental.

andares e duzentos e setenta e seis apartamentos conjugados. A cidade feita de cenário é aquela de migrantes, aposentados, justiceiros, raper's, traficantes, seqüestrador. É uma cidade vista em suas experiências cotidianas a partir das rotinas de sobrevivência, conflitos sociais, tragédias e histórias íntimas. Falarei de narrativas das cidades para sustentar que mesmo a força dos grandes temas não define a forma no documentarismo.

Vejo que, mesmo um olhar midiático sendo hoje onipresente na vida cotidiana, que como um voyeur tele-vivencie o dia-a-dia nestes espaços, é ainda possível, como acontece em *Ônibus 174* (2002), de José Padilha, criar novos sentidos para as imagens de um famoso assalto a ônibus na cidade do Rio de Janeiro. Entendo que, por mais que a mídia faça saltar aos olhos com rumor imagens de um espetacular cotidiano urbano, ainda haverá muita coisa por contar, seja as rotinas de uma guerra diária e sem vencedores que acontece nas favelas cariocas, como feito em *Notícias de uma Guerra Particular* (1999), de João Moreira Sales e Kátia Lund; seja a vida de um raper e de um justiceiro na periferia da região metropolitana de Recife, como o faz *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* (2000), de Paulo Caldas e Marcelo Luna. Percebo que, mesmo que a mídia vislumbre a violência e invada a intimidade, não o faz como *Edifício Máster* (2002), de Eduardo Coutinho, quando extrai histórias íntimas e reveladoras de um prédio situado em Copacabana onde moram cerca de 500 pessoas; e nem tão pouco o faz como em *À Margem da Imagem* (2003), de Evaldo Mocarzel, que exhibe a vida privada, em espaço público, de uma luta diária de sobrevivência dos moradores de rua de São Paulo.

Analisarei um cinema cuja descrição diz-se não mais dar conta da complexidade urbana, posto que o deslumbramento inicial com um panorama citadino logo se exauriu e caminhou rumo ao esgotamento, à falta de efeitos. Trata-se de um cinema que, passadas as experiências do ver, da teatralidade e das estetizações, emerge em um período no qual reclama-se por uma vida latente e que vive sob o questionamento de como se pautar em questões que já estão banalizadas, caso da vida cotidiana e das relações sociais; como recuperar a densidade da experiência para algo além do mero clichê (Schollhamer; Levi, 2004; Brissac Peixoto, 1992). Direciono a análise para um cinema contemporâneo ao qual se exige um outro olhar e que lança suas objetivas no cotidiano urbano encontrando, ou não, alternativas para estes dilemas reinantes.

Não lançarei a estes filmes questionamentos calcados em uma certa perspectiva do realismo – qual dessas representações mais se aproxima da realidade e das experiências urbanas diárias? Não penso no documentário enquanto cópia, mas como um discurso mediador que

produz sentidos e que ressignifica o urbano e as experiências que se dão neste espaço. Entendo o documentário como distintos meios formais que transcodificam os códigos da realidade (Aristóteles, 2003), que mediam através de seus elementos estéticos e narrativos, o real que serve de referente para a representação (Silva, 2000). Analiso o processo de significação dessa linguagem, não a mensagem propriamente dita, os significados que comporta, mas as estratégias discursivas operadas. Desvelo assim as formas pela qual se apresenta em audiovisual determinada proposição, pensando mais em “como” se enuncia, do que “sobre o que” se enuncia.

Como são construídos estes discursos? Estamos, então, ante o problema de pesquisa que avança para um outro questionamento: seria possível falar de convenções estéticas na representação das cidades, ou apropriações táticas experimentam e renovam a linguagem contemporânea do documentário?

Analiso o documentarismo brasileiro sob a hipótese de que não se trata de uma “massa unitária” e que não há nada mais diferente do que dois filmes deste mesmo gênero. Não colocarei na mesma “gaveta de qualidade” uma diversidade de filmes cujas tramas giram em torno de um mesmo tema. Não colocarei na redoma de um cinema autoral Eduardo Coutinho, adorando ou amenizando sua obra. Analiso o documentário e a técnica do diretor, percebendo a diferença entre métodos de interlocução com o outro, ao invés de forjar a farsa de dizer que, enquanto documentários, *Edifício Máster* tem uma apropriação tática da linguagem semelhante a *Á Margem da Imagem*. De melodramas a denunciamento, de notas parecidas, mas músicas dissonantes; defenderei a formação de um gênero cuja prática mais comum é a reapropriação tática das formas que lhe são atribuídas. Fazer documentário é criar para si modos de contar e de criar histórias. Defendo a diversidade; e que o termo documentário, no plural, talvez não se torne uma palavra “dura e branca, escrita num fundo negro, opaca e misteriosa, de onde tudo (e nada) pode emergir”. Pois o documentário é um organismo vivo em um eterno devir, é o hibridismo com as estratégias dramáticas da ficção, é o diálogo com as estruturas da linguagem jornalística. Documentário é a atribuição de uma forma e a impossibilidade de se enquadrar nela.

CAPÍTULO 1

FORMAS NARRATIVAS E TÁTICAS DE REPRESENTAÇÃO

Em se tratando de documentários, é preciso começar pela definição do gênero. Não que o termo seja tão essencial à prática, mas, posto que são muitas e contraditórias as atribuições que enquadram filmes neste mesmo campo, é necessário esclarecer alguns princípios de representação, de modo que depois seja possível fazer menção a uma diversidade formal e uma renovação da linguagem do documentário. Para a desconstrução do gênero, deixo a polaridade realidade e ficção - difícil delimitar barreiras. Para a constatação de uma linguagem documental, centro-me no olhar, na transfiguração, nas táticas de um eu criador. Sob esta perspectiva, aquele espelho que reflete uma forma documental, também a transfigura como em um escudo de Perseu.

Limitar a natureza do documentarismo é produzir um rótulo que não se sustenta ante uma nítida diversidade formal do campo. Fronteiras tênues ainda marcam a definição deste como sendo um gênero, sobretudo quando conceituações se calcam em princípios de distinção formal entre representação ficcional e não ficcional. É nesta diferenciação que norteou a criação cinematográfica do século XX que reside a síntese de todo um dilema. Questiono se seria válido dizer que em um documentário ninguém encena, pois não há atores, os personagens são sujeitos reais. Também questiono dizer que o cenário destes filmes é natural, só porque as cenas não são tomadas em estúdios; assim como afirmar que o olhar para a realidade dá-se de maneira direta e imediata, que a vida cotidiana representada é confiável e autêntica, pois há provas e evidências. Questiono estas premissas que comumente vêm definir o documentário como sendo um filme factual, realista e revelatório (Stam, 2003:91); como sendo um discurso de sobriedade que opera no ego e no superego, enquanto deixa a ficção viver as fantasias do id. (Nichols, 1991)³.

Em meio às inovações nas formas e técnicas de representação, novos realismos surgem, enquanto simulações estabelecem os mais radicais questionamentos sobre a construção da realidade. Verossimilhança, verdade e conhecimento continuam a ser a tríade a qual vem se remeter a representação enquanto conceito. Representar algo é conter a semelhança da coisa –

³ Nichols (1991:3) aponta estes como sendo argumentos que ressaltam no documentário seus princípios não-ficcionais, mas problematiza estas noções na tentativa de definir o gênero segundo um viés pós-estruturalista.

pensaram aqueles que primeiro sugeriram e empregaram o termo, os escolásticos. (Abbagnano, 1998:853). Na semelhança vem se centrar uma das mudanças mais significativas do dispositivo de registro mecânico do real: o reflexo, a fidedignidade. A capacidade técnica de apreensão do real direcionou a estética rumo ao realismo. Mas a arte do cinema sempre foi, por excelência, criar ilusões; assim também veio marcar a sua gênese. As imagens da chegada do trem na estação⁴ reproduziam uma ação que era cotidiana, real. Se as imagens eram documentais, a projeção da cena, contudo, tratava-se de uma ilusão do movimento a partir do registro e da manipulação do tempo e do espaço. Se o movimento era uma ilusão quadro a quadro, tão pouco haveria uma verdade transparente e acessível nestas representações. Não só o espaço e o tempo eram manipulados.

Existe uma relação fundada em grande ambigüidade entre a imagem fílmica e o real, o que relativiza a idéia de uma representação não ficcional. A representação está impregnada de parcialidade, de subjetividade, de ideologias. Diz menos sobre o mundo propriamente dito e mais sobre como os homens constroem e problematizam o que são e o modo como vivem (Menezes, 2003). O que a virada lingüística fez foi justamente retirar estas pretensões miméticas, especulares e reflexivas, deixando de lado a antiga idéia de apreensão fidedigna (Silva, 2000: 89-92). A indeterminação e a ambigüidade são próprias à linguagem e o cinema é uma linguagem na qual uma dimensão significativa envolve o ato de representar. Até mesmo o retorno ao real vivido pela estética contemporânea, deixou para trás os ideais miméticos do realismo histórico do século XIX (Foster, 1996). Os novos realismos já não querem mais o real descrito minuciosamente, buscam o que é encontrado na experiência social, um real que é vivido (Schollhammer; Levi; 2004). No lugar do realismo estético como um estilo com estratégias para produzir a ilusão de real, coloca-se um realismo de objetivo que tem por pretensão desnudar uma rede de intenções, já que o discurso artístico já se constitui como um reflexo de um reflexo, é uma versão mediada de um mundo sócio-ideológico, como colocou Bakhtin (Stam; Shohat, 2002:186).

Para se chegar hoje a uma definição da representação no filme documentário é preciso colocar a perspectiva interpretativa que estas representações mecânicas possuem no lugar da velha crença na objetividade da imagem. Um resgate da acepção de verossimilitude estética da filosofia ocidental traz de volta para o documentário o sentido de uma mimese transfiguradora. A

⁴ *A chegada de um trem a Ciotat*, de Auguste Lumière e Louis Lumière, produzido na França, em 1895, foi considerado o primeiro filme da história do cinema, exibido no Grand Café de Paris.

natureza da arte é imitar o real na dimensão do possível e do verossímil; toda “mimese artística” então não deve reproduzir passivamente a aparência das coisas, cabe a ela recriar o mundo segundo uma nova dimensão. Dizia Aristóteles (2003:124): “se a tragédia é imitação de homens melhores que nós, importa seguir o exemplo dos bons retratistas, os quais, ao produzir a forma peculiar dos modelos, respeitando embora a semelhança, os embelezam”.

A transfiguração artística do real responde aos desejos e aos objetivos do artista. A imaginação criadora é a expressão de alguns significados. Eudoro de Souza (Aristóteles, 2003) comenta que, para um herói trágico, Aquiles tinha de ser, de algum modo, semelhante a nós; mas que era também crucial que fossem ressaltados nele características de bondade. Era preciso que tivesse traços que muitas vezes não corresponderiam à natureza do homem, mas que seriam determinantes para provocar as emoções trágicas de terror e piedade. A imitação está sempre sujeita às intenções daquele que representa, de modo que aquilo que está em pauta nessa mimese recriadora do real e dos acontecimentos não é a precisão do imitar, mas a capacidade de revelar. A representação, ao invés de meramente descrever os aspectos do mundo empírico, imitando-os, desoculta sentidos do real e estimula a compreensão e a interpretação das coisas, dos acontecimentos e do próprio homem.

Os documentários são mimeses transfiguradoras, são mediações estabelecidas entre o homem e a realidade social. São mediações técnicas, extralingüísticas, visuais. O tempo, a luz, o enquadramento, o movimento, o som - aqueles que são os elementos constitutivos da linguagem cinematográfica - são articulados para produzir certos sentidos. A significação é gerada pela associação entre conteúdo e componentes expressivos da linguagem. “Um *travelling* por si só nada quer dizer. Adquire sentido se acompanha determinado personagem, adquire outro se varre determinada paisagem... Queneau não nos convenceu em definitivo que contar de maneira diferente é mudar o sentido?” (Vanoye, 1994:42). Códigos da realidade são transfigurados para a linguagem cinematográfica. Documentários se calcam no real para dizer algo; enunciar mais do que meramente refletir. Procuram estabelecer argumentos sobre o mundo histórico; colocar asserções, proposições (Ramos, 2003a). Não há fidelidade das imagens ante uma verdade, mas a um ponto de vista segundo o qual uma dada realidade é enunciada. Os discursos são múltiplos justamente por se configurarem a partir de um observador, de sua carga subjetiva e pessoal. Quantos filmes poderiam ser feitos sobre um assalto a ônibus na cidade do Rio de Janeiro?

Ônibus 174 é um deles, é o olhar e a interpretação particular que José Padilha construiu para o fato.

O cinema é por natureza uma arte de criar histórias e é aí que se estabelece um princípio formal para o documentarismo. A base da representação documental é o olhar, sua grande questão formal é como fugir das estratégias incorporadas e desgastadas pela estetização midiática. Às visões descritivas, mapeadoras, que parecem dar conta de representar todas as facetas, ficam faltando relevos. Existem detalhes que não são captados por olhares panorâmicos. “Um outro paisagismo é requerido para retratar estes horizontes que nunca resplandecem. Uma visão que se atenha ao encanto oculto em impressões fugazes” (Brissac Peixoto, 1992:309). Olhar para o que passa despercebido, olhar para uma vida latente, para o que há além das fachadas. Ver o invisível. O documentarismo vive da perenidade, de informações atemporais, de conhecimentos muitas vezes tidos como banais. Brissac Peixoto (1992) projeta um olhar que se direciona, não para aquilo que significa uma emoção, mas para algo que a encarna; que não explica a vida, mas que é ela própria. Em um tempo no qual tudo tem estado “visível” de mais, assim responderia uma dimensão poética do ver.

Ver o invisível - é este também o olhar documental que Geraldo Sarno (2003) encontra presente em D. Quixote. Na história deste fidalgo, lembra quando, engenhoso, ele inverte o que vê. Vê uma nuvem de poeiras se aproximar na planície. Para seu olhar imaginativo, seriam guerreiros e cavalheiros que se dirigiam a ele para o combate. Na realidade, o que havia não era senão carneiros e ovelhas. D. Quixote é advertido pelo seu companheiro Sancho. Quando a nuvem se aproxima, é inevitável reconhecer o erro do olhar imaginativo. Mas D. Quixote permanece com o seu olhar poético. Admite que vê ovelhas e carneiros. Retruca, contudo, que aquelas ovelhas e carneiros, na realidade, em sua essência, são guerreiros e cavalheiros. Traz com isso uma maneira especial de olhar, de descobrir algo que não se evidencia numa primeira e superficial olhadela, que seria como “ver e filmar carneiros e ovelhas como se fossem guerreiros, cavaleiros, gigantes e magos” (Sarno, 2003: 203).

No Edifício Máster, moram pessoas comuns, com histórias íntimas e banais; mas o olhar de Eduardo Coutinho em *Edifício Máster* vê personagens com tramas dramáticas e inusitadas. Moradores de rua são anônimos em seu cotidiano de sobrevivência nas grandes cidades, mas como exibe *À Margem da Imagem*, quando são estetizados pelas mídias ganham uma outra imagem. Com este olhar quixotesco que transfigura, até mesmo um seqüestrador sem nome e

sem história pode virar personagem principal de uma trama de suspense e terror, como aconteceu em *Ônibus 174*.

Flaherty talvez tenha sido o primeiro D. Quixote do documentarismo, a errar por suas vivências de campo no seio de culturas tradicionais, distantes e em vias de extinção. Nestes ambientes, seu olhar enxergava histórias, personagens e tramas. Não estava preso à mera observação da realidade a fim de tudo registrar e relatar visualmente. Interpretava e recriava o real; e seu olhar via drama. Enxergava um eterno embate entre um protagonista e um antagonista: o homem e a natureza, uma relação perpassada por tensão e suspense. Em *Nanook* (1922), uma família de esquimós leva uma trajetória penosa na tentativa de sobreviver em meio ao gelo do norte. Em *Man of Aran* (1934) o dia-a-dia dos moradores de uma ilha é tenso, com caça à baleia para a obtenção de seu óleo e cultivo de hortaliças no solo rochoso das montanhas. Em *Louisiana Story* (1948), o gigantismo dos equipamentos petroleiros e a modernidade das plataformas vêm marcar o embate com uma natureza opulenta e selvagem.

Por meio do cinema eu me esforço em dar a conhecer um país, assim como as pessoas que aí vivem. Esforço-me em torná-las as mais interessantes possíveis sob seu aspecto mais autêntico (...) existe um germe de grandeza em todos os povos e cabe ao autor do filme descobri-lo: achar o incidente particular ou mesmo o simples movimento que o torna perceptível. Penso que os filmes dramáticos um dia serão feitos dessa maneira (Robert Flaherty)⁵.

O olhar documental de Flaherty não esperava descrever valores superficiais de um assunto, pretendia revelar um real vivido e acompanhado por ele. Aquilo que esse olhar documental interpretava, o eu criador transfigurava em imagens e sons. Apropriava-se dos elementos da linguagem cinematográfica, produzindo táticas formais para gerar determinados sentidos e sensações. Se antes a afirmação foi de que o cinema é por natureza uma arte de criar histórias, o que se revela com esse eu criador é que faz parte também de sua arte o contar destas histórias. Por isso, e não à toa, Flaherty veio marcar o início de uma narrativa documentária. Burlou a estética dos filmes que marcaram a primeira prática documental, os *travelogues* e, ao invés de usar o cinema como um instrumento de registro científico e informativo, incorporou artificios da narrativa não ficcional. Na apropriação da linguagem, manipulava o tempo e o espaço para construir narrativas que escapavam à observação instantânea do real. Sintetizava e articulava um conjunto de detalhes e reconstituía os fatos sempre segundo seu olhar dramático.

⁵ Cf. <http://www.mnemocine.com.br/aruanda/flaherty.htm>

Flaherty, ao longo de sua obra, assumiu e invocou a interpretação que envolve o ato de representar. Diria que se for preciso mentir para captar a essência de determinada realidade, esse é um jogo válido, trata-se de uma reorganização cinemática da verdade (Da-Rin, 2004:47). Grierson remete a este como sendo um princípio formal do gênero e identifica as mudanças do olhar de Flaherty para o olhar presente nos *travelogues*. “Neste ponto, passamos das descrições simples (ou fantasiosas) do material natural, para seu arranjo, rearranjo e formalização criativa” (apud Da-Rin, 2004:71). Fala-se de um cinema que parte dos registros, mas que é capaz de interpretar e simbolizar o real; que dá um tratamento criativo para a realidade.

Se dois filmes não ficcionais representam um mesmo tema, que seja ele amplo como o das cidades, o que haveria de diferente entre eles não seria somente o enfoque, o ponto de vista, mas também a forma. *O Rap do Pequeno Príncipe* e *Notícias de uma Guerra Particular* falam da violência urbana e se centram na favela. Enquanto o primeiro mergulha em universos contraditórios, o do justiceiro e o do raper, o outro elege como personagens os atores de uma guerra contra o narcotráfico: a polícia, o traficante e o morador. Mas a distinção não é só na abordagem, o que os difere é também a maneira como transpõem estas abordagens para a linguagem cinematográfica documental. Enquanto um dá notícias, o outro segue cantando “o rap”. O simples registro de histórias íntimas e banais talvez não despertasse o interesse que desperta em *Edifício Máster*, caso não fossem captadas da forma como Eduardo Coutinho o faz. O assalto a um ônibus na cidade do Rio de Janeiro exibido incessantemente pelas televisões talvez não trouxesse tanta surpresa como trouxe em *Ônibus 174*, caso não tivesse sido contado da maneira dramática e com os elementos narrativos que José Padilha introduziu. Da mesma forma, as contradições entre dois modos paralelos de encarar a violência na periferia de Recife poderiam não ficar tão nítidas sem uma montagem de contrastes como a que Paulo Caldas e Marcelo Luna escolheram para *O Rap do Pequeno Príncipe*.

Na defesa de um olhar documental e de um eu criador, voltamos à questão da autoria. E o autor não foi morto pelas forças sociais, tal qual defendiam os pós-estruturalistas. O que morreu foi a eleição de determinados diretores e obras em detrimento de outros, como o fazia a política criada nos anos 50 pela revista francesa *Cahiers du Cinéma*. Morreu a idéia de um criador individual: o cinema é uma criação coletiva e envolve diversos olhares e subjetividades, além claro, das ideologias. O cinema é uma linguagem, e toda linguagem tem uma tensão dialógica (Bakhtin, 1997). O termo autor, neste sentido, responde mais a uma heterogeneidade formal

vinda da relação entre a linguagem e os sujeitos em um processo de apropriação e de transfiguração de suas formas. O eu criador é uma instância subjetiva que enuncia e narra, e que está sendo influenciada constantemente por outras instâncias subjetivas e ideológicas.

Ver, interpretar, representar. “Se por um lado, o cinema é representação, por outro, é também enunciado, um ato de interlocução contextualizada entre produtores e receptores socialmente localizados” (Shohat; Stam, 2000: 305). As transfigurações da forma documental têm seu ponto alto na vivência com o outro, em um diálogo que inevitavelmente faz com que as certezas que o cineasta tem da realidade que vai filmar estejam sempre fugindo de seu controle. O autor, o eu criador, precisa sempre rever o que foi imaginado e criado. O roteiro, se existe um, pode não ser mais o mesmo em questão de segundos. Quantas versões e leituras podem ter um mesmo depoimento? A fabulação e a invenção fazem parte do processo de subjetivação dos personagens. Os sujeitos se reinventam a todo o tempo de acordo com as situações vividas: o eu se representa na vida cotidiana (Goffman, 1985). Nos devaneios de D. Quixote, não eram os próprios carneiros e ovelhas que se faziam passar por guerreiros e cavaleiros?

As crenças sustentadas pelo documentarista estão a todo momento sendo confrontadas com outras, com as daqueles que estão diante da câmera, as de quem opera o dispositivo, as de quem assiste as gravações, as de quem assiste ao filme. A relação com o outro é de tal forma crucial para a construção do documentário que os estilos e os modelos que exercem influências na forma documental estão em grande parte centrados nesta relação com o outro. As estratégias estéticas e narrativas no documentarismo são também éticas, vivem o eterno questionamento de como representar os sujeitos e a realidade em que vivem. No cinema brasileiro atual, quando o outro é o marginalizado, a preocupação é geralmente buscar modos de mediar territórios de pobreza e de miséria sem cair, contudo, no paternalismo e no preconceito.

Estilos de representação com questões éticas, estruturais e de pontos de vistas distintos vão se formando a partir da vivência que cada documentarista tem com a realidade que vai filmar. Na tentativa histórica de estabelecer formas narrativas, estratégias surgem e convenções tomam forma. Fatores tentam estabelecer convergências entre diferentes discursos. No campo das categorizações, há sempre a tentativa de constituir um mesmo discurso formador, histórico, que emerge segundo certos pressupostos de um dado momento. De um lado, a sistematização acontece segundo dilemas éticos e epistemológicos que percorreram a prática do documentarismo no século XX. A formação de estilos é identificada em três momentos históricos nos quais a

linguagem cinematográfica foi apropriada e sua forma alterada para responder a questões ligadas à dimensão enunciativa destes filmes. A categorização aponta para três grandes modelos: clássico, participativo-reflexivo e auto-reflexivo (Ramos, 2005). Há ainda uma outra sistematização menos genérica, mas que também não se afasta da visão histórica e evolutiva. Os modelos - expositivo, observacional, interativo e reflexivo – também apontam para o que seriam formas de representação no documentarismo (Nichols: 1991:32).

Flaherty e vários outros documentaristas servem como balizas para a definição destes modelos. O estilo clássico ou expositivo, por exemplo, é indicado no didatismo de seus filmes e nos de Grierson, que eram educacionais e românticos. Jean Rouch vem definir o que seria um modelo observacional, ou participativo-reflexivo, com maior mobilidade da câmera e negando a exposição da realidade feita pelo modelo clássico. Vertov marca um modelo que seria reflexivo, identificado no desejo de fazer as próprias convenções da representação mais aparentes (Nichols: 1991:32). Para a sistematização de estratégias documentais, são as experiências de determinados documentaristas que vem definir estilos. Cada um em sua época subverteu a forma documental em prol de uma proposta estética de apropriação da linguagem criando formas de se relacionar com o outro. Eram vanguardas; mas se cada um em seu tempo desenvolveu táticas de subversão à forma, hoje suas táticas foram transformadas em estratégias que definem modelos.

As divisões estabelecidas entre estilos são constantemente identificadas segundo um ponto de vista dialético, em um movimento espiral que indica para uma evolução nas técnicas de representação. A definição de discursos formadores procura ordenar e organizar o documentarismo em uma perspectiva estratégica. Há, contudo, aqueles que vencem esta divisão de modelos. Nem todo o documentarismo está fadado à simples reprodução de formas pré-estabelecidas de representação. O cinema brasileiro de retomada, pós-94, vive uma diversificação de linguagens em que modelos vão sendo combinados e alterados, enquanto novas propostas são criadas a partir de velhas possibilidades. Há no contexto contemporâneo uma metamorfose da “forma-documentário” (Teixeira, 2004:30). Há uma reapropriação dos referenciais estéticos no cinema brasileiro que indicam para modos de fazer documentário que são múltiplos. No local ordenado por técnicas, a heterogeneidade também se faz presente com a criação de novas artes de fazer que são táticas e que na visão foucaultiana vampirizam as estruturas de poder, burlam uma ordem estabelecida. Enquanto a formalidade das práticas serve para classificar e para categorizar,

as táticas, “segundo critérios próprios, selecionam fragmentos tomados nos vastos conjuntos da produção para, a partir deles, compor histórias originais” (Certeau, 1994).

Construir táticas é criar para si maneiras de reutilizar modelos impostos. E ressalto aqui que esta recombinação de estilos pode não ser algo planejado estrategicamente, mas que nasce durante o fazer documentário. Por mais que não seja racional e a priori o estabelecimento de uma estética para o filme, que o documentarista encontre formas de representar a realidade no momento de seu embate com ela, é possível afirmar que de maneira astuciosa as formas e as referências que os cineastas trazem consigo são constantemente reapropriadas para interesses e desejos diferentes, saindo da linha de uma ordem estabelecida por modelos. Em *Notícias de uma Guerra Particular*, *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas*, *Ônibus 174*, *Edifício Máster* e *À Margem da Imagem*, há reapropriações e diversificações da linguagem documental que levam a crer que, se há uma forma para o que segue sendo definido como do gênero documentário, há também a subversão das convenções e das normas, sejam estas subversões intencionais ou não. Quanto ao espelho de um documentarismo que reflete a realidade, como alude Da-Rin (2003: 224) ele já se partiu e com seus pedaços têm sido construídas representações fragmentárias do real.

CAPÍTULO 2

A CIDADE COMO CENÁRIO

É a complexidade de um sistema cultural que se forma nas cidades o que compõe o universo temático de *Notícias de uma Guerra Particular*, *O Rap do Pequeno Príncipe*, *Edifício Máster*, *Ônibus 174* e *À Margem da Imagem*. A sociabilidade tida como própria aos grandes centros urbanos não é meramente evocada por meio da velha dicotomia entre a vida rural e a vida urbana. Os documentários, quando se focam no cotidiano das cidades, encontram ante suas lentes um horizonte de modos e formas de organização social tidos como diferenciais, além de uma realidade permeada por construções simbólicas de um imaginário urbano.

O ambiente das cidades exala uma intensa profusão de mensagens e de atribuição de sentidos. Significados são dados ao espaço e este ultrapassa o aspecto físico. Formulações são constantemente difundidas e associadas à maneira com a qual o homem vivencia os locais: “os polígonos urbanos periféricos alienam, o centro liberta, os espaços verdes relaxam, a grande cidade é o reino do anonimato, o bairro produz solidariedade, a pobreza origina criminalidade, as novas cidades suscitam paz social...” (Castells, 1974:93). Formam-se, pelos sentidos atribuídos às vivências, os discursos da solidão, das neuroses, da alienação, da violência e dos comportamentos desviantes. As construções simbólicas reconstituem de maneira genérica o que seria o cotidiano urbano, enquanto olhares atentos vêem que as grandes categorias e discursos não correspondem exatamente ao dia-a-dia nestes espaços. Aceitar a aglomeração dos grandes centros urbanos não significa aceitar a existência de uma massa e de um cotidiano homogêneo. As cidades são espaços habitados por diversificadas experiências de “homens ordinários”, sujeitos com suas “práticas do cotidiano” (Certeau, 1994).

O cotidiano é o espaço vivido e o uso define o fenômeno social. Há uma resignificação cotidiana do urbano. A cidade que é da impessoalidade, algo que remete à tensão, à solidão, ao declínio, à degeneração e à decadência; é também a cidade que reflete a imagem do outro, das diferenças. Assim o cotidiano se sustenta enquanto poética; não é uma máquina opressora de uniformização. A cidade é aquilo que se vive e também aquilo que dela se vê, ou que dela se entende. Documentários narram; há múltiplas maneiras de se relacionar com o espaço. Captam o

ambiente urbano e, se há algo a espelhar, talvez seja a multiplicidade de vivências e de interpretações.

Em sentido vertical, no concreto, centenas de janelas seguem coladas umas nas outras: *Edifício Máster* – um prédio, doze andares, duzentos e setenta e seis apartamentos conjugados. Situado em Copacabana, abriga cerca de quinhentas pessoas. Enquanto moradia, é símbolo da aglomeração gerada nos centros urbanos. É a metáfora da cidade, como um ímã, “um campo magnético que atraí, reúne e concentra os homens” (Rolnik, 1994). Espelha densidade e heterogeneidade, fatores entendidos como os propulsores de uma nova maneira de vida social no ambiente urbano. O Edifício expõe estes que são os pilares do sentido de urbanidade; traço distintivo do urbanismo é a proporção de habitantes trazendo a variabilidade individual e esta, por sua vez, afetando as relações humanas.

O aumento do número de habitantes de uma comunidade para mais de algumas centenas obrigatoriamente limitará a possibilidade de cada um dos membros da comunidade conhecer pessoalmente todos os outros. Max Weber, reconhecendo o significado social desse fato, salientou que, do ponto de vista sociológico, os grandes números de habitantes e a densidade do agrupamento significam que as relações de conhecimento pessoal mútuo entre os habitantes, inerentes a uma vizinhança, estão faltando. O aumento do número, pois, envolve uma modificação no caráter das relações sociais (Wirth, 1973:100).

Quanto maior a cidade, maior o leque de variações e de diferenciação. Camelô, costureira, prostituta, técnico de futebol, estudante, músico, funcionária pública, empregada doméstica, professora de inglês, ator, aposentado, poetisa, despachante. Todos moram no Edifício Máster. Em cada quarto há uma estória, em cada andar há um personagem. É a diversificação em um mesmo espaço. São sujeitos justapostos como as janelas da fachada do prédio. Atrás do concreto, do universo fechado das cortinas, a vida dos moradores em seus apartamentos conjugados. Algumas formas de sociabilidade, algumas maneiras de vida social – é peculiar o modo de vivência e a organização social em um ambiente como o Edifício Máster.

Os modos de vida das pessoas produziam relações sociais diferenciadas daquelas da favela e solicitavam uma outra estrutura de filmagem, centrada na diversidade de experiências, e não especialmente na fala e na força de um personagem em particular. A reserva dos moradores, o individualismo, a solidão e a fala contida (...) uma outra forma de estar no mundo, um modo de preservação desenvolvido por homens e mulheres de um prédio de Copacabana para sobreviver na cidade (Lins: 2004, 145-146).

Coutinho, quando extrai histórias íntimas e reveladoras da vida dos que habitam o

edifício, mostra que fazem parte destas práticas de convivência o anonimato, o individualismo, a superficialidade e o caráter transitório das relações. Justificaria o urbanismo que, justapor os sujeitos sem mescla de meios sociais diferentes é gerar o aumento da diversificação dos homens, a multiplicação das interações e a sua segmentação (Wirth, 1973). Os moradores do edifício estão envolvidos em relações sociais transitórias que têm finalidades instrumentais. A maioria são envolvimentos sociais diversos e fugazes. Em um espaço onde vivem quinhentas pessoas nem todas se conhecem. Os contatos são mais secundários, os laços familiares mais fracos e a integração mais frouxa. O Máster tem um horizonte social de classe média, é um edifício familiar; mas há o relativismo e a indiferença a tudo o que não está diretamente ligado aos objetivos próprios de cada morador.

Era o mesmo bairro, o mesmo prédio, os apartamentos podiam ser vizinhos, mas a cada porta que se abria deparávamos com um mundo inesperado e moradores sem qualquer conexão com quem vive do lado. A maior parte não se conhecia e nem tinha o menor interesse em se relacionar com os outros (...) era como se cada apartamento fosse um planeta diferente e, ali dentro, um mundo possível, com valores, hábitos, moral, enfim, uma vida própria e autônoma (Lins, 2004:144).

É nos seres humanos e nas características de sua relação com o espaço e com os outros habitantes deste espaço que *Edifício Máster* recai. Está atento a uma forma cultural, a uma sociabilidade que é urbana. As lentes olham para um conglomerado nas cidades e se voltam na tentativa de focar a diversidade. Ao lado da concentração espacial, existe uma vivência do espaço que se dá por sujeitos múltiplos. A cidade é como a metáfora de um campo magnético que reúne e atrai homens, mas esse ímã, ao concentrar, não cria um ambiente homogêneo. Histórias íntimas contadas e *Edifício Máster* revela uma multiplicidade que não é a imagem de uma massa de indivíduos. São personagens, escolhidos a dedo, que não se encaixam como peças base para a composição dos grupos, não são figuras de um universal abstrato. A heterogeneidade é traço fundamental dessa aglomeração de pessoas.

Enquanto a utopia urbanista advoga a possibilidade de criação desse sujeito universal e anônimo que é a própria cidade, homens ordinários espelham a heterogeneidade. O “eu” urbano habita o espaço das cidades, e o cotidiano citadino mostra-se como sendo a própria experiência de homens comuns, ordinários: “herói comum. Personagem disseminada. Caminhante inumerável” (Certeau, 1994:57). Estes homens vivem suas práticas cotidianas que são “microurbanas”, singulares e plurais. Cada relato de *Edifício Máster* traz estórias e experiências que nem sempre poderão ser reduzidas a um grupo. Há particularidades e elas não se apagam no

genérico, servindo como princípios para totalizações. Os homens ordinários que Coutinho elege se chocam com a idéia de um homem da massa, sem rosto e sem substância. É um eu urbano que por certas vezes, contudo, parece anunciar uma volta ao individualismo.

Viver em uma metrópole não significa mais, como em grande parte do século XX, dissolver-se na massa e no anonimato, flunar pelos espaços públicos. Vive-se agora em locais fechados (shoppings centers, condomínios, edifícios, etc), invadidos por técnicas carcerárias, onde se é permanentemente vigiado e punido se for preciso (Lins:2004,154).

Enquanto a cidade ganha como um de seus símbolos a aglomeração de pessoas, o sentido social do urbano vai sendo mediatizado por relatos midiáticos. Um ônibus, do lado de dentro o seqüestrador e os reféns, do lado de fora um cerco formado por policiais e imprensa: *Ônibus 174* – em plena luz do dia, no Rio de Janeiro, um assalto a ônibus é filmado e transmitido ao vivo. Parte da cidade parada, enquanto cenas da violência urbana nas ruas de uma metrópole passam ininterruptamente nas televisões. Durante cinco horas, emissoras reproduzem imagens que no filme reconstituíram aquela que foi a trajetória de um menino de rua que virou bandido. É drama, é absurdo, é cruel, é fato, é urbano. Sandro é uma personagem que traduz a própria presença dos media na vida urbana coletiva. Sua trajetória exhibe uma condição explícita de teatralidade. A interferência no funcionamento habitual das cidades vale se tiver ressonância nos meios eletrônicos de informação, posto que a cidade não é só o lugar do parecer, mas do aparecer (Silva, 2001:69).

Ônibus 174 conduz para uma cidade que é a própria sociedade da informação e da comunicação, remete à presença da dimensão comunicacional nos sentidos do urbano transformando a idéia de vida coletiva e de sociabilidade ligadas às noções de espaço público. O urbano não é só físico, um modo específico de ocupar o espaço. O fenômeno que vemos tem uma dimensão semântica. Há um aspecto comunicacional presente no sentido contemporâneo de habitar, uma redefinição que coloca o avanço das cidades como “socioespacial” e “sociocomunicacional”. O urbano é um aspecto dual: espacial e comunicacional (Canclini, 2004:285). Em *Ônibus 174*, os meios demonstram assumir papel reestruturador no modo de vida urbano. Assistimos a um espaço público que foi reorganizado, assim como as formas tradicionais de comunicação. A mídia é uma das grandes responsáveis por este novo sentido do público: o que acontece nas ruas chega até os habitantes, em sua vida privada, por meio dos relatos comunicacionais. Os meios são também narradores nesta cidade sociocomunicacional:

... informam sobre as experiências comuns da vida urbana – os conflitos sociais, a poluição, que ruas estão engarrafadas em determinadas horas -, eles estabelecem redes de comunicação e tornam possível apreender o sentido social, coletivo, do que acontece na cidade (...) A mídia se transformou, até certo ponto, na grande mediadora e mediatizadora e, portanto, em substituta de outras interações coletivas (...) quase tudo na cidade ‘acontece’ porque a mídia o diz e como parece que ocorre como a mídia quer, acentua-se a mediatização social (...) Daí que Eliseo Verón afirme, de forma radical, que participar é hoje relacionar-se com uma ‘democracia audiovisual’, na qual o real é produzido pelas imagens geradas na mídia (Canclini 1997:289-290).

O público e o privado se decompõem e se recompõem nas culturas urbanas contemporâneas. Fazem isso em uma época na qual os meios de comunicação dispensam as delimitações entre essas duas esferas. As cidades são cenários urbanos. O espaço público é penetrado pelos cidadãos a partir do privado. Silva (2001:69) comenta em uma pesquisa realizada na cidade de São Paulo que, “os paulistanos afirmam ver televisão *para sentirem-se fora de casa*” (Silva, 2001:69). Assaltos acontecem cotidianamente no espaço urbano, mas quando são transmitidos pela televisão ganham uma outra razão de ser. A sociedade esteve envolvida, participou, acompanhou e experimentou as sensações de caos e horror presentes em uma realidade que é urbana. Todos assistiram, em casa, a um fato público que expunha aos brasileiros a situação da violência urbana no país. A esfera pública é reconstituída em *Ônibus 174* por estes circuitos comunicacionais. As imagens narram e descrevem os acontecimentos, tudo acontece ali, próximo, em uma rua da cidade. Não se trata de regiões remotas ante a imensidão geográfica, o relato é sobre os próprios limites do espaço urbano. Experimentamos o caos e a violência à distância como espectadores de discursos midiáticos que tentam dar a ver o que acontece na esfera pública. Quando chegam notícias destes espaços marcados pela violência e pela degradação humana, a posição de estar sentado na arquibancada privada é como se espera viver tais experiências.

O comunicacional faz parte do sentido de habitar (Canclini, 2004:285). A periferia é o que se vê, e o que se vê é uma guerra diária e sem precedentes. Vê-se a marginalização, a criminalidade e a violência. O policial, o traficante, e entre o fogo cruzado o morador: *Notícias de uma Guerra Particular* – relatos de uma guerra diária contra o narcotráfico, sem precedentes e sem vencedores, tentam mapear a situação contemporânea da violência urbana. Não há vencedores, mas são eleitos os bandidos e os mocinhos. É difícil definir o inimigo, mas o espaço físico que ocupa nas cidades está bem delimitado. *Notícias de uma Guerra Particular* olha para a periferia, pois a ela se atribui o locus privilegiado da origem do narcotráfico e do combate à

violência urbana. Enquanto “notícias”, o filme relata um universo distante cuja existência é conhecida. Não o vivemos na maioria dos casos, a não ser por estas notícias que mediatizam uma situação social das cidades. Quando, em *Notícias de uma Guerra Particular*, aparece um jovem portando uma arma e dizendo que o tráfico é a única possibilidade de prosperar na vida, estamos em um ambiente marginalizado. Quando, no documentário, vemos um policial subir a favela para combater a violência urbana, estamos na periferia. Marginalização, criminalidade, violência: estes talvez sejam os sentidos contemporâneos que os meios de comunicação nos levam a atribuir à noção de periferia. Sob estas associações, *Notícias de uma Guerra Particular* mostra um fenômeno que é simbólico e que redefine os sentidos do espaço urbano. A leitura da periferia, ao invés de geográfica, espacial e física; é social, cultural, e simbólica. A reestruturação da comunicação imaterial e massiva modifica os vínculos que as sociedades mantêm com o espaço e com os indivíduos. As notícias, imagens e informações circulam pelos meios e geram efeitos sobre algumas dimensões da vida social. A concepção do espaço físico da cidade é também construída a partir desse universo simbólico. Assim acontece com a constante dicotomia estabelecida entre o centro e a periferia. A contraposição é mais sociocultural do que espacial.

Os territórios da cidade não estão mais estabelecidos apenas por critérios físicos. Aquela periferia que alude a um centro é mais uma posição imaginária do que geográfica. Os confins da cidade margeando o centro não correspondem se quer ao sentido físico das metrópoles. Os territórios estão em constante e permanente demarcação. Vivemos um mosaico de territórios e o sentido de periferia atribuído pelo filme é social. A favela social, como um espaço de marginalização e fruto da violência urbana, está em consonância maior com o aspecto simbólico da que com a noção geográfica. A periferia está à margem dos poderes ideológicos de certos grupos e áreas da cidade. A periferia de *Notícias de Uma Guerra Particular* remete ao centralismo político, à concentração de riqueza e ao crescimento demográfico desigual. O sentido indica, não para um centro, e sim para vários, sendo eles econômicos, políticos, culturais. As significações de centro e de periferia ressaltam o fluxo social do espaço. A periferia é a favela e a favela faz parte deste mosaico de territórios no qual as cidades se configuraram.

A cidade mostra seus territórios. A favela e suas vielas apertadas é contraponto ao centro de avenidas largas, prédios monumentais e ruas asfaltadas. Nela, lado a lado, no mesmo espaço, convivem bandidos, rappers e justiceiros: *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* – a luta diária para combater a violência urbana em um ambiente marcado pelas mazelas da

desigualdade social. O cenário é Camaragibe, subúrbio da região metropolitana de Recife. A periferia urbana mais uma vez aparece em consonância com um sentido simbólico construído para a vida nestes espaços. Significados sociais formulam um território urbano: a periferia é o local marginalizado com relação às outras classes e lugares. É o espaço onde está presente o descaso do poder público. Vive-se cotidianamente a degradação. Em *O Rap do Pequeno Príncipe*, a periferia é também a autêntica expressão das culturas populares, como é o caso do rap. É um espaço sociocultural de experiências diversificadas.

Resumir a periferia e as relações que acontecem em seus limites a um olhar mapeador é ver homogeneidade e deixar tomar corpo a associação redutora entre marginalização, criminalidade e violência. Mesmo não havendo mescla de meios sociais diferentes, como pressupõe o urbanismo ao falar de uma sociabilidade urbana, há uma multiplicidade de vivências nos espaços periféricos. *O Rap do Pequeno Príncipe*, de forma dualista, se concentra em duas delas. Polariza e coloca: de um lado o justiceiro e de outro o rapper. Dois sujeitos que vivem um mesmo espaço apresentam maneiras distintas de ver e de sobreviver a situação cotidiana que habitam. Um aposta na violência, o outro na cultura. No rap, canta primeiro aquele que mata os bandidos, almas sebosas que assombram a periferia. Canta o outro e fala da cultura popular, da força do rap na transformação social. Engajados ou não, são causas pessoais, são maneiras de agir e de se relacionar com o espaço. Os dois buscam a paz, vivem na periferia, sobrevivem ante a marginalização, lidam com a criminalidade e agem ante a violência. Agem de maneira tática, ainda que no filme pareçam tipos sociais deste espaço periférico.

A periferia é o espaço marginalizado. O Estado impõe uma ordem, mas é omissivo. A violência e a criminalidade crescem, são uma resposta. Mas *O Rap do Pequeno Príncipe* mostra que a periferia é habitada por sujeitos que não estão entregues à passividade e à disciplina. Há “micro-liberdades” que, ao invés de confirmar obediência e uniformização, vampirizam os aparelhos que exercem poder. São “micro-diferenças” e procuram minar a dominação dos poderes sobre o que costumeiramente se faz acreditar ser uma multidão anônima. (Certeau, 1994: 67-76). *O Rap do Pequeno Príncipe* traz práticas cotidianas do espaço que manipulam os elementos de uma ordem construída. Vemos um justiceiro e um rapper que criam para si espaços de jogo e que jogam para alterar o que lhes é imposto.

A cidade impõe o progresso e tem também a modernidade como símbolo. Mas o progresso é desigual, é moderno e arcaico, é contraditório. Aquela cidade espaço da modernidade

exaltada em sinfonias no cinema da década de 20⁶, não trouxe a certeza de melhorias. Hoje, nas telas, figura uma humanidade que é desumana e uma riqueza que gera a mendicância. Há um outro modo de agrupamento urbano nas sociedades modernas, uma outra forma de sociabilidade; mas o que vemos em *À Margem da Imagem* é uma cidade e algumas relações sociais que não são bem como se pensava: uma praça com pessoas sentadas no chão tocam viola, cantam e bebem cachaça; moradores de rua da cidade de São Paulo vivem cotidianamente os efeitos do progresso das cidades.

Os culturalistas⁷ travaram a oposição entre o campo e a cidade para situar a cidade como um local de difusão de valores, atitudes e comportamentos, que teria um sistema cultural característico que se resumiria à denominação de cultura urbana. Revelaria um modo de vida que está em dicotomia com o do campo. Sua identidade ficaria estabelecida no sentido oposto, pela negação: se o espaço rural é o lugar das relações primárias, comunitárias, do tipo familiar e bairrista, contatos intensos e pessoais; a cidade é o lugar de relações secundárias, eletivas e marcadas pelo anonimato, com maior segmentação de papéis e multiplicidade de pertencimentos (Wirth, 1973). Esta oposição clara entre o tradicional e o moderno, o rural e o urbano, a ocupação agrícola e a ocupação industrial vacila quando se vê *À Margem da Imagem*. A dicotomia aparece como um pressuposto de certa fragilidade. A oposição concebe a cidade como um núcleo da modernidade, em contraposição ao mundo tradicional e arcaico do campo, mas as cidades nem sempre significaram a modernização e a modernidade. Algumas formas de vida presentes no campo podem inclusive ser hoje identificadas nas cidades; e vice-versa. Como dizer que na atualidade a sociedade não vive o espaço público, se há sujeitos que o habitam no sentido mais explícito da palavra? Como falar de anonimato e de individualidade, se para conseguir uma comida, dormir seguro, tomar banho é preciso fazer amigos e andar em grupos?

A cidade, para os que estão em *À margem da Imagem*, era um sonho de modernidade, um horizonte de modernização na visão de migrantes em busca de vida digna e próspera. Há o progresso e a modernidade na vida urbana, mas há nas cidades também espaços de contradição: praças, viadutos, estações rodoviárias; como os mostrados no filme. São espaços que, por um lado simbolizam a modernidade urbana, e por outro são habitados pelos que não conseguiram se

⁶ Cf., por exemplo, *São Paulo, Sinfonia de uma Metrópole* (1929), de Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig.

⁷ Teóricos da sociologia urbana, ligados à Escola de Chicago, como Louis Wirth, que entendiam o tipo de ocupação e a sociabilidade das cidades em oposição ao campo, pressupostos de análise que emergiram na década de 20 e 30 para definir uma cultura urbana e que perduraram até os anos 60 e 70 para pensar os países em processo de industrialização. Cf. Amaral, 1992.

integrar nesta mesma modernidade: os sem emprego, os sem teto, os sem família, enfim, os sem modernidade. Há nas cidades um espaço à margem de todo este processo. Há a vida atrelada à violência, à solidão, às neuroses, à alienação e aos comportamentos desviantes. Para quem veio do campo, fica a promessa de que lá tudo era e será melhor. A vida antes tida como tradicional e arcaica passa a fomentar uma visão idílica oposta à imagem de um espaço urbano intimamente associado ao caos, ao anonimato, ao desprezo e ao roubo da própria imagem. *À Margem da Imagem* parece refletir uma imagem que é sempre oposta, é a imagem do outro. Do privado se vê o público. De uma vida íntima, se cria um espetáculo coletivo.

CAPÍTULO 3

CONTEXTUALIZAÇÕES DE UM CINEMA URBANO

É histórica a presença da vida urbana nos registros cinematográficos brasileiros, ainda que tenha sido como um terreno alternativo às tramas regionais. Desde os primeiros anos do cinema nacional, de “berço esplêndido e ritual do poder”, segundo palavras do crítico da época, Paulo Emílio Salles Gomes (1996), as cidades apareceram nos registros de visitas, viagens, chegadas de autoridades, celebrações e cerimônias oficiais; enquanto extraordinárias belezas naturais de um país exótico exibiam o sertão nordestino, a floresta amazônica, o pantanal mato-grossense (Ramos e Miranda 2000:177). Os filmes de temática urbana emergem a partir de um imperativo nacionalista que perdurou até os anos 50 como missão de resgate cultural; até que as cidades, de exaltadas, passaram a ser argumentadas em suas mazelas estruturais. As abordagens histórico-ideológicas do espaço urbano nos anos pós-94⁸ vive os desdobramentos desses fatores contextuais: a estetização de territórios de pobreza de violência.

A formação de uma “consciência cinematográfica nacional” teve início no país em meados de 1925, quando brasileiros começaram a integrar o quadro técnico, artístico e comercial, até então composto por estrangeiros, sobretudo italianos (Paulo Emílio, 1996:9-13). O ufanismo-regionalismo caracteriza as obras consideradas as mais significativas do documentário mudo e permanece no contexto dos anos 30 e 40, quando documentários sonoros identificam os costumes, a tradição e o folclore no universo rural. Com a presença do INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo)⁹, o panorama fica marcado por um traço nacionalista assumindo conotações que o mescla a um cientificismo, materializado em filmes “educativos” e “científicos”, que apostam na preservação dos valores da cultura brasileira, encontrados, mais uma vez, no Brasil rural, distante e exótico.

O cinema que nasce com o sentimento nacionalista a ele atrelado tem nas tramas urbanas

⁸ O ano de 1994 tem servido como marco para a definição de um contexto denominado de cinema de retomada, por sinalizar uma volta dos incentivos governamentais, até então escassos com o fim da Embrafilme, que possibilita a inúmeros realizadores voltarem a filmar. Cf., Nagib,2002.

⁹ O Instituto havia sido fundado em 1937 e passou a ser o responsável pela maioria dos documentários produzidos no período. Como relembram Ramos e Miranda (2000:180), era um dos aparelhos ideológicos do governo de Getúlio Vargas, assim como foi o rádio. Não à toa, em sua direção estava Roquette Pinto acompanhado pelo cineasta Humberto Mauro. A ideologia do INCE vê na utilização do cinema uma ferramenta para educar e civilizar o povo brasileiro.

uma polarização com o universo rural de um país distante. Nas primeiras cinco décadas do cinema nacional, as tramas regionais estiveram sempre disputando espaço com as tramas urbanas e foram elas que garantiram mercado exibidor para o documentário brasileiro de longa metragem (Bernardet, 1983:219-223). Na trajetória de amadurecimento da tal “consciência cinematográfica brasileira”, a busca dos ícones nacionais-populares desemboca em um debate de cunho político acerca daqueles que seriam os autênticos valores da cultura nacional. A polaridade novamente marca uma posição dicotômica entre o campo e as cidades, quando, nos anos 60, posições cindidas discutem formas de uma representação legítima da brasilidade e apresentam um entendimento diverso daquilo que seria cultura nacional e popular (Bernardet, 1983:223-227).

A reivindicação em prol das representações do universo urbano passa pela identificação dos problemas de relação humana na vida diária das cidades como temas nacionais. Flávio Tambellini, em sua “Nota sobre uma Preocupação do Cinema Brasileiro”, menciona que o nacional não poderia ser reduzido a uma fórmula de uma representação autêntica. “Temática nacional não é só garimpo, jangada, cangaço, Retirada da Laguna. É também o condutor de bonde, a grã-fina da Avenida Brasil, o inquilino no prédio de apartamento” (apud Bernardet, 1983:125). Ao invés da dicotomia é também estabelecida a possibilidade de mediação entre as duas categorias temáticas a partir da idéia de um “documentário popular”. Vladimir Carvalho argumenta em defesa de uma acepção do termo popular na qual o cinema não está preocupado em focalizar o mundo rural ou o mundo urbano; trata-se de um cinema popular pelo fato de ter como tema essencial o próprio povo. “Não há grande diferença em filmar os nordestinos no nordeste, em São Paulo ou em Brasília – a gente é a mesma (...) é a mesma miséria. Como você sabe, os nordestinos vêm para a cidade grande e são expulsos para a periferia” (apud Bernardet, 1983: 226).

Continuam os debates e o nacionalismo foge aos poucos da concepção que o remete ao folclore, ao exótico, à natureza tropical. O cinema é tomado por um sentimento de brasilidade que o faz assumir para si a incumbência de denunciar os problemas brasileiros onde quer que eles estejam.

Com o Cinema Novo, desligam-se as idéias – atadas por *Cinearte* desde os 20 anos e encampadas pelo cinema industrial paulista dos anos 50 – de mundo urbano = saudabilidade, beleza, harmonia, civilização. O Cinema Novo urbano irá focalizar nas cidades os pontos de atrito entre riqueza e miséria, e as condições de toda ordem que implica a existência humana nas grandes cidades (Bernardet, 1983:223).

Abaixo a dicotomia temática, ainda é o campo, sobretudo o sertão nordestino, que permanece nas telas do cinema brasileiro nos anos 60, mesmo que não seja pela simples exaltação do exótico, mas pela denúncia de uma realidade complexa e permeada de problemas estruturais. No campo, as desigualdades ficavam mais nítidas, com a fome, a seca, a miséria. Para o cinema nacionalista de temática urbana havia sido demarcada uma área específica na qual estas contradições poderiam ser evidenciadas: as favelas. Foi formado um ciclo de filmes centrados na representação das periferias urbanas, não sendo as cidades, durante muito tempo, abordadas sobre outros aspectos, declarado em certo ponto redutor o universo urbano em foco no cinema dos anos 60. Foi menos comum ter a classe-média criticando a si mesma, à sua condição social, do que ver o povo enfocado em uma situação marginalizada. Ao nacionalismo politizado não cabia a tematização da classe-média. Exibir ao público as mazelas de um país evidenciadas na mediocridade de uma classe dominante chegou a ser proposta de um realismo crítico do mundo pequeno-burguês defendida por Gustavo Dahl, mas foi pouco significativa para as tramas urbanas do cinema brasileiro da década de 60.

As pessoas que reprovam o cinema brasileiro por só pensar em favela e nordeste verão que as coisas ficarão efetivamente muito mais claras quando ditas na cidade. Essas pessoas não terão mais o lado exótico que nós lhe oferecíamos. Os filmes falarão de gente como elas, que se verão na tela (...) O cinema que quero fazer é exclusivamente urbano, procurando colocar a má consciência da burguesia. Eu quero mesmo que a burguesia saia envergonhada de ser o que ela é (...) A miséria na cidade, mesmo que seja um décor, é muito mais difícil de explicar do que a miséria do nordeste (...) Quando, portanto, começarmos a pôr em questão essa falsa filosofia da prosperidade, não sei o que eles vão propor... (*apud* Bernardet, 1983:225).

O debate entre o autenticamente nacional e popular mostra certo esgotamento, mas, passados os anos da Embrafilme, o “renascimento” do cinema brasileiro ainda simboliza para alguns a redescoberta do país (Nagib, 2002). Ainda é comum pensar na tentativa de apreensão do Brasil real em uma época marcada por murmúrios de um cinema brasileiro de retomada, pós-94.

O cinema brasileiro mostra a permanência de um traço peculiar: quando procura ampliar suas referências e falar do Brasil como um todo, quando preocupado com a identidade nacional, continua a se apoiar na espessura forte do leque de experiências de seu mundo fora dos centros urbanos. Ao representar a modernização como processo global, observa-a dos seus pontos de fronteira, nos confins; e, quando mergulha na cidade, é para nela apontar a presença essencial das figuras representativas das correntes migratórias – o arcaico dentro do moderno (Xavier, 2001:121).

Anulada a polaridade entre o contexto urbano e o universo rural, os olhares seguem sendo lançados aos lugares onde os problemas sociais exibem suas conseqüências. Seguindo as trilhas do eterno imperativo nacionalista, a preocupação em abordar o povo marginalizado e as desigualdades de classe leva o cinema brasileiro a se deparar com a miséria, a pobreza e a violência, aqueles que seriam, hoje, os produtos da fratura social do país. O debate em torno do nacional-popular, que viveu o conflito temático entre a autenticidade de ícones encontrados no campo ou nas cidades, que se politizou em busca dos problemas estruturais da sociedade brasileira, coloca em pauta neste cinema de retomada, questões de ordem estética e ética. O retorno, ou quem sabe até mesmo a persistência, de temas como a marginalização e a violência, reaparece com elementos diferenciais.

Mas, mesmo que a tematização dos marginalizados urbanos aconteça em um contexto histórico-ideológico bem específico – em uma época na qual a violência foi incorporada à mídia e feita produto de uma indústria cultural, sendo já um determinado gênero nos programas de TV, veiculada e consumida cotidianamente (Bentes, 2003:193) – a tematização da fratura de classes da sociedade é sempre vista a partir das reverberações da cinematografia brasileira das décadas de 60 e 70. Foi o movimento do Cinema Novo no Brasil, calcado no discurso político-sociológico vigente na época, que, quando veio tematizar as mazelas do país e denunciar as condições em que vivia o outro social, fez com que as câmeras se deparassem pela primeira vez com a pobreza, a miséria, a fome e a violência. Foi no sertão nordestino ou no espaço urbano das favelas, nas facetas da vida diária destes espaços que o cinema encontrou o outro, esperou uma tomada de posição desse povo, estetizou a marginalização social.

A partir deste momento que o debate sobre o nacional-popular é tomado por uma dimensão ética, pelo imperativo cinema novista de que “não gozarás com a miséria do outro”. À estética ligada à fome e à pobreza, ligada a uma “denúncia” dos dramas da pobreza, não cabe a “vitimização” diante destas realidades, já contrapunha o cineasta Glauber Rocha em seu manifesto “Estética da Fome”, negando uma “*linguagem de lágrimas e mudo sofrimento* do humanismo, um discurso político e uma estética incapaz de expressar a brutalidade da pobreza. Transformando a fome em *folclore* e choro conformado” (Bentes, 2003:191). O realismo crítico advogado por Glauber e as reverberações deixadas pelos anos 60 e 70 são considerados fatores de peso incontestável no cinema contemporâneo que tematiza a marginalização urbana. São aspectos que em alguns casos não só contextualizam, mas que também banham de saudosismo qualquer

abordagem a partir deste foco histórico-ideológico. A saudade pelo tom politizado de denúncia dos anos do Cinema Novo ronda o universo de compreensão da cinematografia que emerge pós-94.

Xavier (2001:72-73) identifica uma iconografia urbana do subdesenvolvimento surgindo como contraponto à iconografia mítico-agrária cinema novista. No lugar de uma estética da piedade, percebe cenas brutais de uma estética do choque, de um olhar que se dirige ao periférico e ao disforme; e que, contrário ao discurso didático do Cinema Novo, não quer conscientizar, quer, pelo contrário, ser agressivo, incomodar e abalar. É um cinema ressentido com a realidade social e com o caos.

Esse cinema recente expressa as angústias que advêm da própria textura social marcada pelo senso de impotência diante de engrenagens gigantescas de poder que permanecem fora do alcance, no espaço *off*, talvez porque refratárias à representação visual, pelo menos dentro das formas escolhidas pelos cineastas. Embora aparentemente abstratas, estas engrenagens exercem papel fundamental, condicionando variadas formas de violência (Xavier, 2002:95).

Se ressentido, trata-se de um ressentimento do cinema, por que não dizer, com a própria revolução estética-política-social proposta pelo movimento do Cinema Novo que não aconteceu. Por isso o cinema contemporâneo não mais idealizaria o povo como foi feito outrora e, ao contrário, endereçaria a ele um discurso crítico ao seu comportamento alienado e apolítico. Por isso, estaria ressentido com os próprios “equivocos” da classe oprimida e registraria os atos desviantes e não lúcidos dos marginalizados, que respondem com violência, e não com engajamento, à realidade cruel em que vivem (Xavier, 2002:164).

Seguindo outro viés de compreensão, mas a partir dos mesmos fatores contextuais dos anos 60, Ramos (2003:372) identifica influências que o cinema brasileiro contemporâneo teria sofrido das reverberações de uma classe média cinema novista que se viu, calcada em sua própria condição social, idealizando o povo e acreditando possuir um saber sobre ele e sobre a realidade em que vivia. O dilema ético e o ideário criado nos anos 60 teriam pesado sobre a maneira como o cinema de retomada representa os territórios de pobreza, levando-o a não mais problematizar a apatia do povo frente à realidade de exclusão, mas direcionando-se à incompetência do poder público. Para acusar um estado incompetente é que acabou exaltando o quão cruel é a realidade criada e ignorada pelo poder público. Ao querer agredir, caiu em um sentimento de “má-consciência”, representando a cisão social a partir de um caráter dual e maniqueísta cuja estética com tom de crueldade emprega um “narcisismo às avessas” que vem “cuspir na própria imagem”,

causando constrangimento e sordidez (Ramos, 2003:374). Centrar no que há de mais cruel do cotidiano dos marginalizados urbanos seria evidenciar as injustiças de um “universo sórdido” pactuado por um estado incompetente.

Já Bentes (2003), quando se reporta ao que o contexto dos anos 60 relegou ao cinema de retomada, defende que o realismo crítico de Glauber fez com que a estética cinematográfica não mais bebesse do tom de piedade; indo, ao contrário, exibir a favela como um “cartão-postal às avessas”, como um “museu da miséria”. A falta de fatores político-ideológicos como os do Cinema Novo, a faz enxergar a formação de um novo “folclore urbano” de interesse pelo primitivismo exótico saciado com histórias de crimes, no qual a pobreza e a violência vão sendo temas de um “presente urgente”. A partir do que considera um conformismo dos filmes com o estado das coisas, que não desvenda o seu contexto de aparição, com associações consideradas redutoras, vem questionar a dimensão ética dessa representação contemporânea dos marginalizados urbanos.

É nesse contexto, de uma cultura capaz de se relacionar com a miséria e violência com orgulho, fascínio e terror, que podemos analisar os filmes brasileiros contemporâneos que se voltam para esses temas. Filmes que quase nunca se pretendem ‘explicativos’ de qualquer contexto, não se arriscam a julgar, narrativas perplexas, e se apresentam como ‘espelho’ e ‘constatação’ de um estado de coisas. Demissão de um discurso político moderno em nome de narrativas brutais, pós-MTV e vídeo-clip, um ‘neo-realismo’ (...) ironia e humor negro diante da ruína das metrópoles periféricas (Bentes, 2003:194-195).

Contextualizar o cinema pós-94, calcado no que foi o Cinema Novo no Brasil é ver o peso que a relação estética-ética ganhou enquanto fator histórico.

A questão ética é: como mostrar o sofrimento, como representar territórios da pobreza, dos deserdados, dos excluídos, sem cair no folclore, no paternalismo ou num humanismo conformista e piegas? Como criar um novo modo de expressão, compreensão e representação dos fenômenos ligados aos territórios da pobreza, do sertão, da favela, dos seus personagens e dramas? Como levar esteticamente o espectador a ‘compreender’ e experimentar a radicalidade da fome e dos efeitos da pobreza e da exclusão, dentro ou fora da América Latina? (Bentes, 2003:192).

É como se o amadurecimento da tal “consciência cinematográfica nacional” tivesse feito da ética o principal fator contextual de um cinema de retomada que se forma ante uma intensa profusão de estetizações midiáticas e de estratégias desgastadas. É fazendo menção a uma dimensão ética que Schollhammer; Levi (2004) sugerem a junção de temas da realidade social brasileira ao compromisso com a inovação das formas de representação. O efeito estético como

fator de um novo realismo é entendido como uma possibilidade de resposta aos problemas decorrentes da estetização da vida social e da totalização da experiência estética gerados pela indústria da imagem.

Em vez da estética do efeito, implícita nas técnicas expositivas do choque, do grotesco e do escândalo (...) uma estética do afeto, entendido aqui como o surgimento de um estímulo imaginativo que liga ética diretamente à estética. Se o realismo histórico é um ‘realismo representativo’, que vincula a mimesis, a criação da imagem verossímil, ao efeito chocante da sua ruptura, o ‘realismo afetivo’, por sua vez, se vincula à criação de efeitos sensoriais de realidade que, na última década, alcançaram extremos de concretude que, aludindo a Hal Foster, nos permitem falar de uma verdadeira volta do real (Schollhammer; Levi; 2004:4).

Narrar o indizível, não explicitar a violência e nem escancarar a crueldade como os discursos midiáticos já o fazem. A dimensão ética surge nas propostas de novos realismos como o aspecto principal para fazer a estética caminhar rumo a reinserção na experiência social. Calvino (1990) talvez seja um dos que forneça uma noção mais próxima do que representa hoje enquanto fator histórico, a perspectiva ética aliada à estetização no cinema brasileiro. Lembra ele que quando pesam os imperativos históricos, o dever de representar a época vivida muitas vezes leva a um espetáculo por vezes dramático e grotesco com o peso e a opacidade aderindo à narrativa e à linguagem. “Às vezes, o mundo inteiro me parecia transformado em pedra: mais ou menos avançada segundo as pessoas e os lugares, essa lenta petrificação não poupava nenhum aspecto da vida. Como se ninguém pudesse escapar ao olhar inexorável da Medusa” (Calvino, 1990:16). E lembra Perseu, o único herói capaz de não ser petrificado pelo olhar da Medusa, pois vê por meio da imagem refletida em seu espelho. “É sempre na visão indireta que reside a força de Perseu, mas não na recusa da realidade do mundo dos monstros, entre os quais estava destinado a viver, uma realidade que ele traz consigo como um fardo pessoal” (Calvino, :17). E sugere que, como Perseu, a estética deva fugir desse peso, mudar seu modo de olhar para o mundo.

Cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu devia voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle (Calvino, 1990:19).

Enquanto “subtração do peso” e “leveza” Calvino (1990) expõe aquela que seria uma das propostas estéticas para o milênio: “Esforcei-me por retirar peso, ora às figuras humanas, ora aos corpos celestes, ora às cidades, esforcei-me, sobretudo, por retirar peso à estrutura da narrativa e

à linguagem” (Calvino, 1990:15). Brissac Peixoto (1992) pensa a estetização da vida urbana a partir das paisagens traçadas por Ítalo Calvino. No cenário marcado pela presença midiática, visualiza olhares direcionados aos espaços urbanos que são como visões descritivas que parecem dar conta de representar todas as facetas do espaço urbano. Ao invés de mapeadoras, deixando que a cidade, em si, desapareça, sugere olhares que se atenham aos “relevos”, aos detalhes não captados por estas visões panorâmicas.

A questão da paisagem é hoje ética. Retratar o mundo como paisagem, deixá-lo se constituir em horizonte. Mesmo que não se possa mais vê-lo como totalidade. Contemplar cidade permitir que ela se configure como paisagem, em vez de construí-la como cenário. Respeitar a estrutura, o tempo, a história do lugar. O quadro, a foto, o plano cinematográfico devem permitir – no enquadramento, na duração – que a paisagem se faça presente. Ainda que apenas para afirmar sua problematidade (...) Agora que tudo serve para ir cada vez mais rápido, não se trataria, ao contrário, de restituir a lentidão às imagens? A rapidez – um dos preceitos da cultura contemporânea – inclui também, como nota Calvino, o retardamento (Brissac Peixoto, 1992:316-318).

A ética do olhar que Brissac Peixoto (1992) se refere é também fruto desta tentativa de resposta ao contexto midiático. A estetização midiática e as estratégias do grotesco e do choque fazem com que o cinema brasileiro esteja cada vez mais influenciado por uma dimensão ética que advoga na “leveza” uma característica crucial à cinematografia que emerge.

CAPÍTULO 4

UMA ANÁLISE ESTÉTICA E NARRATIVA

4.1 NOTÍCIAS DE UMA GUERRA PARTICULAR

Indícios de um modelo sociológico de documentário se misturam à incorporação de elementos jornalísticos de representação em *Notícias de uma Guerra Particular*. O hibridismo tático das duas linguagens constitui uma narrativa calcada em uma locução inicial em *off* e na divisão do filme em blocos temáticos, nos quais depoimentos acompanhados por imagens que exibem aquelas que seriam as impressionantes ações cotidianas do confronto, ilustram a tese defendida pelo filme de que os morros cariocas vivem hoje uma situação de caos. O tema da violência urbana no Brasil é apresentado no documentário por uma pluralidade de vozes típica de quem espera dar notícias ouvindo todos os lados envolvidos. Policiais, traficantes e moradores da favela falam sobre uma guerra diária, particular e sem vencedores, entre o narcotráfico e as forças armadas que o combatem.

O filme começa com imagens de um comboio de carros da polícia que entra em um ferrolho. Uma voz vem enunciar o que poderia ser considerado um prólogo, lançando com sua fala as bases da narrativa. As imagens mostram o comboio, enquanto um locutor informa que ele transporta a droga apreendida no Rio de Janeiro. Aparecem no plano, cenas da incineração; a narração situa que se trata de uma prática constante, que são queimados a cada trinta dias de 200 quilos a três ou quatro toneladas de drogas apreendidas pela polícia. Vão sendo fornecidos números, dados, estáticas, até que as informações indicam para uma constatação. Com a palavra, o narrador: “A expansão do tráfico de drogas a partir da metade da década de 80, é diretamente responsável pelo crescimento vertiginoso do número de homicídios. Uma pessoa morre a cada meia hora no Rio, 90% delas atingidas por bala de grosso calibre. A polícia federal estima que hoje o comércio de drogas emprega 100 mil pessoas no Rio, ou seja, o mesmo número de funcionários da prefeitura da cidade. Nem todas essas pessoas moram em favelas, no entanto a repressão se concentra exclusivamente nos morros cariocas”.



Proposições acerca de um contexto social são estabelecidas no discurso filmico por uma voz que não é dialógica, que está fora-de-campo e que é impessoal. O sujeito deste discurso que se quer esclarecedor está fora da realidade representada. É como um observador; está da arquibancada indicando a existência de uma guerra particular travada pelo combate ao narcotráfico. A voz masculina de tom grave lembra, em *Notícias de uma Guerra Particular*, o que foi denominado no documentarismo como sendo “a voz de Deus”, que detém um conhecimento e que comenta a realidade com certo didatismo, explicando os porquês e sendo, por isso, como uma voz de Deus que tudo sabe (Nichols, 1991). A narração inicial do filme, explicando com afastamento a realidade a que se refere, remete ao que chegou a ser considerado princípio fundamental de um modelo sociológico de documentário e que nos anos 60, no Brasil, foi então chamado de “voz do saber” (Bernardet, 2003:15-39). Esta enunciação em *off* é crítica e analisa, mas também generaliza e expõe uma tese. Tem credibilidade e seu status estético é também sociológico. A locução aparece em *off* na narrativa e poder-se-ia atribuir justificativas estético-ideológicas para isso.

A postura sociológica justifica a exterioridade do locutor em relação à experiência (...) A *exterioridade* do sujeito em relação ao objeto, a que está obrigado a reduzir aqueles de quem fala, é um dos fundamentos do seu saber (Bernardet, 2003:18).

João Moreira Salles, um dos diretores de *Notícias de uma Guerra Particular*, tem feito uma defesa atual em prol da elaboração particular da realidade, refutando todos os sentidos que viriam implícitos nestas estratégias estéticas de um documentarismo sociológico.

O documentário não é, e não deve ser. Ele não deve ser didático, ele não deve ser feito para ensinar as pessoas, para mudar a cabeça das pessoas, não deve ter nenhum objetivo militante ou pedagógico. Ele não é nada disso. Eu considero a imagem ambígua. Ela não significa uma só coisa, ela significa várias. Isso que é a graça da imagem. Essa que é a graça do documentário. Aliás, todo documentário que tenta eliminar essa ambigüidade, se torna um mal documentário. Os documentários que tentam eliminar essa ambigüidade são aqueles que querem dar uma aula, ensinar (João Moreira Salles)¹⁰.

Apesar destas afirmações, o que se tem com a incorporação de uma narração expositiva em *Notícias de Uma Guerra Particular* são as mesmas esperanças de materializar com estratégias formais o interesse educativo de conscientização popular visto em um modelo sociológico de documentário. É inevitável constatar que João Moreira Salles traz consigo certas marcas de um

¹⁰ Entrevista disponível em <www.cinematido.com.br/Editorias/Hoje/EntreviJoaoMoreira.html>

estilo que foi influenciado pelo Centro Popular de Cultura, pela União Nacional dos Estudantes, pela esquerda nacionalista. Viveu a época na qual a crença em um modelo documental seguia o pressuposto de registro do real bruto.

Os sentidos precisados a partir de uma locução inicial no filme têm o claro intuito de não deixar dúvidas ao espectador com relação à proposição exposta. A narração é essencialmente expositiva, por mais que em um dado momento tenda à reflexividade, sugerindo a construção do discurso fílmico e explicando os intuitos do documentário. É um programa rodado ao longo de 97 e 98 que expõe seu processo contando ter ouvido as pessoas mais diretamente envolvidas neste conflito. Estas pessoas, contudo, vale lembrar, foi o cineasta que elegeu como vozes autorizadas a constatarem a tese na qual aquele discurso pretende chegar. A narrativa é guiada de maneira a não se contradizer. Poucas são as ambigüidades geradas sobre os sentidos atribuídos ao real. Seremos levados a crer que o combate ao narcotráfico é uma guerra diária e sem vencedores.

Seqüências são concatenadas de maneira a estabelecer ligações formais entre elas. Procura-se por uma interligação que gere uma ordem lógica dos fatos. *Notícias de uma Guerra Particular*, em termos de narrativa, se constrói calcado em uma estrutura de blocos. No decorrer do filme, a narração se apaga e raras são as vezes em que a fala do entrevistador aparece. O ato enunciador do cineasta, no entanto, continua a intervir. Faz isso por meio dos intertítulos colocados ao longo do filme.

Tudo começa com o mapeamento dos atores em três blocos consecutivos – “O Policial”, “O Traficante”, “O Morador” – nos quais os sujeitos envolvidos estréiam no filme com falas que traçam seus perfis sociais e suas posições ante a existência do conflito. Primeiro “o policial”, e Capitão Pimentel, do Batalhão de Operações Especiais, enquanto cumpre sua rotina diária de se “transformar” em policial, vestindo colete, arma, munição, fornece os sentidos de como é a experiência diária de um policial que combate o narcotráfico. “Às vezes eu chego aqui de manhã eu boto esta farda eu estou me sentindo invencível, da vontade de ir pro morro e tudo mais... de vez enquanto eu chego aqui de manhã e me dá uma sensação de medo”. Questionado: “Você gostaria de participar de ter participado de uma guerra?”; o Capitão do BOPE responde, reiterando o caráter do conflito e sua participação nele: “eu estou participando de uma guerra, acontece que eu estou voltando pra casa todo dia, é a única diferença”.

Mais um bloco e é a vez de traçar o perfil do “Traficante”. Uma pessoa encapuzada com uma arma em punho desce pelos atalhos de um morro. Ao fundo, o som de latidos de cachorros.

Aos poucos vão aparecendo outros homens, todos com o rosto encapuzado, cada um em um canto. Prédios são vistos ao longe a partir de uma visão panorâmica: estamos na favela. A câmera acompanha os homens armados pelos corredores e becos apertados, misturando-se à movimentação de moradores e crianças na comunidade. Entra uma música, é um rap:

“O bairro do jóquei é ruim de invadir, nós com os alemão vamos se divertir. Porque lá no jóquei eu vou dizer como é que é, aqui não tem mole nem para DRE. Mas pra subir no jóquei até BOPE teme, não tem mole pra civil, também não tem pra PM. Eu dou o maior conceito, para todos os bandidos choque, agora vou mostrar como é o bairro do jóquei. Vem um de AR15, e outro de 12 na mão, e vem mais outro de pistola escoltando o camburão. Este rap é maneiro, eu digo pra você quem são aqueles cara tão de M16. Porque estes alemão são tudo safado, vem de garrucha velha dá dois tiros e sai voado. Se não for de revólver será que você grita? Venha de ponto 50 ou então de ponto 30”.

Quem canta o rap é Francisco, um interno de 16 anos que por meio do rap atesta a situação do conflito e o papel de meninos como ele. Logo em seguida Adriano, de 29 anos, reitera o que leva os moradores da favela a se envolverem no tráfico. “Se eu robo, se eu já roubei, não foi pra cheirar cocaína, se eu fiz foi porque eu tive que comprar primeiramente alimentação, que era comida, porque eu não posso morrer de fome; segundo era para ajudar minha família; terceiro às vezes era para eu me manter, quero andar arrumado...”.

Resta então o perfil daqueles que vivem no meio do fogo cruzado: “O Morador”; e entra mais um bloco. Hilda vem espelhar a rotina diária daqueles que vivem na favela e que não trabalham para o tráfico. Têm um emprego digno, porém sacrificado. É madrugada e Hilda já está na cidade organizando a pilha de jornais que vai entregar. Conta que acorda todos os dias às duas e meia da manhã e vai para o trabalho entregar o jornal. Às sete da manhã volta correndo para colocar os dois filhos para escola e, em casa, vai cumprir a rotina de trabalho de uma mãe de família, fazer almoço, janta. Vai dormir às dez da noite e acorda novamente às duas horas e trinta para trabalhar. “Todos os dias da semana, com chuva ou com sol eu tenho que levantar da cama e ir à luta, né?! Eu vou e vou satisfeita porque eu penso muito no futuro dos meus filhos, porque eu vejo muitas coisas acontecerem aí com outras crianças que eu não gostaria jamais que acontecesse com os meus, né?!”

A narrativa de *Notícias de Uma Guerra Particular*, que começa mapeando os atores sociais e suas posições dentro do conflito, se desenvolve abordando o combate ao narcotráfico sob uma série de perspectivas. Tenta primeiro remontar o desenvolvimento histórico deste conflito, esclarecendo e apontando aquelas que seriam tidas como as causas da violência urbana.

No bloco intitulado “O Início 1950-1980”, falas explicativas aparecem para traçar o panorama de como a droga entrou na favela, de como o narcotráfico cresceu e, com ele, a criminalidade. São indicados o aparecimento da cocaína, o fato de todo mundo querendo vender a “droga de rico”, a briga pelos mercados e a necessidade de delimitação do espaço, de organização do crime.

Identificado aquele que seria o começo do narcotráfico, a narrativa parte então para blocos que vêm sustentar a existência atual de uma guerra diária. “O Combate” atesta que há um confronto, posto que a troca de tiros entre policiais e traficantes fortemente armados é uma constante nas operações em favelas. As tropas policiais se auto-definem como as melhores do mundo no combate urbano, enquanto soldados que trabalham para o tráfico exaltam suas estratégias de resposta neste combate: é atirar no inimigo, matar e comemorar a vitória. “A repressão”, bloco seguinte, apresenta a polícia enquanto uma instituição que foi criada para ser corrupta e violenta, que atua segundo uma política de repressão. “As Armas”, logo depois, mostra que tanto a polícia quanto o narcotráfico dispõe de armamento moderno e potente para o combate; armas típicas de exército que denotam a intensidade dos combates.

Traçado o perfil desta guerra diária, a narrativa de *Notícias de uma Guerra Particular* segue com a mesma estrutura de divisão temática, agora não tanto mapeando o problema e sim estabelecendo considerações acerca dele. “A Desorganização” denota a falta de articulação do tráfico, o desmantelamento de uma estrutura que tentou ser conquistada no passado com a formação do Comando Vermelho. Falas corroboram que a situação mudou, que restaram o nome e o mito como uma coisa alarmante. Confirmam uma organização de nível primário, na qual ninguém fica rico e nem consegue se manter na mídia. Atesta-se que as organizações não têm mais nada de social, não tem visão política nenhuma, que o combate é entre dois animais ferozes que se encontram e que ficam medindo força.

Seguindo um fluxo lógico de raciocínio, o próximo bloco da narrativa vai apontar para a defesa da existência de uma situação que beira “O Caos”. Somos levados a crer que, apreender armas e drogas e matar traficantes não resolvem o problema. Há um batalhão de jovens esperando para entrar no movimento e uma centena presa pronta para sair na rua e começar tudo de novo, cada vez pior. Cada dia simboliza o recomeço da guerra na qual, mais uma vez, policiais e traficantes estão prontos para cumprir o seu dever. São conclusões que se confirmam com a fala do Capitão Pimentel: “eu não vejo fim, não vejo fim, não vejo luz no fim do túnel, não vejo solução”. Ante o caos, a narrativa de *Notícias de Uma Guerra Particular* finaliza sua proposição

em um bloco que aponta para o “Cansaço”. É este o sentido que fica de uma guerra que é diária e sem vencedores, onde centenas de pessoas morrem por dia e outras centenas já estão à postos para compor as baixas.

Todos estes blocos com os quais a narrativa do filme se constrói seguem uma mesma tática estética de representação: a cada bloco há um tema, a cada tema há uma proposição, para cada proposição há imagens que ilustram e falas que explicam e dão credibilidade ao que vem representado no documentário. O elemento dramático essencial à narrativa de *Notícias de Uma Guerra Particular* é a fala, uma vez que a proposta é fazer um mapeamento dos atores sociais envolvidos no que chama de uma guerra particular, tentando dar “notícias” e por isso escutando todos os lados do conflito. Como no jornalismo, as visões são sempre contra ou a favor de algo, são todas falas autorizadas. Quem relata e atesta são os principais atores envolvidos no confronto – a polícia, o traficante e, entre o fogo cruzado, o morador. Cabe a eles corroborar a situação. Seja na perspectiva do morador, do traficante ou do policial, as proposições são comentadas sem contradizer as asserções sustentadas na narrativa. A diversidade de depoimentos é aparente e serve, em muitos casos, apenas para fortalecer determinadas afirmações, desvendando o fato sob diferentes perspectivas.

As enunciações em *Notícias de Uma Guerra Particular* acontecem da seguinte maneira: a locução situa o problema, aqueles que participam diretamente dele o relatam e atestam sua existência, aqueles que lidam com ele tentam indicar os porquês daquela realidade. Há então falas que exemplificam e que explicam o problema. Os que exemplificam falam segundo o perfil a que pertencem, seja polícia, traficante ou morador. Os que explicam, assim como vozes do saber, expõem discursos de teor generalizante, falando menos sobre suas experiências pessoais e mais sobre situações abstratas, como o tráfico, a polícia, o combate. Estas são todas falas delegadas: como a de Hélio Luz, que assume um cargo de chefia da polícia; a de Paulo Lins, que é um intelectual vindo da favela; e a de Rato, um ex-traficante e líder do narcotráfico.

A divisão da narrativa em blocos faz com que os depoimentos aparecem durante o filme a partir de uma definição temática. Interessa o que diz respeito a determinados assuntos identificados no filme por meio de intertítulos. Há a heterogeneidade de vozes – o policial, o traficante e o morador – mas a multiplicidade é algo, contudo, que leva a uma superficialidade, posto que os depoimentos estão sempre aparecendo para confirmar uma proposição levantada. A enunciação do outro aparece como uma forma de estabelecer significados para a relação

particular-geral. Não é em suas particularidades que este outro é ouvido, interessa dele somente a fala que o aproxima a uma classe de indivíduos, a um fenômeno social. Com as histórias particulares procura-se trazer elementos que possibilitem uma generalização; no particular a tentativa é a de visualizar a vivência do genérico. A credibilidade da enunciação do outro no discurso fílmico, o contar das histórias e das experiências individuais, fica limitada a isso. A dimensão enunciativa, mais uma vez, então, utiliza uma estratégia própria de um modelo sociológico de documentário: agora, trata-se da tipificação.

A relação que acaba se estabelecendo entre o locutor e os entrevistados é que estes funcionam como uma *amostragem* que exemplifica a fala do locutor e que atesta que seu discurso é baseado no real. Eu não vos falo em vão: eis a prova da veracidade do que digo (...) Os entrevistados são usados para corroborar a autenticidade da fala do locutor. (Bernardet, 2003:18).

Generalizar o conhecimento a partir das experiências particulares e utilizar as montagens paralelas são então mecanismos que ajudam na defesa de uma proposição ao longo da narrativa. A divisão de blocos e de temas leva os sujeitos a figurarem como “indivíduos típicos”, ilustrando e atestando a tese que o cineasta defende sobre a realidade em questão. A tese, por exemplo, de que os jovens são levados a atuarem no narcotráfico por causa de uma situação de marginalização social e de anseio por visibilidade se confirma a partir desse tipo de tática estética e narrativa. Primeiro um líder comunitário, Itamar Silva, comenta que a juventude busca afirmação na cidade e o tráfico oferece respeito. “Na medida quando ele abre o jornal que lê, na favela tal..., ou jovem enfrentou a polícia, armado e botou o capuz, isso alimenta nele esse orgulho, esse poder que ele acha que tem sobre uma sociedade que não reconhece o seu real valor”. Hélio Luz, chefe da Polícia Civil no Rio, confirma esta oportunidade ilusória que o tráfico oferece de subir na vida e fala sobre uma situação social: tráfico é uma empresa ilegal, é um espaço aberto pelo estado, espaço de exclusão. Oferece um pouco mais do que o salário mínimo e é emprego, não é opção. “É negócio, não é negócio? É negócio para qualquer um. Só não é negócio para quem nunca teve, que foi desempregado, para quem nunca passou fome, para o miserável é negócio”. Os jovens também atestam seus interesses: “um monte de mulher fica te olhando, fica dando em cima”. Há ainda o depoimento de Janete, moradora da favela, que vem concordar com tudo aquilo exposto anteriormente como as causas responsáveis por levar centenas de jovens da periferia a ingressarem no narcotráfico: são “as cocotas lá de baixo”, “o homem vale pelo tamanho da arma”; e complementa referindo a um emprego que é suicida, no qual se vê os outros morrem,

mas mesmo assim ainda há o desejo de se envolver. “Sabe por quê? Porque ninguém está querendo mais esse salário de miséria”.

Junto aos depoimentos que abordam o ingresso de jovens da favela no narcotráfico, há imagens que se alternam – crianças brincando de futebol na laje de uma casa, na favela, em slow; confrontos com jovens armados; olheiros com roupas de marca; acautelamento de menores infratores entre 12 e 18 anos. As cenas têm força visual e assumem uma função estética e narrativa secundária que é a de atestar o que foi dito. Há uma outra seqüência que denota bem esta função estética das imagens em *Notícias de uma Guerra Particular*. Enquanto uma voz em *off* conta, pela visão dos moradores, o que acontece quando uma adolescente é pego, imagens ilustram a ação ao som de uma música que ajuda a situar o momento de tensão.

Assim acontece: “Às vezes quando um garoto da comunidade é preso, ao invés deles descenderem e levarem o garoto para a delegacia, eles levam mais para cima do morro”. Surgem imagens de um jovem sendo preso. Ele está de algemas e os policiais armados. Os policiais vão subindo o morro. “As mulheres, mães, primas, irmãos, têm que ir atrás, entendeu? Para evitar que aconteça qualquer coisa, porque nessas alturas você imagina que o garoto pode estar sofrendo alguma agressão ou alguma execução”. Os moradores aparecem indo atrás dos policiais, começam a aglomerar. Há mulheres e homens, eles sobem atrás dos policiais que levam o garoto preso. “A gente vai atrás, a gente briga, a gente chora, eles empurram, pede para a gente descer, mas a gente acaba não descendo porque a gente sabe o que vai acontecer”. Cenas dos policiais empurrando. Uma mulher briga, bota o dedo na cara do policial, ele faz ela voltar, ela insiste, empurra, ela grita, volta, vai atrás, xinga, bate no peito como se estivesse mandando o policial bater nela, provoca. “E aí a gente fica junto deles para que eles não possam ficar um minuto sozinho com o garoto para que não possa acontecer nada”. Os moradores ainda estão aglomerados ao lado dos policiais, eles conversam e explicam. “Aí, no fim, eles acabam descendo com o garoto e levando para a averiguação para ver se realmente ele tem alguma coisa”. Imagens dos policiais descendo o morro. Ruas cheias, cinegrafistas. Moradores juntos, em bando, aplaudem e gritam. Os policiais colocam os meninos dentro do carro; a imprensa filma, acompanha. O depoimento, como uma narração em *off*, complementa: “porque às vezes os policiais não sobem para prender, mas sobem para matar”. Falas e imagens estabelecem, neste momento da narrativa, uma relação de complementaridade para expor como se dá a repressão policial na favela.

Em *Notícias de Uma Guerra Particular*, as cenas cuja função não é a de ilustrar são cenas de impacto, como as imagens de arquivo da TV na qual se presencia o tiroteio entre um traficante e a polícia. Um traficante tenta fugir pela janela de um barraco na favela. Os policiais atiram sem trégua. Uma narração do repórter relata as imagens, ao vivo: “o traficante está fugindo pela janela. Olha Serginho, os policiais não param de atirar. Agora tem outro traficante tentando escapar pelo lado esquerdo, ele vai pular, atenção”. Como um filme de ação, ao vivo, entusiasmante, as imagens dão ênfase às próprias ações que se sucedem e não a um depoimento. Raras são, contudo, cenas desse tipo no filme. Interessante perceber que esta seqüência não foi gravada originalmente pela equipe do documentário, mas reapropriada com a espetacularidade própria de um relato midiático.

Notícias de Uma Guerra Particular atesta seu diálogo com princípios narrativos como os da linguagem jornalística, que João Moreira Sales defende como sendo uma possibilidade de “influxo de originalidade e energia” no gênero.

Eu acho que, por exemplo, jornalistas podem dar uma contribuição inacreditável para o gênero no Brasil nesse momento. Talvez o momento mais estupendo do documentário, certamente o momento do pós-guerra, nos últimos cinquenta anos, não foi produzido por cineastas, mas por jornalistas, na década de 60 nos Estados Unidos, com a maneira de olhar para o mundo dos jornalistas, foram eles que revolucionaram a história do documentário. Eu acho que a gente está precisando de pessoas com idéias e vontade de produzir. Eu tento estimular as pessoas a desejarem se tornar documentaristas e a inventarem uma nova maneira de contar as histórias. A maneira de contar está muito viciada (João Moreira Salles)¹¹.

O documentário, contudo, bebe de alguns vícios do jornalismo que não é só o de conferir uma função ilustrativa e impactante às imagens, mas também, como identificado anteriormente, o de centrar o aparecimento dos sujeitos em uma fala conseguida por meio de entrevistas e com conteúdos direcionados e provocados pelo cineasta. Induzidos, os depoimentos de *Notícias de uma Guerra Particular* são frutos da intervenção do cineasta no momento da tomada, não são tanto dialógicos e têm o caráter mais expositivo. A estratégia é sim de “dar voz”, mas peca por não operar mudanças no plano estético. Não há uma interlocução efetiva, parecendo estar restrito à mera concessão de voz ao outro, algo bastante criticado na cinematografia documental (Teixeira, 2003:165). O documentarista não fala por aqueles que são os donos da experiência

¹¹ Entrevista disponível em <www.cenaporcena.com.br/entrevista4.asp>

representada, mas permanece com seu status de articulador do discurso. Ainda é ele que tem o poder de conceder e autorizar a fala do outro, ainda é ativo na comunicação.

Apesar do forte conteúdo verbal como elemento dramático essencial à narrativa de *Notícias de Uma Guerra Particular*, o filme termina com uma imagem que simboliza todo o discurso defendido sobre um caos vindo de uma guerra diária, sem fim e sem vencedores, travada pelo combate ao narcotráfico. Após uma montagem paralela que intercala cenas de dois enterros, o de um policial e o de um traficante, há um plano fixo com a imagem de um túmulo. Sobre a tela branca são inseridos nomes, data de nascimento e de óbito, daqueles que foram vítimas desta que é atestada como sendo uma guerra particular. Lentamente, a infinidade de nomes toma por completo a tela. A escuridão marca aquele que seria o sentido final do discurso construído pela narrativa do filme.

4.2 O RAP DO PEQUENO PRÍNCIPE CONTRA AS ALMAS SEBOSAS

A inventividade concede a *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* o título de ser um documentário cuja música não é apenas trilha sonora, mas um elemento fundamental que dá apelo dramático a uma narrativa descontínua, que se poderia dizer tem o rap como elemento essencial. Suas táticas de reapropriação da linguagem passam pela manipulação de elementos como planos cinematográficos, que, experimentais e inusitados, tentam reconstituir ou ficcionalizar situações de tensão vividas pelos personagens. O filme investe ainda em um estilo observacional de registro do cotidiano, com mobilidade de câmera e longos planos-sequência. A narrativa apresenta a trajetória de um músico e de um justiceiro que respondem a um contexto periférico de marginalização e de criminalidade. É construída por uma montagem de contrastes fragmentada como um rap, que contrapõe estas experiências distintas frutos de uma mesma realidade.

Centro da cidade de Recife. Dia. Entre o alvoroço de pessoas que trançam pela rua, há um corpo de um homem jogado no chão. Ele se arrasta no meio do povo. Entra o título do filme grafitado em um muro: *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas*. Cena 2. Câmera subjetiva. Noite. Um passeio pelo centro de Recife. A cidade iluminada, os prédios monumentais, o mar. Um longo plano-sequência exhibe a cidade ao som de uma sinfonia. Corte seco. Escuridão. O ambiente já não é mais o das ruas largas. Um beco. O ritmo do olhar já não é mais embriagante como antes. Um labirinto formado por apertadas vielas tomadas por casas de alvenaria. Da vivência de um passeio tranquilo a uma observação paranóica. Corre, foge, treme, olha para os lados, é ofegante. O cineasta é um observador, a câmera é o seu olho. Pela sua visão experimentamos o espaço, o vivemos. O documentarista enuncia a realidade por meio do dispositivo – é uma câmera subjetiva – e este olhar está sempre atento aos acontecimentos. Aqui, a realidade não é alvo da clássica exposição; é descrita, ainda que visualmente.

Na câmera e na ação temos um primeiro indício de diversificação estética trazida pelo documentário *O Rap do Pequeno Príncipe*. Entre as duas formas dramáticas para a construção narrativa, o documentarismo é sempre muito condenado por utilizar à exaustão o recurso da fala, havendo predominância de conteúdo verbal nos filmes deste gênero. *O Rap do Pequeno Príncipe* traz de volta um cinema observacional cujo elemento fundador é o conteúdo visual. Há destaque para planos inusitados com ângulos que remetem à própria agonia da situação representada. A expressividade maior desta estética visual do documentário, contudo, está no registro das práticas

cotidianas, do desenrolar das ações. Como mãe de um detento, a mãe de Helinho cultiva a rotina de ir visitá-lo. É isso o que a câmera nos mostra. Acompanha-a da saída de casa até o encontro com o filho. É o tempo da duração, o registro de um real vivido. Longos planos-sequência. Sai de casa, espera ônibus, pega ônibus, atravessa a cidade, chega no presídio. Sempre, como um olhar observador, a câmera segue cada passo seu. Não conversa com a mãe, e a mãe tão pouco aparenta ter ciência do olhar da câmera que registra todos os seus atos. A intenção não é interferir, mas apenas observar.

Durante o documentário, nem mesmo nas partes em que são inseridos os conteúdos verbais dos depoimentos tomados, este olhar simbolizado pela câmera fica preso às limitações espaciais; continua a ser um observador. Em algumas situações a câmera não se mantém parada, move o tempo todo. Observa detalhes do rosto, filma as pessoas de perfil, percorre o corpo delas, observa atentamente como se quisesse descobrir algo e trazer mais informações. Há momentos em que a mãe do justiceiro fala e o que se vê na tela não é um simples primeiro plano de sua face. Os enquadramentos avançam sobre detalhes de seu rosto, expondo a expressão de seus olhos, de sua boca.

Por esta enunciação através da câmera, *O Rap do Pequeno Príncipe* constrói um estilo que remete às experiências do cinema verdade e do cinema direto, de não expor o real e o cotidiano registrado, mas de os observar, ou com eles interagir (Nichols: 1991). No plano estético, na década de 60, foram as inovações técnicas que vieram facultar novas possibilidades de apropriação e de transformação da linguagem documental. Na época, foi o aparecimento do gravador Nagra, que permitia gravações sincrônicas de som e imagem, que possibilitou a formação de um estilo observacional de representação. Havia sido conquistada uma maior leveza para o equipamento de registro e isso possibilitava seguir as regras do movimento estético inaugurado.

Nada de entrevistas. Nada de tripés para a câmera. Nada de luzes artificiais, Nada de repetições. Jamais dirigir o posicionamento de ninguém que está sendo filmado. Jamais intervir no que está acontecendo (Labaki, 2005).

Já no final da década de 90, são mais uma vez os avanços tecnológicos que trazem a possibilidade de mudanças para o regime estético do documentarismo; agora são as inovações de um regime digital. A autonomia conquistada para a gravação retoma essa maior mobilidade dos movimentos de câmera e a possibilidade de registro de situações em condições mais diversas. Mais uma vez é então possível cultivar uma câmera observacional e subjetiva. Uma diferença,

contudo, marca a construção deste estilo em *O Rap do Pequeno Príncipe*. A câmera observa, mas é também participativa e não está meramente posta em cena para registrar a realidade sem nela intervir. A câmera do documentário tem a peculiar característica de ser também um personagem, a descrever e reconstituir com seu olhar subjetivo uma vivência diária, às vezes frenética e perigosa.

Voltando àquela primeira cena que tematiza uma alucinante perseguição nos becos da favela, têm-se no documentário uma câmera subjetiva que assume e repassa ao espectador dois pontos de vista diferentes. Quando corre, esconde, procura, fica ofegante, ela representa, ao mesmo tempo, o olhar de quem está perseguindo e daquele que é perseguido. Pelo olhar subjetivo da câmera, quem assiste é levado a vivenciar o jogo de matar ou morrer comum nas madrugadas de uma periferia. Esta câmera do documentário, que é sempre ágil e que se movimenta todo o tempo, tem uma mobilidade cujo interesse não é o de simplesmente registrar o real vivido. Há uma postura estética neste estilo que poderia ser remetida ao modelo observacional do cinema direto, mas *O Rap do Pequeno Príncipe* investe nesta mobilidade da câmera com o desejo de integrar o espectador ao ambiente representado, sendo um dos aspectos essenciais à sua estética a intervenção na realidade: quer desvendar participando. Mesmo que em alguns momentos da narrativa o objetivo de determinados planos-sequência seja captar a espontaneidade das ações, como a da mãe que cumpre sua rotina diária de visitar um filho detento, a proposta dessa câmera móvel e ágil do documentário não segue os postulados de uma mosca-na-parede, como assim o queria quando foram incorporadas estratégias estéticas de um modelo observacional.

Nas trilhas do que foram movimentos estéticos do cinema-verdade e cinema-direto no documentarismo, assistimos a um modelo de representação que se forma enquanto uma resposta ética à enunciação de outrora que tudo sabia e que tudo explicava. Há a subjetividade sendo tematizada através de estratégias formais que buscam a ambigüidade de sentidos.

A ambigüidade do mundo só pode ser conquistada com o recuo do sujeito de enuncia, transformando-se na mosca-na-parede, bom achado metafórico para descrever a posição do sujeito que sustenta a câmera no cinema direto. É esse recuo do sujeito que enuncia que permite que o mundo seja oferecido como um “paralelepípedo” ao espectador e (aqui a metáfora é de Bazin) e que esta exerça sua liberdade/responsabilidade de constituir o próprio saber sobre o mundo, em uma postura com sabor existencialista (...) Contra o saber, a ética do recuo oferece a ambigüidade; contra o aprendizado, a liberdade e a responsabilidade; contra a voz-de-Deus, o recuo do discurso documentário e a estética mosca-na-parede; contra a voz fora-de-campo, a fala do mundo (Ramos, 2005:177).

A menção é a um estilo no qual a enunciação, se assim é possível dizer, não vem explicar didaticamente os significados de uma determinada realidade. Quer interferir o mínimo possível e afasta-se do real que registra para apenas observar. Dá fim à típica locução que explicita a enunciação do cineasta no filme para conseguir uma ambigüidade de sentidos. É possível afirmar que o pressuposto estilístico de *O Rap do Pequeno Príncipe* está mais próximo de gerar ambigüidade de sentidos do que de cair na mera exposição da realidade, posto que não fica explícito qualquer tipo de análise por parte do cineasta. Mas a ambigüidade no filme não é completa; a análise existe e é estabelecida por outros meios. Por mais que em nenhum momento a enunciação do cineasta apareça de forma evidente, de não o vemos e nem tão pouco escutarmos sua voz, assistimos ao que seu olhar nos expõe, ao que a câmera escolhe captar.

O Rap do Pequeno Príncipe tem a montagem como ponto forte de sua narrativa e investe na não linearidade como uma maneira de evitar para o filme qualquer possível tom didático. Mas há uma proposição sendo desenvolvida ao longo do documentário, seja no que o olhar câmera escolhe captar, seja nos sentidos que a montagem vem imprimir às cenas. Não há no filme uma interpretação direta das imagens com uma locução em *off*, mas a montagem não se trata também de uma básica justaposição de cenas. Há um fluxo narrativo. A explicitação da negligência do poder público, por exemplo, é algo que fundamenta o discurso do filme. Parte-se do pressuposto de que a vida na periferia urbana revela um cotidiano fortemente marcado pela miséria e pela exclusão, no qual a violência age enquanto resposta e consequência. Trata-se de uma realidade que está multiplicada por inúmeras outras favelas do país, como as enumera um rap que serve de trilha para um plano aéreo do aglomerado de barracos da periferia; uma imagem que reforça as proporções gigantescas do fenômeno da expansão da miséria e da violência nos espaços periféricos. Camaragibe está ali para comprovar e exemplificar uma situação que é muito maior, e constata a incompetência do estado ante essa crescente realidade social.

O argumento no qual está centrado o documentário parte desta constatação para abordar como os próprios moradores da periferia respondem por conta própria às condições de exclusão em que vivem. A narrativa se direciona para as experiências de dois sujeitos, para a trajetória de dois amigos de infância que são produtos do mesmo meio e, que para combater a violência seguiram caminhos completamente distintos. Há, no filme, uma distância que separa e que isola estes personagens em dois pólos. Fica nítida uma montagem deliberada que produz sentidos ao longo da narrativa e que tem início já com a contraposição feita entre os dois sujeitos escolhidos

para a trama. A montagem apresenta as duas histórias paralelamente, como uma enunciação que contrapõe dois universos. Início do filme, apresentação dos personagens. Aparece Helinho, um justiceiro. Está em sua cela da cadeia. Corta. Contraposição. Garnizé, um raper. Aparece em uma sala de aula. Segue a narrativa com a reconstituição de um fato: um assalto ocorrido na comunidade. Após isso, os dois personagens são novamente contrapostos em suas tomadas de ação ante o crime. Helinho executa o que considera almas sebosas, maneira pela qual acredita que a periferia se tornará um lugar melhor para viver. Garnizé defende a conscientização e usa, para isso, a cultura e a música. Está lançada a dicotomia mocinho e vilão que reinará até o final do filme.

De um lado Helinho, conhecido como Pequeno Príncipe. Contra a violência de ladrões, homicidas e estupradores traz uma experiência tão violenta quanto. O Pequeno Príncipe é acusado de ter cometido 65 homicídios, mas contra o que ele chama de “almas sebosas”. Trata-se de uma matança que é em prol da limpeza do mal no espaço em que vive. Em sua ação, Helinho procura garantir uma ordem que não é proporcionada pelo Estado. A experiência do Pequeno Príncipe é paralela e ao mesmo tempo oposta à de Garnizé. O raper reflete uma outra imagem, apesar de seguir o mesmo objetivo: responder à realidade de marginalização e de criminalidade. É uma experiência contrária que tem na cultura, especificamente na música, uma maneira de encarar a vida de exclusão na periferia. Sua ação está centrada na tentativa de propor uma transformação social.

Assistimos a uma situação de contrastes que é relatada e interpretada na narrativa pelos personagens que a compõem. Ao eleger duas experiências distintas, dois modos diferentes de agir perante uma mesma situação, o documentário caminha no sentido de estabelecer dois pólos. Essa contraposição feita sugere-nos uma generalização das experiências nos espaços periféricos. Há as particularidades da experiência de cada um dos dois personagens que guiam esta polarização, mas a vida desses sujeitos parece definir dois tipos sociais encontrados nas periferias urbanas. É como se a tomada de posição e a possibilidade de ação nesses espaços de marginalização fossem centradas apenas nestas duas formas: de um lado a dos justiceiros e de outro a dos raper's. Os sujeitos constatarem tipos presentes e antagônicos na periferia: assim como Helinho são mostrados vários outros justiceiros; junto a Garnizé aparecem vários outros rapers. A experiência que se sinaliza da periferia urbana acaba por reforçar clichês: ou é trágica e traumática, assumindo a

lógica violenta; ou se resume a cultura popular do hip hop, aderindo-se a formas mais alternativas de resistência.

São duas vidas paralelas que, por mais que sejam complementares para se traçar um panorama da realidade vivida na periferia da cidade de Recife, têm direções contrárias, caminhos inversos. Helinho e Garnizé nasceram e cresceram no mesmo abandono, mas o destino de cada um coube a eles traçar. *O Rap do Pequeno Príncipe* é um documentário que, na medida em que se estrutura na figura de dois personagens, procura eliminar com isso o risco de transformar o matador em um herói, ou o raper em um exemplo, mas a montagem de contrastes do documentário, ao partir da comparação destas duas visões diferentes de um mesmo universo acaba por recair na oposição entre o bem e o mal. O lado do bem reside na cultura e na educação; o mal seria o fogo contra fogo, a justiça com as próprias mãos. Ainda que essas sejam as experiências mais expressivas, não nos são relegadas outras; e entre estas duas alternativas fica nítida a tomada de posição do próprio cineasta.

Por mais que não seja o intuito paternalizar o justiceiro, ou vangloriar o raper, em termos estruturais *O Rap do Pequeno Príncipe* tende sempre para o lado de Garnizé, figura lúcida e politizada, que exhibe imagens tatuadas no corpo, daqueles que são personagens importantes de movimentos sociais históricos, tal como Malcom X. A arte e a consciência política têm claro destaque no filme. Garnizé funciona na narrativa quase que como um bom e conhecido exemplo que retrata uma maneira de se viver dignamente na periferia. É baterista de uma conhecida banda de hip hop do Recife e tem seu discurso moldado pelo movimento. Representa aquele que não encontra na violência uma válvula de escape perante a realidade social, mas que traz maiores e melhores perspectivas com relação à miséria e à violência em que vive.

Ao invés de mostrar Helinho como um mero assassino cruel, o resgate da experiência de um justiceiro, de um “pequeno príncipe”, tenta explicar coerentemente suas ações, seus motivos perante um espaço marcado pela miséria, por um estado que não consegue cumprir com suas responsabilidades. Mas Helinho tem uma fala que espanta pela frieza, sobretudo quanto relata a matança típica de um justiceiro. Sua figura é por muitas vezes construída na narrativa através de depoimentos indiretos que comentam sua posição. Uma vez que Helinho está preso e que poucas são suas palavras, é na figura da mãe que se espera uma justificativa para as ações do filho. A mãe de Helinho, responsável por caracterizá-lo na narrativa do filme, contudo, traz consigo um discurso que é o de perdão por aquilo que considera crimes cometidos pelo filho. Deixa claro ter

desde sempre sido contra o fato de Helinho matar o que ele considera serem “almas sebosas” e confirma a figura de justiceiro e de assassino que se formam em torno do filho. “Ah mãe, isso é alma sebosa/Meu filho pelo amor de Deus não faz isso não, é uma vida/É vida? Mas queria tirar a vida de não sei quem, tirar a vida de não sei quem, roubou não sei quem, tem que morrer”. A mãe relata as conversas com o filho, o teor de suas falas e tenta justificar seus atos, dizendo serem frutos das más companhias com as quais ele se envolveu. Enquanto mãe, então, justifica, mas também condena. “Ele se achou herói, acertar o mundo, acertar o povo do mundo. Não é assim. Não é assim que vai ser certo. O que Deus não acertou, não acertou, não vai acertar; que é Deus que manda na gente tudo”.

As conseqüências dos atos de Helinho também são argumentadas no filme por outras figuras. Há um depoimento de uma repórter fotográfica que remete ao sofrimento daquelas mães que têm seus filhos mortos cruelmente. “Mãe debruçada em cima de filho, acorde, acorde, acorde, eu vou botar seu café e agarrada com o filho e o filho todo melado de sangue, morto (...) isso realmente é chocante, muito... mais chocante do que um tiro de 12 na cabeça. Isso é bronca, isso magoa, isso é esquisito, e não é a morte em si, é o sentimento sabe? E de mãe”. Outras falas secundárias como a de um delegado e a de um advogado também expõem as incongruências das ações dos justiceiros, sobretudo a partir da perspectiva da Lei.

Ainda que o justiceiro mate com a intenção de fazer justiça, é sobre ele que recai todas as falas que percorrem a narrativa; somente os atos dele são julgados e o fim do filme deixa claro qual é o melhor caminho a seguir. Fim; letreiro indicando os rumos de cada sujeito. Helinho, justiceiro: “condenado a 99 anos de prisão”; Garnizé, raper: “desenvolve trabalho educativo e é baterista da banda Faces do Subúrbio”.

Além dos contrastes entre as experiências dos dois personagens, a montagem de *O Rap do Pequeno Príncipe* também fica a serviço do estabelecimento de certas associações. Em um determinado momento da narrativa, por exemplo, aparecem os justiceiros; um deles diz: “rapaz, eu adoro. Eu me inspiro na televisão”. Um corte nos leva a uma imagem de um filme de ação exibido na televisão no qual um homem espanca outro. Volta a fala do justiceiro: “Eu vejo assim um filme de ação, meu irmão, aquele Steve Segal, eu me amarro naquele doido, aquele cara ali é foda, é demais”. A fala é cortada e novamente é exibida a imagem do filme, na qual o sujeito continua a espancar o outro. Volta a fala do justiceiro: “Tudo o que eu vejo eu quero fazer, mas sei que ele é mocinho e nunca morre, mas eu morro, né?!”.



A música é, em *O Rap do Pequeno Príncipe*, um elemento que auxilia nesta montagem de contrastes e de associações. A trilha é o rap, um som que fala da realidade, da verdade e do cotidiano que acontece na periferia – como os próprios músicos o definem. As letras das músicas são também relatos, reproduzem o discurso do movimento Hip Hop e ilustram o real exposto na narrativa do filme. É por meio da manifestação do rap que os jovens que habitam a periferia expressam as injustiças sociais que vivem. É como uma crônica da periferia. É comum ver as letras criticarem o descaso das autoridades, relatarem a perspectiva dos criminosos e defenderem ante isso tudo uma postura ética de que, apesar das dificuldades vividas, o crime não compensa. O rap que pontua toda a narrativa do documentário é ao mesmo tempo a personificação do discurso defendido pelo filme. Mais do que acrescentar um tom poético à narrativa, concede a ela um tom político.

Camaragibe, periferia da cidade de Recife. Almoço no terraço de uma casa. Estão presentes os músicos da banda Faces do Subúrbio e do Racionais MC's, dois grupos de bastante expressividade na cena do rap. Estão sentados em uma roda, no alto do morro, onde tomam uma cerveja. Conversam entre si. Falam sobre vários aspectos dessa situação de marginalização, criminalidade e violência. É um bate-papo politizado entre eles no qual a câmera não intervém, só observa. Em um dado momento começa um rap e nas mensagens presentes nas letras cantadas são colocadas algumas questões. Segue um longo plano panorâmico que sobrevoa a periferia da cidade, enquanto o raper Mano Brown vai enumerando, por meio de sua música, bairros da periferia de São Paulo. É um longo plano aéreo enunciado pela música.

O rap concede ao documentário um estilo cuja música é elemento fundamental à representação. O som vem da periferia e fala da periferia, por isso situa a espacialmente. É engajado e tem atitude diante da realidade; tem discurso, é formador. Toca e marca o ritmo da narrativa; frisa cortes, cadencia. O rap, trilha sonora do filme, possui funções que são tanto enunciadoras quanto estilísticas. A música é incorporada taticamente de uma maneira que dialoga com alguns princípios formais de uma estética do videoclipe, na qual a fragmentação, o ritmo e o diálogo entre o som e a imagem são característicos. Mas o documentário não é um videoclipe, é um rap no qual a batida dita o ritmo e o discurso enuncia proposições na história.

4.3 ÔNIBUS 174

Apesar de não se tratar de um documentário biográfico, é um personagem e suas ações que ditam a trama de *Ônibus 174*. O filme reconstitui um seqüestro a ônibus no centro da cidade do Rio de Janeiro, a partir da trajetória de um menino de rua que, por desventuras de uma vida marginalizada, acabou virando bandido. O fato, transmitido ao vivo durante várias horas, se materializa em uma narrativa linear e cronológica, na qual imagens midiáticas geradas durante o acontecimento são reapropriadas para gerar novos sentidos. Elementos ficcionais aliados a uma concepção clássica de dramaturgia trágica criam tensão e suspense durante o desenrolar da trama, fazendo com que no documentário o cotidiano consiga ser mais dramático e violento do que em um filme de ação.

Tarde do dia 12 de junho de 2000. É segunda-feira e um ônibus da linha 174, no Rio de Janeiro, é seqüestrado por um homem armado com um revólver calibre 38. Às 14h20min, uma patrulha da Polícia Militar intercepta o veículo na zona sul da cidade. Há reféns. O seqüestrador faz suas reivindicações e ameaça matar se não for atendido até às 18h. O drama se arrasta por mais de quatro horas. A mídia logo chega e se aglomera no local para exibir ao vivo um drama que é fruto da violência urbana no país. Todo esse conjunto de ações guia a narrativa de *Ônibus 174*. O acontecimento real que faz parte do imaginário coletivo e que é símbolo da violência nas cidades foi uma tragédia de cobertura ao vivo. À sociedade foi facultado assistir sentada no sofá da sala, no bar da esquina, na loja na rua. Foram mais de vinte e seis horas de material filmado durante cinco horas de assalto. São essas imagens tomadas no momento e no espaço vivido que constituem o filme e que lhe conferem uma maneira peculiar de lidar com o seu referencial.

Trabalhar com o cotidiano em tempo real reapropriando imagens: *Ônibus 174* tira cenas de um contexto midiático para inserir em outro. Atesta um possível hibridismo estético nas obras contemporâneas que responde ao discurso espetacularizado da violência nos espaços urbanos, intensamente difundido pelos meios de comunicação. Quando opera, tomando a expressão de Jean-Claude Bernardet (2004), uma “migração das imagens”, modifica sua significação e amplia seus sentidos – ressignifica. Assistir ao documentário é ter a sensação de que o relato da mídia saturou visualmente a sociedade, mas não contextualizou o fato. O problema posto pelo filme não é a violência veiculada, e sim uma suposta falta de entendimento daquele acontecimento que havia sido transmitido ao vivo. Assaltos a ônibus daquela maneira não acontecem do dia para noite no cotidiano urbano, ou melhor, podem acontecer, mas há seus motivos.





Ônibus 174 reedita o material veiculado pela mídia. Retrabalha as imagens, repete algumas cenas incessantemente, coloca-as em câmera lenta, substitui a impessoalidade que marca a transmissão do fato. Avalia a vida do assaltante e é a experiência deste sujeito que modifica e amplia a significação daquelas imagens outrora veiculadas pelos noticiários. Nessa reapropriação, a reconstrução da história é feita sob uma outra perspectiva; ou melhor, inserindo um outro lado da trama que a televisão não mostrou. As imagens do assalto gravadas pela mídia são colocadas em uma montagem paralela à reconstituição da vida do assaltante. Detalhes até então desconhecidos começam a surgir. Sabe-se, por exemplo, que aquele que havia sido taxado de um sem propósitos, lunático, marginal sem nome e drogado, que do nada foi capaz de um ato de tamanha loucura, que aquele marginal e criminoso chama-se Sandro do Nascimento e que tem sua história e suas razões para seqüestrar um ônibus daquela maneira.

Enquanto um personagem do filme, Sandro tem seu perfil descrito de maneira a contextualizar seus atos. Aos poucos, aquele sujeito que protagoniza uma história de ação e tragédia vai sendo conhecido. Muitos episódios de sua vida são trazidos à tona. Sandro nasceu em uma região próxima a Niterói, periferia do Rio de Janeiro. Aos seis anos de idade viu a mãe ser violentamente assassinada a facadas em frente ao próprio bar; tornou-se órfão. Passou a estar sob a guarda de uma tia, ninguém sabia quem era seu pai. Fugiu de casa para ir morar na rua. Viveu e sobreviveu ao trágico massacre de meninos de rua feito por policiais na Praça da Candelária, na cidade do Rio de Janeiro. Envolveu-se em assaltos e consumo de drogas; viciou-se em cocaína. Foi para internatos de menores infratores, passou por projetos de reinserção social. Foi também preso em algumas delegacias e nos últimos tempos dizia estar procurando emprego. Resolveu assaltar um ônibus, era o que pretendia fazer quando subiu no veículo da linha 174.

Ônibus 174 incorpora estratégias ficcionais carregando a história de elementos dramáticos e de ação; mas sua narrativa é essencialmente construída segundo uma dramaturgia clássica. Sandro é como um herói trágico caracterizado por suas ações – posto que não é possível dar-lhe voz para que se posicione perante a opinião pública, uma vez que ele está morto, foi assassinado dentro do camburão da polícia após ser preso. É então alvo de uma construção clássica de personagem em que uma grade de ações e de motivos explica e dá coerência a seus atos, a partir de uma lógica natural, psicológica e social. Sandro é um sujeito presente ao longo do filme e nele se concentra o enredo do documentário. É um personagem que vai se revelar com o desenrolar de sua ação, ação esta que o caracteriza na sociedade e que sela seu destino, tal qual acontece em

toda Tragédia Grega.

E como a tragédia é a imitação de uma acção e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio carácter e pensamento (porque é segundo estas diferenças de carácter e pensamento que nós qualificamos as acções), daí vem por consequência o serem duas as causas naturais que determinam as acções: pensamento e carácter; e nas acções [assim determinadas], tem origem a boa ou má fortuna dos homens (...) Ora, os homens possuem tal ou tal qualidade, conformemente ao carácter, mas são bem ou mal-aventurados pelas acções que praticam (Aristóteles:111).

É a partir dos seus atos dentro do ônibus que vemos Sandro no filme: atrapalhado, nervoso, ambíguo. Por meio de suas ações se desvela ao público durante o seqüestro; com algumas poucas falas que não respondem a perguntas específicas, pois não foram tomadas em função do filme. Proferidas durante o acontecimento e gravadas pela mídia, são falas que surgem no momento de sua ação. No calor da hora, ele critica a repressão policial: “Da mesma maneira que vocês são perversos eu também sou perverso”; mostra sua visão da situação: “Isso aqui não é um filme de ação não, aqui o bagulho é sério”; e define sua própria personalidade em frases que ordena aos reféns que escrevam nas janelas do ônibus: “Ele é louco”.

A fala como elemento dramático na construção do personagem de Sandro tem força maior quando é indireta e atua na posição de julgar e de explicar os atos do protagonista da história – lembra o coro da tragédia grega. Os relatos proferidos por pessoas que conviveram com Sandro, por policiais que estiveram envolvidos no assalto, por reféns presentes no ônibus, auxiliam na interpretação das ações e das falas do seqüestrador. Depoimentos como os de Yvonne Bezerra, assistente social que conheceu Sandro na Praça da Candelária; de Janaína Lopes Neves e Luanna Belmont, reféns do seqüestro; de Luís Eduardo Soares, sociólogo; de Julieta do Nascimento, tia que cuidou de Sandro após o assassinato da mãe; de Dona Elza, mãe adotiva; de Rodrigo Pimentel, capitão afastado da Polícia Militar por ter se colocado contra a ação policial no episódio; aparecem na maioria das vezes seguindo a tentativa de explicar os atos, de defender teses sobre a vida de Sandro e de elucidar os motivos que o levaram a seqüestrar um ônibus.

Há, contudo, um tratamento diferenciado entre estas falas, pesando uma hierarquia na definição dos personagens e do conteúdo de seus depoimentos de acordo com a posição que ocupam na história. As vozes do documentário, de especialistas e antagonistas (Nichols,1991) têm tom de reconstituição e de esclarecimento, e definem com isso sua participação na narrativa. Os relatos são de retrospecto ou de análise, havendo a figura do teórico, da opinião pública, da testemunha, da fonte de dados.

As falas dos reféns contam como aquela situação se deu dentro do ônibus. São enunciações que narram e que explicam as ações do seqüestrador. Eles também viveram o incidente, mas o que interessa nestas falas não é tanto a experiência pessoal, mas um relato e uma conseqüente explicação dos atos de Sandro. Não à toa, as falas remetem-se ao fato de ele estar drogado no momento do incidente, analisando-o também sob a perspectiva psicológica: “eu acho que a TV permitiu que ele se sentisse poderoso na medida em que ele sabia que estava sendo filmado e que queria ser filmado”. Falas analíticas desse tipo são várias: “o prolongamento daquela situação também servia como um espaço de significar alguma coisa para alguém, como um espaço de mostrar que ele tinha poder, um espaço de mostrar que ele existia”.

Outras análises dos atos de Sandro são também constantes a partir da perspectiva dos companheiros dele da época em que era menino-de-rua. Aparecem para traçar o perfil do seqüestrador: “Roubava no sinal para comprar drogas, para sobreviver”; “o normal do Sandro era cheirado, ele roubava só para comprar droga”. E estas falas extrapolam, tentando explicar a própria atitude de Sandro. São falas de quem o conheceu: “então para fazer o que ele fez, ele tava muito drogado... ele ficou com medo também... no mesmo tempo ele estava com muita disposição porque estava na onda do pó, no mesmo tempo ele estava com medo”. A fala destes ex-meninos-de-rua aparecem sempre a partir de uma visão mais próxima, amiga, para comentar os possíveis porquês daquele seqüestro. “Eu sei especialmente o que ele tinha. A vida dele era a mesma da nossa. Mas se ele estava naquela loucura no ônibus, eu não sei nem o que ele estava fazendo, se ele foi no banco e viu alguém sair com um malote, ou se ele queria assaltar o ônibus. Se ele queria assaltar o ônibus já estava mais do que vacilando, de vacilação porque nós não roubamos ônibus, nós gostamos de roubar é rico”.

De grande relevância na composição do personagem de Sandro no filme são também as falas de especialistas. Uma assistente social que trabalhou com Sandro quando ele ainda era menino de rua revela aspectos sociais, psicológicos e familiares da figura do seqüestrador. Analisa seus atos, como a sua relação com a mídia ali presente na hora do seqüestro: “ele jogou e jogou muito bem jogado, mas ele sabia o que ia acontecer se ele fosse pego. Então é a maneira dele também se proteger”. Há ainda um sociólogo, que sem nenhuma proximidade com Sandro, procura dar conta de uma explicação lógica para a situação. Fala da marginalização e das tragédias comuns ao cotidiano, explica a necessidade de aparecer na mídia que esses meninos-de-rua possuem e define: é uma vontade de existência social, de reconhecimento. A fala sociológica

aparece exemplificada por imagens que atestam a veracidade da tese defendida. A generalização do conhecimento dá-se a partir do fato e da experiência daquele sujeito. “Esse Sandro é um exemplo dos meninos de rua invisíveis que eventualmente emergem e tomam a cena e nos confrontam com essa violência”.

Policiais também procuram tipificar a experiência de Sandro, sua personalidade de menino-de-rua marcada pela imprevisibilidade. São falas, contudo, que também se auto-analisam e que criam tipos sociais para o próprio perfil da polícia: “hoje, no Rio de Janeiro, uma pessoa que quer ser policial militar é uma pessoa que não conseguiu se inserir no mercado de trabalho. Normalmente desempregada a mais de um ano e meio... acredita que a missão principal seja prender marginal, matar marginal”. Dentre estas entrevistas indiretas destaca-se a fala da mãe adotiva e da tia: são vozes que humanizam a figura de Sandro, particularizam a sua experiência e dão a ele uma perspectiva positiva. “Ele tinha muita força de vontade, mas alguma coisa o atrapalhava”, comenta a mãe adotiva, ao mencionar que ele era um homem que queria trabalhar, estudar e vencer na vida.

Contextualizado perante uma realidade de exclusão, Sandro é colocado no filme como a vítima maior de toda aquela tragédia permeada de terror e piedade. Foram creditados a seu personagem motivos psicológicos e sociais que justificam sua ação, mas ao mesmo tempo foram selados aos atos de Sandro, na narrativa do documentário, sentidos que o enquadram como um exemplo de uma tese defendida pelo filme e creditada por especialistas. Representa a parte de um todo: novos Sandros ainda estão por vir. *Ônibus 174* foge do discurso simplista apresentado pela mídia, no qual o sequestrador representa o estereótipo do jovem drogado, violento, favelado e criminoso. Apesar de negar essa superficialidade e de basear seu discurso em um verdadeiro mapa da vida de Sandro, o documentário assume, por vezes, um tom determinista de causa e efeito. O determinismo do argumento faz de Sandro um sujeito que não encontra muitas opções de agir positivamente, senão de maneira quase irracional. Pode ser tipificado como uma das “figuras do ressentimento” presentes na cinematografia brasileira contemporânea: pertence a seguimentos tensionados pela pobreza, pelo desemprego e pelo preconceito, condições estas que se desdobram na violência (Xavier: 2003).

Apesar de uma clara tentativa de humanização do personagem, no contexto geral do filme pouco se pensa sobre a especificidade da experiência de Sandro, apesar dele ser o protagonista da trama e de ter com isso a sua vida coerentemente reconstituída até o momento em que seqüestra

um ônibus. O discurso de *Ônibus 174* constrói uma narrativa que sempre procura se remeter a um fenômeno maior do qual Sandro é apenas figura de um particular-genérico. Para estabelecer sua proposição, o filme dá às falas autorizadas e explicativas do sociólogo um status enunciativo no qual os sentidos explicitados são também próprios ao cineasta, dialogando com a significação que este pretende dar à realidade que representa. “Se acrescentarmos à invisibilidade o drama natural da adolescência, nós compreenderemos quão difícil é esse trânsito, essa trajetória desse menino, de um Sandro qualquer da vida pela cidade”, diz o sociólogo.

Uma proposição é defendida a partir da experiência de Sandro: o filme tem um discurso claro de mostrar como meninos de rua viram bandidos. Outras asserções são também estabelecidas, caso da busca de visibilidade pelos excluídos, da necessidade de auto-afirmação, da manipulação da notícia pela mídia, do despreparo da polícia brasileira para responder à violência, da situação dos excluídos nas grandes cidades e da falta de efeito dos projetos governamentais de recuperação. José Padilha, diretor do documentário, constrói o filme pautado em um discurso que pretende revelar o micro e o macrocosmo da sociedade brasileira, e assim o deixa evidente.

Como eu estou disposto a entender a vida do seqüestrador, a relação desse garoto de rua com o Estado do Rio, com a polícia, com o Instituto Padre Severino [instituição para delinqüentes juvenis] e com as prisões, é possível que eu entenda quem ele é e porque ele faz e fala coisas daquela maneira particular. E isso não é tudo: também me permite entender porque existe violência no Brasil e porque a polícia não resolve esse problema (José Padilha)¹².

A enunciação do cineasta no filme fica concentrada na ressignificação das imagens dos arquivos de televisão que registraram, ao vivo, o seqüestro. Na condução da história, além de reorganizar esse material, é o cineasta responsável pela introdução de novas informações, pela escolha das pessoas a prestarem seus depoimentos e pela delimitação de suas falas. É uma enunciação expositiva na medida em que procura desenvolver um raciocínio lógico no decorrer da narrativa. Um traço visível dessa questão são os letreiros que pontuam os assuntos, que apresentam os personagens, que introduzem o fato e indicam a formação de um conflito e o desenrolar final deste conflito. Inicia com “O Seqüestrador”, no qual falas autorizadas discorrem sobre o perfil desse sujeito. Posteriormente é introduzido outro letreiro, “Refêns”, em que aparecem relatos daqueles que vivenciaram o fato. E a história é ainda pontuada com mais outra legenda, “Chega o Comandante”, no qual é comentada a maneira como o controle da situação foi

¹² Disponível em <www.bus174.com>

operado. Passa-se, então, para “As opções da polícia”, momento em que se destaca uma perspectiva analítica das possibilidades que se tinha para atuar no caso. Um novo letreiro é introduzido e marca o final da narrativa. “A Negociação” é esta última parte, na qual se assiste aos procedimentos tomados pela polícia e o desfecho do caso.

O episódio que Sandro protagoniza é apresentado como um reflexo da violência urbana nas grandes cidades. A história de vida do seqüestrador conduz uma linha narrativa que tenta caracterizar e explicar no filme a existência do fato. *Ônibus 174* é o olhar do diretor para o episódio, para seu protagonista e para um contexto social na qual aquela situação acontece. É ao reconstituir a trajetória da vida de Sandro que o documentário cria significados e que apresenta argumentos para defender sua tese sobre as mazelas da violência urbana no Brasil. O documentário inscreve os acontecimentos em uma narrativa cronológica do fato na qual há uma conclusão lógica: Sandro era uma vítima da exclusão social e seu o ato de violência que se materializa com o seqüestro era a sua única e última alternativa. Em uma montagem paralela, temos em *Ônibus 174* a trajetória de Sandro, desde o nascimento até a morte; entremeada por depoimentos de especialistas e de pessoas ligadas ao episódio e a ele; e intercalada de imagens do seqüestro gravadas ao vivo pela mídia. Constrói-se um diálogo entre estas imagens e estas falas que procura desvendar, não só a natureza e os porquê dos atos de Sandro dentro do ônibus, mas sobretudo as causas da violência urbana no país.

A narrativa é em retrospecto e segue uma ordem lógica dos fatos. A estrutura do filme organiza-se a partir de um estilo típico das construções narrativas clássicas. Há momentos de tensão, picos do conflito. O final, que guarda a cena decisiva e definidora de um destino, traz também uma moral para a estória.

linearidade da experiência (ou do argumento) enquanto suposta base de qualquer produção de sentido, linearidade que inscreveria cada momento vivido numa lógica determinada, de modo a fazer com que a manifestação e o conhecimento de uma personalidade (digamos, a verdade de um sujeito) fizesse necessária uma concatenação, um engajamento em momentos sucessivos de ação aptos a compor uma história de vida a que teríamos acesso por meio, por exemplo, de narrativas clássicas (Xavier, 2003:225).

A perspectiva cronológica da narrativa permite, então, explicar o acontecimento a partir daquele que é seu protagonista. A dramaticidade cresce na medida em que conhecemos o personagem, que acompanhamos sua ação, que esperamos o desfecho dela. Mesmo se tratando de um acontecimento reconstituído, *Ônibus 174* recheia a narrativa com momentos de tensão e

suspense. Os dados vão sendo acrescentados à história e, como em uma narrativa clássica, esperamos o desfecho do conflito. Apesar de agregar elementos ficcionais narrativos e estéticos, como alerta o próprio protagonista da trama: “isso não é um filme de ação, não. É sério”; trata-se de um documentário que reapropria, manipula e ressignifica as imagens explorando algumas táticas de representação para o gênero.

4.4 EDIFÍCIO MÁSTER

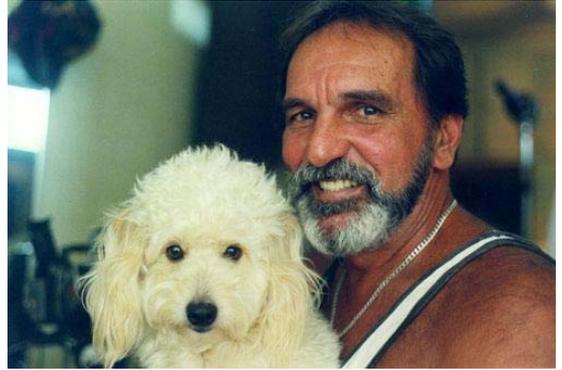
Homens comuns, mas personagens atípicos, são levados à intensidade de encontros com o realizador de *Edifício Máster*. Pautado em uma multiplicidade de falas, o documentário apresenta a heterogeneidade social que habita o espaço das cidades, em conversas nas quais o banal e a intimidade ganham lugar sem muita cerimônia. Micro-histórias são conectadas em uma narrativa não linear e fragmentada. A oralidade rouba a cena em uma estética minimalista, onde muito se escuta e pouco se vê. Táticas de um documentarismo que beira o viés antropológico agregam a tradição de um estilo dialógico e interativo de documentário, à subversão das formas jornalísticas de reportagem.

Edifício Máster é um documentário calcado na intimidade e passa-se inteiramente no espaço privado de um prédio. O filme acontece dentro dos apartamentos e, no máximo, pelos corredores do edifício. O ambiente exterior ao prédio só aparece a partir de uma visão de dentro dele: das imagens vistas das janelas. E o que se vê, nesse caso, é que as tomadas do exterior também remetem ao interior: a paisagem urbana é tomada por outros prédios.

Entrar em um edifício com duzentos e setenta e seis apartamentos em busca de encontros, de intimidades, de histórias pessoais e de dramas é o principal argumento de *Edifício Máster*. O filme se constrói apostando na capacidade dos sujeitos de se fazerem personagens de suas próprias histórias. As pessoas são distintas e as histórias também. Há multiplicidade e heterogeneidade de experiências. O síndico fala em como controlar essa diversidade, em como estabelecer a ordem pela “pedagogia de Pinochet”. No prédio, suicídio é uma constante; seja por problemas amorosos, financeiros ou existenciais, vários personagens se referem a pular da janela. A violência e a solidão também são usuais; Ester conta que foi assaltada e ninguém viu ou ajudou. O isolamento, a paranóia e a neurose: Daniela e sua sociofobia à aglomeração de pessoas. Entrar nos apartamentos é entrar na intimidade, invadir a privacidade. O diretor afirma seus propósitos com isso:

Sentir que existem, em todas as coisas, as pressões coletivas, que a pessoa repete a ideologia, que existe etc., mas sempre tem algo de singular: nenhuma voz é igual à outra, nenhuma memória é exatamente igual à outra, embora possa repetir muita coisa. E tentar encontrar nesse cara o que ele projeta como sua singularidade, real ou suposta. É isso que justifica sua vida (Valentinetti: 2003:19).





Entre o tom confessional e o melodrama, há choro causado por esta exposição da vida íntima. Antonio Carlos é um caso surpreendente que demonstra a satisfação de poder expor sua história: “eu tive mais uma vez a oportunidade de passar a público minha infância, que apesar de ser sofrida, apesar de às vezes um pouco amarga... sempre mantive minha dignidade”. *Edifício Máster* quer a confissão e tenta não cair no melodrama inevitável. Henrique é um outro personagem que conta de sua ida para os Estados Unidos, da aventura. Toca “My Way” de Frank Sinatra e canta, emocionado, afirmando ser sua música. Canta e lacrimeja os olhos. Uma câmera procura o close, mas a imagem que se vê não é o que esta câmera filma. Há uma segunda câmera que desconstrói toda a cena.

Há momentos em *Edifício Máster* que são predominantemente auto-reflexivos. O início do filme evidencia a equipe de filmagem, o princípio que seria o da própria construção do documentário. Interessante é que as imagens dessa cena são tomadas de um outro observador, são imagens das câmeras de segurança do edifício. O cineasta enuncia a partir de uma narração em *off*. Em primeira pessoa, introduz o argumento do documentário. Explica como se deu o processo de produção daquele discurso: “Um edifício em Copacabana, a uma esquina da praia. Duzentos e setenta apartamentos conjugados. Uns quinhentos moradores. Doze andares. Vinte e três apartamentos por andar. Por um mês alugamos um apartamento. Com três equipes filmamos a vida por uma semana”. Revelar a presença da equipe e desconstruir o processo de filmagem é um procedimento que Coutinho confere às suas produções, atestando uma necessidade constante de explicitar as condições de produção do filme, evidenciando o dispositivo de filmagem.

Permanentemente, em *Edifício Máster*, somos remetidos à situação ali em curso. São usuais os planos em que aparece a equipe de filmagem, da mesma forma que constantemente ouvimos e vemos o cineasta. Um dos poucos planos-sequência do filme é justamente o da equipe de filmagem em ação. Tem início com uma integrante da equipe do documentário batendo na porta de um apartamento. Há um barulho intenso de marteladas na cena, até que quando a campainha toca, o barulho acaba sinalizando que o trabalhador está vindo atender. Quando chega, é explicado a ele que está sendo gravado um filme no apartamento ao lado. É pedido que ele pare. Ele fecha a porta. A pessoa da equipe caminha em direção à câmera. Ao aproximar, pára, hesita. Vemos então o cineasta intervir, reportando-nos ao próprio ato da direção. É possível o escutar gritando: “direto, direto!”. Tenta dar continuidade à sequência, fazer com que aquilo pareça uma ação natural. Ordena que a pessoa da equipe continue andando e que bata na porta do

apartamento ao lado, onde irão captar um depoimento para o documentário. A pessoa bate, o morador atende, e a câmera entra. Uma seqüência de várias cenas semelhantes – da equipe de filmagem entrando nos apartamentos – é exibida.

Na enunciação do cineasta em *Edifício Máster*, dialógica e participativa, permanecem estes traços de auto-reflexividade estética. Sempre escutamos a voz do documentarista conversando, sendo ele também um personagem. A utilização da fala enquanto estratégia dramática é levada ao extremo no documentário, mas nem por isso o filme representa exemplo para a tese fatalista de Bernardet (2003:286-287), de que o documentarismo contemporâneo usa a entrevista enquanto elemento primordial do gênero, pelo simples fato dela ter simplificado a produção e os custos acarretados com a realização cinematográfica e se tornado com isso o grande “feijão com o arroz” do gênero. A utilização da entrevista enquanto método é concebido pelo autor como algo básico e automático que caracterizaria um estilo minimalista entendido por ele como uma “dramaturgia do ouvir”, na qual o cineasta chega e enquadra o sujeito na cena com uma câmera posta sob um tripé, dispara uma séria de perguntas e o entrevistado, que se reporta ao interlocutor, tem sempre seu rosto focalizado direcionado para a objetiva. É como se o estilo que tivesse a entrevista como forma dramática exclusiva, do ponto de vista estético, pudesse ser resumido à restrição do dispositivo espacial e à predominância de conteúdo verbal, posto que capta as informações somente por meio da fala.

A quase exclusividade da entrevista estreita consideravelmente o campo de observação do documentarista: as atitudes, o andar, os gestos, a roupa, os objetos, os ambientes, os sons que não sejam verbais, etc. Os atuais documentários brasileiros revelam uma fraca capacidade de observação. De modo que as informações que recebemos são as fornecidas verbalmente pelo entrevistado em resposta ao estímulo da pergunta, mas não as que poderiam provir de outros campos de observação e não as que o entrevistado não percebe, mas que o documentarista pode perceber (Bernardet, 2003: 287).

A observação e o conteúdo visual não são tão significativos na narrativa de *Edifício Máster*. Poucas são as seqüências que trazem ações dos sujeitos: homens sentados conversando no térreo do prédio, um menino batendo na porta de um apartamento, senhoras indo até o apartamento de um vizinho para levar a ele um bolo de aniversário. Essas imagens existem, mas assumem na narrativa relevância secundária, uma vez que não são tão profundas em suas observações. A enunciação do outro é o ponto forte do filme e se dá a partir da fala, preenchendo a narrativa quase que em sua totalidade de conteúdos verbais. Os personagens são enquadrados por um plano fixo, em alguns casos neste plano também aparece a figura do cineasta. A câmera

quase nunca muda de posição, mas a limitação do dispositivo espacial em *Edifício Máster* constitui a base formal de um minimalismo estético cujos elementos estilísticos são fundamentais e básicos para efetivar uma técnica de representação. Olhar para a câmera no momento da fala, em um filme cuja estética minimalista procura garantir este posicionamento espacial, é atestar a veracidade ou não do que é dito, é poder ver o outro se construir enquanto personagem de sua história. A conversa com uma moradora do edifício é significativa neste sentido. Daniela aparece de perfil e não olha para a câmera. O documentarista intervém e questiona porque não olha. Ela diz que não é por falta de veracidade, mas pela neurose. A câmera não muda de posição para enquadrar de frente, permanece estática e assim Eduardo Coutinho o quer.

A única possibilidade do cinema é captar esse encontro; a partir disso, que eu senti intuitivamente já que o que me interessa é este encontro e, por isso mesmo, para favorecer esse encontro, a câmera é reduzida ao mínimo, ela tem que incomodar o mínimo (...) registra o encontro do cineasta – pode ser uma equipe, até, mas basicamente um cineasta – e um mundo que está do outro lado da câmera (...) esse encontro único tem que ser favorecido por essa coisa, que a câmera não interfira. Então, porque mudar o ângulo, o eixo, se eu nunca sei o que vai ser dito? (Valentinetti, 2003:15).

Edifício Máster é um filme de planos fixos e de perguntas, mas tão pouco estas podem ser resumidas ao termo de entrevistas. Estão longe de um processo em muitos aspectos jornalístico de tomada de depoimentos. Eduardo Coutinho trabalhou durante muitos anos na televisão realizando filmes para o Globo Repórter. A prática jornalística serviu-lhe como um exercício, sobretudo no estabelecimento da relação com o outro. “Foi uma experiência extraordinária. Aprendi a conversar com as pessoas e a filmar, aprendendo ao mesmo tempo técnicas de televisão, de filmar chegando, filmar em qualquer circunstância, pensando em usar depois de uma forma diferente” (Lins, 2004:20). O cineasta apropriou elementos da linguagem, mas fugiu da estética padrão do jornalismo audiovisual. Investiu no desenvolvimento de uma técnica própria. Coutinho afirma operar o registro de conversas nas quais as pessoas se abrem e falam de aspectos íntimos de sua vida, fazem-se personagens e narram suas próprias histórias em um processo constante de reinvenção. A palavra tem função central neste processo e dialoga, ou entra em confronto, com técnicas do jornalismo audiovisual.

Essa pessoa que aparentemente não sabe nada tem uma extraordinária intuição do que você quer. Se o entrevistador quiser respostas de protesto, de “esquerda”, ele vai ter; se quiser o contrário, vai ter também. Essa é uma das coisas mais importantes a se quebrar, não sugerir ao outro o que você quer ouvir. O que quer dizer respeitar uma pessoa? É respeitar sua singularidade, seja ela uma escrava que ama a servidão,

seja uma escrava que odeia a servidão. Muitos documentaristas só ouvem as pessoas que dão respostas de acordo com suas intenções, o que gera um acúmulo de respostas do mesmo tipo, previsíveis, e que são aquilo que o diretor quer ouvir (Lins:2004,147)

Há uma série de métodos e técnicas desenvolvidas por Coutinho que esperam consolidar um estilo em certos termos autorais. Em suas conversas – o documentarista reitera sempre que não se trata de entrevistas – a intenção é levar os sujeitos a se constituírem enquanto personagens, explicitando sua visão de mundo e de si mesmo. Premissa básica para que isto aconteça é partir para a gravação sem conhecer as pessoas previamente – apesar de já saber quem é quem através do material de pesquisa coletado pela equipe, que lhe serve para a seleção dos personagens – deixando que elas, enquanto desconhecidas, se apresentem. É a partir de um ponto de vista pessoal que os sujeitos falam sobre si mesmo e sobre a realidade em que vivem. A interação estabelecida faz parte do que considera um exercício de olhar para o outro, no qual o princípio é deixar que este outro se ficione e se reinvente todo o tempo. Cada personagem, como o documentarista mesmo define, é uma célula ficcional. “Você é singular, não vou te julgar, não vou te objetivar... O que permite que aflorem, na pessoa, discursos latentes que, de repente, nunca foram ditos antes e, talvez, nunca depois” (Valentinetti: 2003:19).

Apesar da aparição do outro em *Edifício Máster* estar centrada na fala, ela não aponta para uma relação pacífica; o filme, pelo contrário, é muito dialógico. É como se o documentário respondesse às estratégias de “coisificação” do outro que tiveram momento forte de tematização no documentarismo. No Brasil, a delegação da fala esteve muito ligada a uma tentativa de reparação de possíveis erros cometidos no passado, quando o cineasta fazia-se dono de um saber sobre a experiência do outro, construindo e defendendo discursos oniscientes sobre estes sujeitos. A estratégia de reparo introduzida foi então escutar o que este outro tinha a dizer. Escutar, ainda que a fala desses sujeitos não fosse permitida pelo simples interesse no que eles tinham a expressar, e mais enquanto uma resposta do sentimento de “má-consciência” (Teixeira, 2003:165). Estas opções estéticas de se “dar voz ao outro” são sempre muito criticadas, pelo problema de buscarem um humanismo que acaba por reforçar uma distância social entre estes dois pólos. Há caminhos e estéticas diversificadas para se cumprir este imperativo de sanar uma interlocução desigual.

Ora de maneira cândida em que se associa tal ato a um ‘humanismo’ infletido no cinema (...) ora de maneira mais analítica em que se articula o tema do ‘inesperado encontro’ às questões de alguns desses documentários recentes, ora de maneira mais relativista em

que se situa o diferente/outro fora de si como solo para uma desejada mais difícil interlocução, o dado é que a visão do documentário como uma espécie de ação comunicativa que escava no outro distanciando um interlocutor possível vem ganhando um espaço significativo, apesar do deslizamento que esse ‘dar’ traz consigo e independentemente das aspas com que via de regra é emitida (Teixeira, 2004:62-63).

Em *Edifício Máster*, o documentarista não fala pelo outro, mas permanece com seu status de articulador do discurso, ainda tem o poder de conceder e de autorizar a fala do outro, ainda é ativo na comunicação. É inevitável atestar, no entanto, a existência de uma interação diferenciada entre estes dois pólos de interlocução. Há indícios claros de uma mudança estética e ética no diálogo estabelecido entre os sujeitos filmados e o cineasta. O regime de enunciação de *Edifício Máster* espera transformar o perfil dos depoimentos tomados para o documentário e por isso Eduardo Coutinho faz questão de diferenciar o que realiza chamando de “conversas”. O filme, a partir disso, aproxima-se de um estilo que poderia ser tido como antropológico, no qual se estabelece uma interlocução que tem perspectiva contrária a um mero ato de doar a voz ao outro. As falas dos sujeitos não aparecem simplesmente no sentido de reiterar dizeres cotidianos e banais, não aparecem para serem assimiladas e mitificadas em determinadas categorias e por isso talvez não caiba afirmar que são meramente delegadas.

Você tem que se desligar ao máximo dos seus preconceitos, dos seus julgamentos, de não julgar a pessoa. Essa, então, é a primeira coisa. A partir disso, não faça os erros típicos de quem faz conversa para o documentário: objetivar o outro (...) Você tem que aceitar o outro como tem que aceitar tudo o que existe no mundo natural. É uma espécie de assentimento, de concordância; não é dar razão ao outro, esse é o problema. Eu quero conhecer a razão do outro, não a minha (Valentinetti: 2003:19).

A relação com o outro desde sempre foi um aspecto central ao documentarismo. Enquanto detentor de um conhecimento mediado pelo filme, o documentarista chegou a estar muito ciente de sua posição perante a realidade representada. Certezas traçadas a priori e a previsibilidade sobre o outro vieram à tona quando problematizações entre os circuitos objetivo e subjetivo, entre o documentarista e o personagem, emergiram com os movimentos do Cinema Verdade/Cinema Direto. A interação entre cineasta e sujeitos mudou, fazendo com que o outro não fosse mais tido como um “afásico”, um “mero interlocutor” (Teixeira: 2003). Com esta mudança houve uma re colocação no regime de enunciação do gênero documental. O suposto saber do documentarista sobre o outro e sobre si mesmo foi abalado e, quando esta relação com o outro entra em crise, incertezas passam a ser geradas alterando os dois pólos da relação.

Quanto à figura do documentarista, ele se depara com um universo que foge o tempo todo de um roteiro imaginado, levantado e traçado previamente, tendo que se haver com as ficções pessoais que estabeleceu, com as verdades adquiridas que o acompanham e insistem, num terreno movediço que abala seu sistema de crenças. Ele se encontra, assim, diante de situações que demandam novos lugares de enunciação, outros pontos de vista, interferências ou posições em relação àquilo que pretende enunciar. (Teixeira, 2003:168).

O conceito de “subjéitiva indireta livre” inaugurado por Pasolini nos anos 60 surge para indicar estas mudanças no regime de enunciação do filme ficcional e é retomado por Deleuze sob a denominação de “narrativa indireta livre”, já nos anos 80, quando analisa essa mudança enunciativa no campo do documentarismo. O termo remete-se a um dado princípio de incerteza que deixa indiscernível aquilo que, na composição da imagem clássica, era distinto e repartido entre, de um lado aquilo que a câmara vê (a objetiva indireta da câmara), e, de outro aquilo que a personagem vê (a subjéitiva direta da personagem) (Teixeira, 2003:165). O impacto da problemática do outro no regime enunciativo da imagem documental gerou novos circuitos das imagens objetivas e subjétivas.

Não se trata desse modo, de buscar apreender “a identidade de um personagem, real, ou fictício, através de seus aspectos objetivos e subjétivos”, mas de ir ao encontro do “devir do personagem real quando ele próprio se põe a ficcionar” (...) O fundamental, aí, é essa operação de contínua passagem de um estado a outro, do personagem real aos papéis de sua fabulação e vice-versa, na qual o personagem deixa de ser real ou fictício, deixa de ser visto objetivamente ou de ver subjétivamente, para vencer “passagens e fronteiras”, na medida em que “inventa enquanto personagem real e torna-se tão mais real quanto melhor inventou” (Teixeira, 2004:49-51).

Edifício Máster remete a esta narrativa indireta livre na medida em que vemos que “personagem e cineasta, o subjétivo e o objetivo, estão sempre se tornando ‘outros’ na série do devir” (Teixeira, 2004:52). Há uma ruptura com as formas tradicionais: o relevante não é confirmar identidades dadas e situadas a priori, mas incentivar um ato de fabulação em que cineasta e personagem real entram em um devir incessante em seus processos de subjéтивação. Eduardo Coutinho reconhece o documentário como um “jogo de cena”, no qual “se pode mentir quando se fala a verdade ou ser verdadeiro quando se mente” (Xavier, 2003: 223). Em seu filme, a dualidade e o exibicionismo se confundem com uma possível vontade de autenticidade por parte dos sujeitos. O depoimento de Alessandra é notável neste sentido. Ela começa em um tom dramático, falando de uma infância que não teve. “Eu não tive liberdade para ser uma criança normal, brincar. Meu pai não deixava, aí aos catorze anos fui mãe e acabou a infância”. Comenta

o trágico desfecho fruto de uma vida reprimida por um pai que a vigiava na tentativa de super protegê-la. “Foi a primeira vez que eu sai que eu conheci o pai da minha filha. Eu não sabia o que era paixão e eu tinha catorze anos, mas eu achei que estava apaixonada, aí fui e me entreguei, e engravidei, Aí que ódio!”.

Após refletir sobre seu passado e culpar o pai de todo o possível mal que tomou conta da sua vida, Alessandra fala sobre sua experiência atual como garota de programa, profissão que teve de assumir devido aos problemas gerados no passado. Conta que no primeiro programa ganhou 150 reais, mais dinheiro do que se trabalhasse todo o mês. Apesar da aparência de uma vida fácil, Alessandra faz um discurso que se espera dela enquanto uma garota de programa. “Não é bom, não é fácil, é nojento, você pode gostar da pessoa e ela te dá um dinheiro... difícil, muita humilhação, escuta o que não quer”. Faz essas afirmações acrescentando que tem de beber para trabalhar porque normal ela não consegue e reitera que só vende seu corpo porque tem que sustentar a filha. “Eu não gosto, eu trabalho porque tem que sustentar a minha filha, mas se eu pudesse, eu ficava na mordomia”.

No decorrer de sua fala, coerente até então com uma personagem que teve a prostituição como uma única saída para conseguir sobreviver no mundo, Alessandra começa a se contradizer. Diz que vai continuar a trabalhar com isso para pagar estudo para a filha, para que ela não faça igual a mãe. Logo em seguida, contudo, diz que se a filha quiser fazer programa que ela vai aceitar, que não pretende proibir sua opção. Mas corrige sua fala, pensando na própria lógica de sua experiência relatada minutos atrás e refletindo também acerca do próprio futuro de sua vida: “Vai doer igual doeu na minha mãe, claro, é minha filha, mas... paciência. Eu vou falar, olha, está doendo, você está me magoando. Mas eu acho que eu não vou falar isso não, porque se eu falar isso ela vai falar: uê, você magoou minha avó e ela não falou isso pra você”. Depois de todo o discurso feito, de ter dado a conhecer sua intimidade e o que pensa sobre tudo aquilo que relatou; depois de uma fala convencidora, Alessandra polemiza: “Eu sou muito mentirosa, eu conto mentira e eu acho que para a gente mentir a gente tem de acreditar. Acreditar na mentira para a mentira ficar bem feita. Tem mentira que eu acabo acreditando que é verdade”. Coutinho pergunta se ela mentiu na entrevista e ela afirma: “Eu sou uma mentirosa verdadeira”.

A enunciação do outro em *Edificio Máster* é um dispositivo estético e narrativo que possibilita a esse outro se configurar enquanto personagem, que permite que cineasta e personagem real deixem de sustentar identidades fixas, saberes estabelecidos a priori,

significações de senso comum. Entrevistado e entrevistador fazem passar de um a outro e colocam em fuga todos os dados imediatos da realidade, como coloca Teixeira (2003), eles se “inter-cedem”. Nesta forma narrativa e dramática, cineasta e personagem transpõem aqueles estados vividos e, no ato interativo, os dois se fazem personagens do documentário. Há momentos em que o outro é, mais do que um interlocutor a quem se dá voz; é um intercessor.

Fica nítida uma interação ativa entre documentarista e sujeitos na narrativa de *Edifício Máster*. Quando os personagens entram no “jogo”, acabam por também direcionar perguntas ao próprio cineasta. Há um momento no filme em que um dos moradores, não só responde a uma pergunta feita pelo diretor, mas lhe devolve outra. É uma conversa e o tema é a questão do desemprego abordada a partir da experiência de Roberto. É um homem que conta ter tido muitos empregos, inclusive de camêlo: “Já trabalhei muito neste mundo”. Teve um derrame cerebral e isso mudou sua realidade. “Olha, eu já estou com 65 anos, vou fazer 66 anos, doente nestas condições quem é que vai me dar emprego? Para dar emprego para um garoto novo está difícil, quanto mais para um sujeito velho, cheio de problemas. Então, não tem emprego para uma pessoa igual a mim”. E Roberto, de depoente, vira condutor da conversa endereçando uma pergunta ao cineasta: “O Sr. quer me dar emprego?”. É gerado um silêncio, a situação não é a usual. O cineasta gagueja, pensa e responde: “eu não tenho para dar, mas é claro que...”. O morador novamente intervém, corta a fala do cineasta, ri e retruca: “o Sr. é uma pessoa muito simpática e eu lhe agradeço, mas é isso a nossa realidade”.

Edifício Máster joga e deixa os outros jogarem o tempo todo com a realidade, com a linguagem jornalística, com as auto-representações. As conversas se dão no sentido de intervir o mínimo possível na fala dos sujeitos, apesar de o documentarista estar sempre a orientar os rumos que o papo toma. Na estrutura narrativa, contudo, não vemos a explicitação de algum propósito de sentido. As conversas são editadas, mas as falas dos entrevistados não se misturam. Fragmentada, a narrativa apresenta os moradores um por um e não os conecta em um desenvolvimento lógico claro. São micro-filmes formados por micro-estórias em que a memória e a intimidade são substratos essenciais a um documentário que é feito com o outro e pelo outro.

4.5 À MARGEM DA IMAGEM

À Margem da Imagem aparenta ser um daqueles típicos documentários em que assistimos a uma multiplicidade de sujeitos que falam incessantemente sobre assuntos elegidos pelo diretor. Tem estilo interativo, com entrevistas que abordam as rotinas de sobrevivência de moradores de rua da cidade de São Paulo. Seria apenas isso, não houvesse, contudo, uma permanente tentativa de desconstrução da própria fórmula utilizada para se fazer o documentário. Aquele que seria um dos temas abordados nas entrevistas passa a ser, então, questão essencial ao discurso fílmico: a estetização da pobreza e da miséria. Incorporando estratégias estéticas auto-reflexivas, o documentário se mostra desde o ato de produção, a escolha dos personagens, a negociação para obter as autorizações de uso da imagem, até a exibição e a análise do filme para e pelos moradores de rua que dele participam. A narrativa linear simboliza o próprio processo de construção de um documentário auto-reflexivo representa a crise no processo e na forma tradicional de registro documental calcada na entrevista; uma crise que é também das estratégias de diálogo com o outro.

Ao lado de um homem que toca violão sentado na calçada estão aglomerados vários outros que com ele cantam e tomam cachaça. Esta é a primeira cena de *À Margem da Imagem*. O espaço público é tomado pelo privado; é onde moram e fazem suas casas estas pessoas que estão à margem da sociedade, mas que vivem espacialmente no centro, expondo sua intimidade nas ruas de uma grande metrópole. Criam estratégias para viver dessa forma. O documentário se interessa por elas e tenta desvendar aspectos dessa vida cotidiana durante as entrevistas. Chega ao nível do inusitado, com a curiosidade de saber como é possível manter relações sexuais na rua. Interessa também os porquês de fazer da rua uma casa, as desventuras que culminaram nesta situação trágica: perda de emprego, desilusão amorosa, miséria, alcoolismo, Aids, demência. Da sarjeta aparecem personagens no mínimo curiosos. É o caso de Cascavel, ex-caminhoneiro, hoje paraplégico. Construiu um barraco de madeira debaixo do viaduto. Paredes com colagens de revista e televisão dentro. No meio de uma fala engraçada, exhibe um bastão e diz que mete o cacete em quem tentar tirar ele dali. O Profeta é outro caso: barbudo, mostra um livro que está escrevendo e que é guardado “cuidadosamente” como um tesouro. Sentado no meio do lixo, diz alguns de seus tratados sociológicos. Ele, Cascavel e vários outros são figuras que vivem a perambular pelas ruas da cidade de São Paulo. O filme foi atrás destas pessoas e quis ouvir suas

histórias pessoais, como foram parar na rua, como sobrevivem, o que acham de determinados assuntos.

À Margem da Imagem também tenta desvelar a condição de visibilidade dessas vidas marginais. Envolve-se em uma dimensão ética que está relacionada com a reprodução da imagem dessas pessoas, relação que acontece no próprio filme. Já no início da construção da narrativa somos remetidos a como começou todo o processo de feitura do documentário. A equipe aparece na rua negociando a aquisição das autorizações para a utilização das imagens gravadas. Pessoas da produção do filme aparecem na cena conversando com os moradores de rua. Pagam a eles pelo direito de imagem e solicitam que eles assinem a autorização. Muitos não sabem escrever, não possuem RG, são anônimos. Alguns borram o dedo na tinta e carimbam uma identificação pessoal no papel. Outros não aceitam a quantia oferecida para que possam ser filmados e negociam. Há um acordo e ele é explicitado na narrativa.

Os moradores contam o caso do conhecido fotógrafo Sebastião Salgado, que quis fotografar uma negra com um machado cortando o frango doado para a sopa e que foi impedido. Se quiser fotografar um grupo de miseráveis dentro de um abrigo vai ter primeiro que vir conviver com o povo da rua: argumentam. Direito de imagem. A equipe do documentário acompanha o dia-a-dia nos albergues, nos locais onde comem, na rua. *À Margem da Imagem* paga e filma. Deixa isso explícito na narrativa do filme. Há uma negociação que normalmente não se vê, mas aqui ela é evidenciada: as pessoas foram pagas para expor suas vidas, para se tornarem personagens. Nessa dimensão ética aposta um filme que tematiza seu próprio processo de construção.

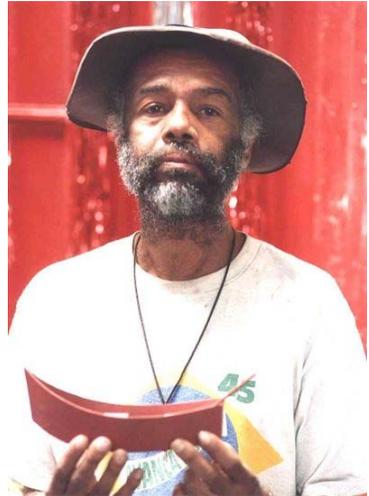
A auto-reflexividade enquanto estratégia estética surgiu a partir de um questionamento ético com relação ao plano enunciativo. É fruto de uma velha insatisfação com a qualidade moralizante e meramente expositiva da enunciação, com o “quem fala”, “quem era o dono do discurso” (Ramos: 2005). Dessa inquietação resultam recursos formais que questionam o que seria uma postura eticamente apropriada, não só para o enunciador, mas também para o espectador, já que “o sujeito que enuncia, o cineasta, inevitavelmente imprime sua visão de mundo ao discurso que veicula e que o espectador deve estar atento a este fato” (Ramos, 2005:178). Estratégias de uma “estética do corpo a corpo”, participativo-reflexiva, procuram acentuar a intervenção do cineasta e desvendar o dispositivo cinematográfico em seu trabalho de representação. Evidencia-se a posição enunciativa do sujeito, a interferência do cineasta e o

discurso filmico que ele constrói enquanto narrativa. As estratégias estéticas ligadas a tendências auto-reflexivas procuram sempre levar o espectador a perceber a posição daquele que enuncia.

No documentário “direto” a posição de recuo leva a voz que enuncia a enunciar através de diálogos. No novo documentário, o procedimento estilístico por excelência será a entrevista. Também muito utilizada será a imagem da própria câmera, a imagem da tomada realizada por uma segunda câmera mostrando a primeira em atividade, ou melhor ainda, o cineasta (sujeito-da-câmera) sustentando a câmera em atividade e fazendo o documentário acontecer dentro do documentário. Outra imagem recorrente é o próprio documentário sendo exibido para os agentes do documentário (Ramos, 2005:179).

À Margem da Imagem é um filme que utiliza várias destas estratégias. Está sempre tentando mostrar como foi feito, como normalmente se faz um documentário. Moradores de rua aparecem para conceder entrevistas e para isso foram pagos; nós espectadores acompanhamos isso. Imagens de duas câmeras estão sempre se intercalando no decorrer da narrativa, com planos que contrapõe imagens alternadas que mostram a filmagem e a condição em que aquela gravação se dá; sabemos da presença da equipe e vemos do set de filmagem montado, isso fica exposto. Final do filme e, mais uma vez, princípios de auto-reflexividade evidenciam a formação de um discurso: o próprio documentário é exibido para os moradores de rua, que aparecem proferindo suas críticas à enunciação do cineasta.

Quando *À Margem da Imagem* expõe seu processo de construção e as estratégias de um estilo interativo, coloca em questão a própria crise de uma forma tradicional de registro. Tudo começa com a negociação para que um morador de rua autorize o uso de suas imagens. Explica um componente da equipe: “eu não posso usar se você não me autorizar”. Argumenta o personagem: “mas também você pode me distorcer, aquilo que eu falei”. Na discussão, surge então uma crítica ao método. “Eu acho que não vai mudar nada. É cultura, é pouco, a divulgação vai ser pouca”. A fala sugere em que termos o discurso filmico deveria se dar: “Sabe o que tem que fazer? Começar a ir na casa dos políticos e mostrar a casa deles. Vai mostrar a mansão. Mostra a casa dos caras para nós ver”. O cineasta retruca: “mas isso a televisão faz”, e o morador de rua não aceita, contesta: “não, não mostra não. Não fala isso para mim não. Opa, não fala isso não”. É ativo e chega até mesmo a questionar o cineasta: “aí os caras ganham de mais. Não ganha muito? Fala verdade”. E, na entrevista, é o cineasta quem vai responder: “mas aí vai mostrar a situação dos corruptos e como...”. Novamente o morador de rua interrompe para colocar sua posição. “Não tem problema, deixa o pobre, pobre tem que se foder para aprender a votar”.



A auto-reflexividade do discurso de *À Margem da Imagem* também expõe a fragilidade do próprio conteúdo das falas. Uma desconfiança é levantada na narrativa após a fala de uma freira. “Na cidade tem a questão do anonimato e o anonimato para a população de rua ela é um grande parceiro porque você pode ser versátil. Hoje você pode estar chegando, amanhã você pode ser roubado. Cada dia você conta uma estória para um, que ninguém te conhece. Então eu posso, através do anonimato, inventar”. Invenções que não são só cotidianas na vida desses moradores de rua, são também estratégicas. “Acharcar na rua é você ganhar dinheiro contando uma estória que comova”. Há um pacto negociado pela equipe do documentário e ele pode estar sendo colocado em prática com estas histórias fantásticas que os moradores de rua contam. As falas negociadas as quais se assistiu até o exato momento da colocação da freira podem ser frutos destas fabulações sobre a própria experiência.

A constante desconstrução operada pelo método auto-reflexivo de *À Margem da Imagem* evidencia as próprias falhas da entrevista como técnica de interlocução e de diálogo com o outro. O ato de “dar voz” guarda problemas éticos que não são simplesmente resolvidos pela explicitação das condições em que esta concessão de fala acontece. Questões acentuam a falta de uma interlocução efetiva entre os dois pólos dessa relação no documentário. A entrevista concede espaço para o inacreditável, para histórias pessoais traumáticas de quem vive entre a realidade e a loucura; e quando abre espaço para que os entrevistados falem sobre os próprios sentidos da entrevista, em uma espécie de metaentrevista (Bernardet, 2003), a significação do método e suas “rachaduras” são sempre questionadas.

Em *À Margem da Imagem*, após a sessão especial dedicada exclusivamente aos moradores de rua, eles opinam sobre as imagens que assistiram. Críticas: “Muitas coisas que às vezes podem ser em vão. Você vai exhibir esse filme aí, mas na sociedade existe muita barreira do pobre para o rico e aí fica muito difícil”. Sugestões: “um fundo musical que não teve (...) colocar um final não tão convencedor, tão pálido, tão escuro”. “Achei bom, mas faltou só você mostrar um pouco a fome, a miséria”. Falta de veracidade do discurso: “Faltou mostrar quando ele pede, que ele bate em uma casa, que ele se expressa para uma pessoa”. Questiona-se o acompanhamento da cotidianidade como ela se dá no dia-a-dia dos moradores de rua. A rotina de bater na casa dos outros para pedir ajuda e esta ajuda ser recusada. “Tem que mostrar isso no filme, tem que mostrar uma pessoa apertando uma campainha de uma casa, pedindo um prato de comida, pedindo isso, pedindo aquilo tal, para poder ser um filme verdadeiro. Isso o diretor

esqueceu”. No momento, escutamos a voz do cineasta agradecendo, e o morador de rua continua, ainda em um tom irônico, tentando mostrar o que acredita ser a própria realidade da vida na rua: “Entendeu? Porque amanhã se eu chegar na sua casa e bater na sua campainha eu tenho certeza que você não vai me receber. Só hoje, amanhã você não me recebe mais”. A colocação encerra a enunciação do outro na narrativa do documentário. Desconstrói o filme e seu método. O diretor é quem montou o documentário e tem alguns propósitos para deixar a fala do morador de rua. É ele quem montou o filme e é também ele quem dará a última palavra. Após a estarrecedora crítica do morador de rua, o cineasta apenas agradece, não rebate, não discute.

A reação *off* de Mocarzel, após as palavras “isso o diretor esqueceu”, é: tá bom, valeu, obrigado. Essa reação não está à altura da crítica devastadora do depoente (...) Por que o diretor não enfrentou o entrevistado, por que não lhe respondeu que o filme a que ele aludia seria diferente do que estava sendo feito, que este era sobre as imagens, ou então que talvez ele tinha razão e que o projeto deveria ter sido outro etc.? Porque, simplesmente, ‘não se dialoga com entrevistado pobre’. Há como que uma dupla atitude em relação a esse tipo de entrevistado. Por um lado, uma relação fetichista: tudo o que diz o pobre vale; não vamos contradizer o pobre, que isso implicaria uma colaboração com os mecanismos de opressão – entrevistado pobre é tanto sacralizado. Por outro, não passa de matéria-prima para os filmes (Bernardet, 2003: 294-295).

O final do filme atesta que o entrevistado não é verdadeiramente um interlocutor no documentário e confirma que a prática tradicional da entrevista, da maneira como foi usada pelo diretor, não é satisfatória para cumprir funções de fato éticas na relação entre o cineasta e o outro. A montagem valoriza o depoimento em que o morador de rua analisa e critica o filme deixando-o para o fim, mas a fala não cumpre as funções éticas de uma relação que se espera estabelecer. O diretor é “honesto” ao, de maneira auto-reflexiva, realçar a crítica no final da narrativa, contudo não dá a ela certo valor, que neste caso não pode ser medido pela sua simples inserção na narrativa, mas pela capacidade de estabelecimento de um diálogo efetivo e em certa medida ético porque respeitoso com aquelas pessoas que lhe servem de personagens na construção do filme. Há uma preocupação dominante com o uso da imagem dos moradores de rua, mas a fala se mostra como o real complicador na construção da “imagem” destes sujeitos.

As estratégias auto-reflexivas representam em *À Margem da Imagem* uma certa utopia de criticar a estetização da pobreza, posto são estas mesmas estratégias que levam o documentário a cair em armadilhas que simbolizam os próprios males de um estilo que se diz verdadeiro por mostrar seu processo de construção. *À Margem da Imagem* expõe suas próprias mazelas em um relato pessoal e desconstrutivo. A idéia de um documentário que espelha sua verdade é quebrada

no final. Enquanto um documentário auto-reflexivo, é o ato de documentar a pobreza, a miséria e a intimidade que fica no centro do debate.

CONCLUSÃO

É importante, no entanto, compreender que assim como há subgêneros no documentário, a inovação das técnicas como a narração, assim como o movimento de explorar a voz no documentário, são responsáveis por manter o gênero vivo e um centro crucial para a inovação, como o foi nas décadas de 1920, 1930, 1950 (Dancyger,2003:354).

A linguagem artística vive sob um eterno devir e mutações lhe são uma constante; visivelmente assimiladas em períodos nos quais emergem novos dispositivos trazendo novas técnicas. O cinema é a própria materialização dessa metamorfose de artes e de mídias. No cinema há uma infinidade de elementos que uma vez articulados produzem sentidos e sensações estéticas. O tempo pode ser aquele passado, o vivido, ou o que ainda esta por vir. A imagem pode mostrar o close, o plano geral, o detalhe. A luz, o som, tudo no cinema compõe uma linguagem de significados audiovisuais. Estratégias indicam usos específicos destes elementos e estabelecem técnicas de mediação possíveis, enquanto movimentos estéticos de vanguarda indicam a criação de outras formas de fazer com estas estruturas. O documentarismo ao longo de sua história mostrou uma possibilidade constante de vampirização dos modelos, tendo em sua prática contemporânea usos táticos que não estão filiados a movimentos, mas que se infiltram, reapropriam e renovam a linguagem.

Mesclar formas e hibridizar conceitos tão pouco é uma prática contemporânea. Renovações, uma vez anunciadas, precisam ser medidas pelas táticas que as tornam possíveis, pela autonomia criativa de manipulação e de reapropriação de modelos e de métodos. Considero tática a prática documental, sobretudo a dos cinco filmes que coloco em questão – *Notícias de uma Guerra Particular*, *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas*, *Ônibus 174*, *Edifício Máster*, *À Margem da Imagem* – porque assim como Certeau (1994) define o termo, percebo micro-liberdades para usos que subvertem estruturas organizadas do gênero. Há micro-diferenças nas operações de apropriação do ordenamento estabelecido por uma forma documental. Existem usos diversificados que representam astúcia e invenção, que saem da linha de uma ordem estabelecida por modelos, adequando-os a interesses e a desejos diferentes.

Documentário é a exposição de um tema segundo um ponto de vista que, de acordo com seus diferentes objetivos, tem a necessidade de mobilizar métodos próprios para a construção do

discurso filmico, para a estruturação da narrativa e para o desenvolvimento da trama. Por mais que a tentativa constante seja a de delimitar um campo e a de estabelecer um formato padrão, a liberdade estética e narrativa é o que define um gênero designado por um termo tão amplo quanto o “não ficcional”. O documentário é uma mimese artística que transfigura a realidade e as próprias formas de representação. A flexibilidade e constante transmutação dessa forma documental atestam uma capacidade de alterar o uso e o significado de técnicas que é fruto de uma natureza obstinada de resistência do documentarismo.

Mesmo que sua morte tenha sido decretada incessantemente ao longo dos tempos, o documentário se associou a objetivos educacionais, sociais, políticos e de entretenimento. A manipulação da forma abriu um campo tão amplo que teve de ser dividido em sub-gêneros para auxiliar o entendimento e a tipificação da diversidade formal que o caracteriza. Foi consolidando um repertório de escolhas que o documentário se tornou um terreno propício para o uso tático de formas e para o hibridismo de linguagens, fazendo possível que hoje, entre estes cinco filmes brasileiros, se tenha: documentário de drama – *Edifício Máster* leva à intimidade de encontros, à confissão de conflitos pessoais; documentário de ação – *Ônibus 174* desenvolve uma narrativa repleta de tensão e suspense a partir de um fato trágico movido pelos atos de um personagem; documentário de videoclipe – *O Rap do Pequeno Príncipe*, fragmentado, ágil e sonoro dialoga com uma linguagem urbana contemporânea do hip hop; documentário de reportagem – *Notícias de uma Guerra Particular* formata um programa que traz informações e análises sobre um tema; documentário auto-reflexivo – *À Margem da Imagem* tematiza, evidencia e desconstrói a própria técnica.

O documentarismo, inovando em técnicas narrativas e dramáticas, mostra ser mais do que a simples filmagem da vida cotidiana. Fazer documentário vai além do filmar pessoas reais, em situações reais, fazendo o que elas usualmente fazem. Dialética de imagens, justaposição de planos, inserts, ritmo, trilha sonora, narração: a estética tem sido trabalhada de tal forma que chega a gerar mais atenção para si mesma na organização do conteúdo dos filmes. A dimensão formal ganha em algumas obras peso crucial tanto quanto o conteúdo. Documentários hoje se abrem a novas possibilidades, ora revendo técnicas desgastadas, ora criando usos táticos que hibrizam linguagens. Documentários são a ressignificação de conteúdos e de formatos. Relacionam de maneira distinta com os seus referentes e interlocutores, sendo o confronto com a realidade que faz com que o documentarista crie usos táticos para o repertório de elementos

estéticos e dramáticos disponíveis. São estas apropriações táticas que conduzem aos modos de fazer, ao saber fazer.

Técnicas estilísticas recorrentes ao documentarismo são frutos hoje de uma diversificação de usos. A narração é o caso mais clássico de um recurso formal cuja utilização foi tão problematizada dentro do gênero e que atualmente chega à quase extinção no filme documentário. A narração, enquanto uma técnica clássica, introduz espaço e tempo, pessoas, lugares e assuntos, narrando sentidos e dando direção às imagens. Assim foi e ainda é usada em muitos filmes; mas hoje não são só narradores clássicos de cunho editorial, há narradores observadores, investigadores, provocadores, auto-reflexivos; narradores objetivos ou subjetivos, íntimos ou distantes, ásperos ou irônicos, profissionais ou cômicos (Dancyger:2001).

Como falar de um modelo formal no documentarismo, se dos cinco filmes contemporâneos em questão apenas dois fazem uso da narração e a maneira como se apropriam da técnica tem distinção de propósitos? São curtas, introdutórias, se concentram no início do filme, mas há uma diferença tática entre a narração de *Notícias de uma Guerra Particular* e a de *Edifício Máster*; há uma diferença no teor e na função que ocupam no contexto filmico. Em *Notícias...*, a técnica lembra seu uso clássico, introduz o assunto com dados precisos e apresenta um contexto associando tráfico de drogas, violência urbana e repressão nos morros cariocas. Estabelece uma proposição a ser exibida no programa, que foi “rodado ao longo de 97 e 98 e ouviu as pessoas mais diretamente envolvidas: o policial, o traficante e, no meio do fogo cruzado, o morador”. Se aqui a narração constrói o discurso, *Edifício Máster* a usa para fins contrários. Quando a voz do próprio diretor, Eduardo Coutinho, vem em *off* no início do filme apenas para contar como se deu o processo de feitura daquele documentário, sua intenção é auto-reflexiva e o uso tático da narração tem por finalidade desconstruir o próprio discurso prestes a ser exibido. Usar a narração para contextualizar, ou para indicar o processo de feitura do filme é uma escolha; e cada escolha no documentário, seja ela feita a priori ou no momento da filmagem, seja ela intencional ou não, é optar por um uso estratégico ou tático da linguagem.

As renovações da linguagem documental estiveram historicamente a cargo de pensar a exposição do conteúdo. O documentário define estratégias e estilos a partir do tratamento dado ao tema e sendo o conteúdo dos filmes a realidade e o conhecimento acerca dela, grande parte das renovações formais do gênero foram movidas por preceitos éticos. A ética possivelmente é um traço peculiar das renovações dentro do gênero. O documentário mudou suas formas para falar do

outro, fosse ele indivíduo ou integrante da massa. Mudou suas formas para falar com o outro, seja o observando ou com ele interagindo. A relação entre forma e conteúdo é inerente ao documentário, tendo chegando a uma dimensão auto-reflexiva na qual, de maneira metalingüística, a forma passe a ser problematizada no próprio conteúdo dos filmes. São casos como o de *À Margem da Imagem*, que estetiza a pobreza e a miséria ao mesmo tempo em que mostra como faz isso e que questiona os implicativos desta estetização.

Há um traço peculiar no contexto contemporâneo que acirra essa dialética entre forma e conteúdo no documentário: a presença da mídia, de seus discursos e de suas imagens. A linguagem documental sempre foi muito assimilada à linguagem televisiva. Vale lembrar que, antes mesmo desse interesse atual das televisões a cabo e governamentais por estes filmes que representam baixos custos e que são de interesse cultural, o documentário brasileiro já havia sido integrado à grade de programação da tv aberta. Nos idos dos anos 70, transgressores em conteúdo, documentários tinham espaço de exibição garantida no “Globo Repórter”, um derivado do Globo Shell Especial que era uma série de dez programas encomendados pela Rede Globo. A autonomia, uma vez que funcionava desvinculado da Central Globo de Jornalismo, permitia a documentaristas inovar e experimentar métodos de exposição de conteúdos documentais que fugissem do padrão Globo de qualidade. Há um velho dito que documentário é primo pobre do cinema e parente próximo do jornalismo¹³. O documentário soube sempre se afirmar nos dois sentidos, tanto no que diz respeito ao seu conteúdo quanto à sua forma. Os cinco filmes contemporâneos dessa análise fornecem em que medida esta afirmação se aplica atualmente.

Notícias de Uma Guerra Particular representa a abertura de um mercado encontrado pelo documentarismo nos canais a Cabo e indica essa maior proximidade entre as linguagens jornalística e documental. *Notícias de Uma Guerra Particular* é um programa, é um documentário e é também uma reportagem que vai a fundo no tema da violência urbana, que consegue falas significativas de entrevistados que aparecem, mas que não podem ser vistos. O filme foi produzido para um canal de televisão da Espanha e em grande parte apenas reutiliza estratégias do jornalismo para estruturar a narrativa e para estabelecer uma interlocução com o outro: as entrevistas têm seu uso definido pela exposição de falas autorizadas a exemplificar determinados assuntos e questões, e o ordenamento narrativo em temas e em blocos é feito para

¹³ Há que notar que o hibridismo de gêneros e de formatos é usual não só ao documentarismo: a ficção às vezes é documental e o jornalismo às vezes é narrativo e ainda sim ficcional.

gerar o desenvolvimento lógico de uma proposição. São várias as estratégias usuais da televisão incorporadas ao documentário. Esta divisão do filme em blocos temáticos, indicando uma clara deixa para os intervalos da programação, é uma organização narrativa que se repete em outro filme deste corpus de análise – *Ônibus 174* também estrutura sua história a partir do ordenamento lógico de blocos temáticos.

Talvez porque Eduardo Coutinho tenha acumulando vivência e entendimento do formato televisivo nos anos em que dirigiu documentários para o “Globo Repórter”, estabeleça uma relação formal com a linguagem jornalística que está mais centrada na subversão da forma do que em sua mera incorporação. Em *Edifício Máster* há um uso inovador da técnica da entrevista, sendo ela reapropriada para a construção de um outro método de interlocução com o outro, que tem claras diferenças de tratamento e de assunto. Coutinho não entrevista, mas conversa, ainda que assuma o papel de provocador de uma conversa movida por assuntos banais que são amenidades de sujeitos anônimos transformadas em dramas e conflitos fílmicos. O cineasta se aproveita do conhecido jogo da entrevista e joga com as intenções de visibilidade esperada pelos sujeitos que sempre perguntam se a filmagem é para televisão. Mas Coutinho transforma o jogo, ao colocar as ficções individuais no lugar das verdades coletivas, utilizando a técnica dos encontros para incentivar a auto-construção dos sujeitos em personagens.

Não são novos usos e significados para técnicas da linguagem televisiva o que caracteriza formalmente *Ônibus 174*, mas há no filme o hibridismo de linguagens e ele reside na utilização de imagens captadas pela televisão. O documentário é quase todo composto por conteúdos gerados ao vivo durante um seqüestro a ônibus na cidade do Rio de Janeiro. As cenas já estão dadas, não há o que mudar nelas; assim como a narrativa é direcionada pelo fato, não havendo muito para acrescentar, a não ser a sua extensão aos acontecimentos anteriores ou posteriores. *Ônibus 174* se reapropria de conteúdos midiáticos para gerar novos sentidos. Está mais centrado no estabelecimento de um contra-discurso, ainda que este também esteja embasado em falas autorizadas que generalizam o conhecimento. O diálogo formal mais estreito do documentário é com a linguagem ficcional, adotando técnicas dramáticas como a construção do personagem e o estabelecimento de um conflito para direcionar a ressignificação dos fatos. Assim como o espetáculo veiculado pela mídia televisiva, no entanto, *Ônibus 174* exhibe a mesma tragédia urbana.

Problematizar as estetizações midiáticas, não as sobre violência urbana, mas especificamente as relacionadas à pobreza e à miséria, é também o que faz *À Margem da Imagem*. O documentário recorre aos mesmos meios da mídia para estetizar os moradores de rua; mas seu foco é auto-reflexivo: quando utiliza estas estratégias, reverte-as para fins táticos, ou seja, expor a técnica para questionar os métodos tradicionais de registro. A técnica primordial de *À Margem da Imagem* é a entrevista e no filme ela se caracteriza por uma particularidade, que é deixar uma abertura para que as falas sejam analíticas e críticas ao próprio processo de construção do filme. Para evidenciar as falhas de uma forma, o documentário acaba por se construir em um terreno problemático do próprio modelo que critica e que evidencia.

O Rap do Pequeno Príncipe também faz constantes referências aos discursos midiáticos cujo mote é a violência urbana, atendo-se em mostrar o papel e os efeitos destas representações. Foi a mídia que tornou Helinho e Garnizé figuras conhecidas. Foi a mídia que formou o discurso sobre o justiceiro e o movimento hip-hop. E *O Rap...*, por vezes, segue usando a mesma construção dos personagens. De programas jornalísticos sensacionalistas à cobertura diária de homicídios na periferia, o documentário vai diluindo estes conteúdos em sua narrativa. Justiceiros dizem se inspirar em filmes de ação para praticar seus delitos, enquanto jornalistas definem o que é uma alma sebosa e colocam em julgamento os atos dos justiceiros. À parte estas constantes citações dos conteúdos midiáticos, o diálogo estético com a linguagem televisiva que *O Rap do Pequeno Príncipe* constitui está mais direcionado para uma cultura urbana pós-moderna do videoclipe. O filme utiliza técnicas que resultam em uma linguagem fragmentada e de forte expressão visual. Há o uso de planos não convencionais, de câmera subjetiva e da música exercendo funções cruciais, dentre as mais significativas atuar como elemento narrativo condutor. O documentário se reapropria de uma linguagem ágil construindo-se formalmente de maneira similar a um videoclipe.

Apesar das táticas, das micro-liberdades e das singularidades na apropriação da linguagem cinematográfica documental, é inevitável aceitar que de alguma forma há também certas constâncias estéticas nestes cinco filmes analisados. Das hipóteses suscitadas fica a constatação de documentários cuja abordagem das experiências vividas nas cidades se assemelham, caso da violência, da periferia, do discurso instrumentalmente criado a partir da vida cotidiana dos sujeitos comuns, marginalizados. É um enfoque que responderia, em parte, ao velho imperativo presente no cinema brasileiro, de representar as mazelas do país e a fratura social; e que também

afirmam a referência constante do documentarismo atual à mídia: ou porque os filmes vão atuar como resposta aos discursos midiáticos, ou porque vão se reapropriar de técnicas.

Novas táticas formais são criadas, mas na dialética entre forma e conteúdo há ainda no documentarismo contemporâneo brasileiro finalidades estruturalistas de construção e de exposição dos seus conteúdos. Assim atestamos neste corpus de pesquisa: há o caso de técnicas que, por mais que subvertam estratégias, continuam a cair nas generalizações sociológicas, tais como expor o tema com base em teses formuladas e tipificar os sujeitos em suas experiências. Quando vão falar sobre um assunto, os filmes estão sempre atentos às particularidades de vivências múltiplas, mas há alguns deles que, quando integram estas experiências ao discurso fílmico, aplicam constantemente estas estratégias de generalização. Ainda que alguns usos táticos procurem sedimentar o espaço para expressar as singularidades das vivências em um modelo quase antropológico, narrativas ainda são formuladas a partir da utilização de técnicas da linguagem a serviço da comprovação de conhecimentos generalizantes que partem do particular para cair no genérico.

Notícias de Uma Guerra Particular ouve todos os lados envolvidos no assunto que aborda, mas são traficantes, policiais ou moradores que, quando a narrativa é construída, são levados a figurarem como personagens típicos que corroboram a tese acerca da violência urbana. *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* expõe o mesmo conteúdo da violência urbana a partir de experiências bem distintas de dois sujeitos. Centra-se na particularidade de cada um deles, mas não deixa de os remeter a um contexto maior: o filme compõe e contrasta a figura do justiceiro e do raper. *Ônibus 174* também tem como conteúdo a violência urbana e parte da experiência específica de um sujeito; mas quando se apropria de elementos da linguagem ficcional para construir seu discurso, espera comprovar a partir daquela vivência particular como meninos de rua viram bandidos.

Não cabe então falar de originalidade pessoal ou de afirmação autoral; ainda que sob muitas ressalvas isto possa ser válido apenas para o caso de Eduardo Coutinho. Não há tendências unificadas do ponto de vista estético entre estes cinco documentários, mas há a existência de diversificas estéticas com forte carga pessoal por parte de cada cineasta. *Edifício Máster* e *À Margem da Imagem*, por exemplo, são filmes auto-reflexivos, mas cada documentarista a sua maneira incorporou estas estratégias contemporâneas de desconstrução. Enquanto Eduardo Coutinho desconstrói a própria técnica de interlocução com o outro, desconstrói

papéis e falas, Evaldo Mocarzel se limita a mostrar o processo de produção de um filme e a criticá-lo.

É possível chegar à afirmação de que este documentário brasileiro que estivemos analisando é uma poética híbrida na qual modos de representação são combinados e alterados em filmes individuais dependendo da proposta. É a subversão das convenções e das normas que transmuta um campo vasto de uma tradição formal como é o documentário. Documentar é criar e contar histórias, sendo o tema e a forma princípios estruturais do documentarismo e os responsáveis pelo influxo de originalidade estética e de renovação da linguagem.

BIBLIOGRAFIA

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- AMARAL, Rita. *Povo-de-santo, povo de festa: Estudo antropológico do estilo de vida dos adeptos do candomblé paulista*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo. USP. São Paulo, 1992.
- ARISTÓTELES. *A Poética*. Trad.: Eudoro de Souza. Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoievski*. São Paulo: Forense Universitária, 1997.
- BERNARDERT, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____; GALVÃO, Maria Rita. *O Nacional o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- BRISSAC PEIXOTO, Nelson. “A Ética das Imagens”. In: *Ética*. NOVAES, Adauto (org). São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Cidades e cidadãos imaginados pelos meios de comunicação*. Revista Opinião Pública: Campinas, vol. VIII, n.1, 2002.
- _____. *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Ed Universidade São Paulo, 1997.
- CASTELLS, Manuel. *La cuestión urbana*. Mexico: Siglo Veintiuno, 1974
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DANCYGER, Ken. *Técnicas de edição para cinema e vídeo: história, teoria e prática*. Trad. Maria Angélica Marques Coutinho. – Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.
- FOSTER, Hall. FOSTER, Hall. *The return of the real*. Massachusetts: The Mit Press, 1996.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2003.

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

LABAKI, Amir. *É Tudo Verdade – Reflexões sobre a cultura do documentário*. São Paulo: Francis, 2005.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed. 34, 2002.

NICHOLS, Bill. *Representing Reality: issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

MENEZES, Paulo. *Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental; e conhecimento*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, n.51, vl.18, 2003.

NICHOLS, Bill. *Representing Reality: issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

RAMOS, Fernão. “O que é documentário”. In: *Estudos Socine de cinema, Ano 3*. Mariarosaria Fabris et alii (orgs). Porto Alegre: Sulina, 2003a.

_____. “Má-consciência, crueldade e narcisismo às avessas no cinema contemporâneo”. In: *Estudos Socine de Cinema, Ano 4*. Afrânio Mendes (orgs). São Paulo: Panorama, 2003b.

_____; MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Senac São Paulo, 2000.

_____. “A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa”. In: *Teoria Contemporânea do Cinema, volume II*. Fernão Pessoa Ramos (org.). São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

ROLNIK, Raquel. *O que é a Cidade?* Coleção Primeiros Passos. Ed. Brasiliense: São Paulo, 1988.

SARNO, Geraldo. *O Olhar (documental) de D. Quixote*. In: *Cinemais: Cinema de Poesia*. vl. 33. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Cinema: trajetória e no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

SCHOLLHAMER, Karl Erik; LEVI, Tatiana Salem. “Os novos realismos da cultura do espetáculo”. In: *Encenações Contemporâneas: Cultura, espetáculo e periferia*. Vol. 5, n.2. ECO, 2004.

SILVA, Armando. *Imaginários urbanos*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SILVA, T.T. “A produção social da identidade e da diferença”. In: SILVA, T.T. (Org.). *Identidade e Diferença – a perspectiva dos estudos culturais*. Rio de Janeiro, Vozes, 2000.

STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

_____; SHOHAT, Ella. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 2002.

TEIXEIRA, Elinaldo Francisco. “Enunciação do documentário: o problema de “dar a voz ao outro”. In: *Estudos Socine de cinema, Ano 3. Mariarosaria Fabris et allii (orgs)*. Porto Alegre: Sulina, 2003.

_____. “Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre”. In. *Documentário no Brasil: tradição e transformação / Francisco Elinaldo Teixeira (org.)*. São Paulo: Summus, 2004.

VALENTINETTI, Cláudio M. *O Cinema segundo Eduardo Coutinho*. Brasília: M. Farani Editora, 2003.

VANOYE, Francis; GOLLOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. São Paulo: Papyrus, 1994.

WIRTH, Louis. “O Urbanismo como modo de vida”. In: *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

XAVIER, Ismail. “Figuras do Ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90”. In: *Estudos Socine de cinema, Ano 3. Mariarosaria Fabris et allii (orgs)*. Porto Alegre: Sulina, 2003.

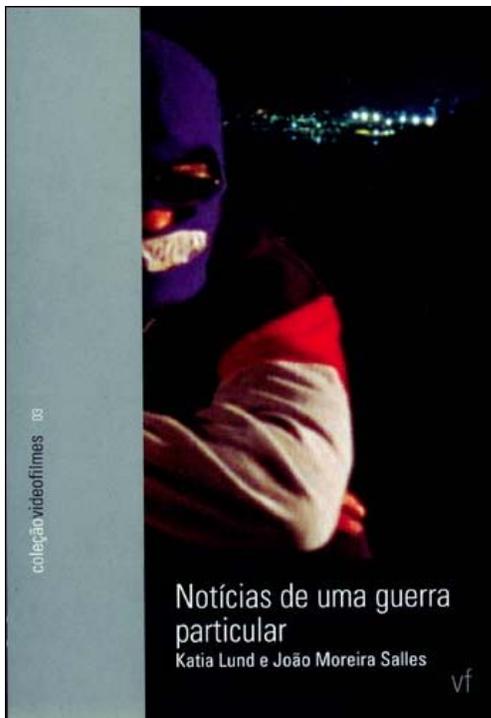
_____. “Indagações em torno de Eduardo Coutinho”. In: *Cinemas: Objetivo Subjetivo*. vl. 36. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.

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

ANEXOS

I) SINOPSES DOS FILMES

Notícias de Uma Guerra Particular

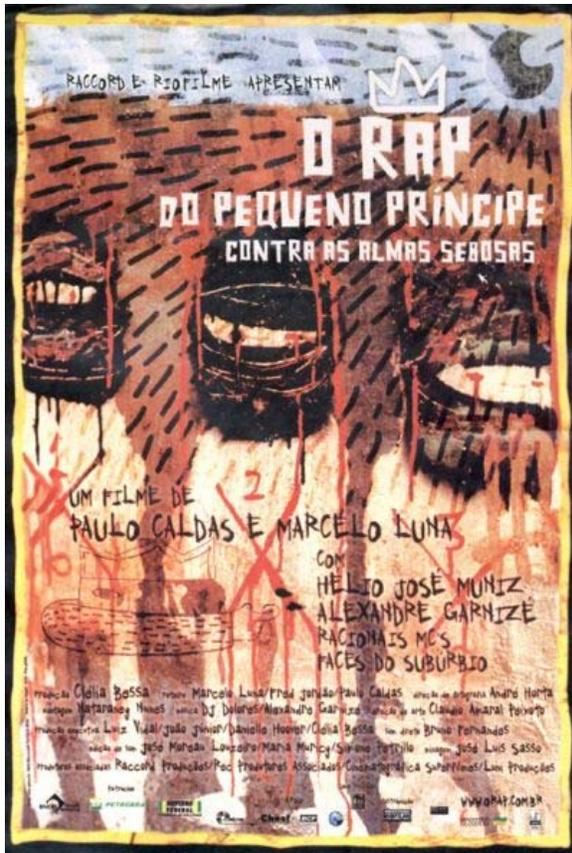


Rio de Janeiro, 1999, 35mm, cor, documentário, 57'. Roteiro: João Moreira Salles e Kátia Lund. Fotografia: Walter Carvalho. Montagem: Flávio Nunes. Som: Aloysio Compasso.

Um documentário sobre o estado da violência urbana no Brasil. O cenário é o Rio de Janeiro, e os personagens são policiais, traficantes e moradores de favelas que se vêem envolvidos numa guerra diária e sem vencedores.

Finalista do prêmio Emmy de 1999 em Nova Iorque, e prêmio de Melhor Documentário brasileiro no festival "É Tudo Verdade" em 2000, em São Paulo.

O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas

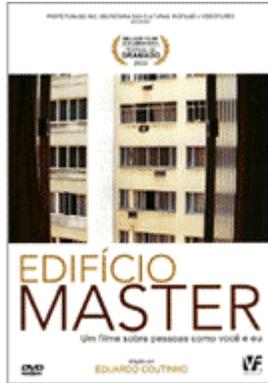


Pernambuco, 2000, 35mm, cor, documentário, 75'. Direção: Paulo Caldas, Marcelo Luna. Roteiro: Fred Jordão, Marcelo Luna e Paulo Caldas. Fotografia: André Horta. Montagem: Natara Ney. Som: Bruno Fernandes e José Loureiro

Camaragipe, periferia do Grande Recife. Dois jovens, um justiceiro e um músico, vivem num universo de violência. Helinho, justiceiro, 21 anos, conhecido como "Pequeno Príncipe", é acusado de matar 65 bandidos no município de Camaragide (PE) e em alguns bairros de subúrbio. Garnizé, músico, 26 anos, componente da banda de rap Faces do Subúrbio, militante político e líder comunitário em Camaragide, usa a cultura para enfrentar a difícil sobrevivência na periferia. Os dois são os opostos e ao mesmo tempo iguais na condição de filhos de uma guerra social silenciosa, que é travada diariamente nos subúrbios das grandes cidades brasileiras.

Ganhou o Troféu Buriti de Prata, como Melhor Filme pelo Público, no II Festival Internacional de Cinema de Brasília e o Prêmio do Melhor Filme pelo Público e o Prêmio GNT de Renovação de Linguagem do Documentário Brasileiro, no V Festival Internacional de Documentários É Tudo Verdade.

Edifício Máster



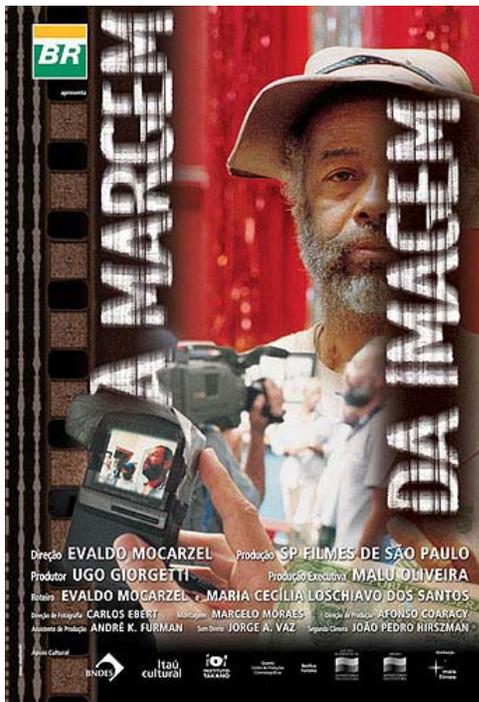
Rio de Janeiro, 2002, 35mm, cor, documentário, 110'. Realização, direção: Eduardo Coutinho. Pesquisa: Consuelo Lins, Cristiana Grumbach, Daniel Coutinho. Produção: João Moreira Salles, Maurice Andrade Ramos. Fotografia: Jacques Cheuiche. Som direto: Valéria Ferro. Montagem: Jordana Berg.

Durante sete dias, uma equipe de cinema filmou o cotidiano dos moradores do Edifício Máster, situado em Copacabana, a um quarteirão da praia. O prédio tem 12 andares e 23 apartamentos por andar. Ao todo são 276 apartamentos conjugados, onde moram cerca de 500 pessoas. Eduardo Coutinho e sua equipe entrevistaram 37 moradores e conseguiram extrair histórias íntimas e reveladoras de suas vidas.

Prêmio de Melhor Documentário, no Festival de Gramado. Prêmio da Crítica na mesma categoria na Mostra BR de Cinema 2002.

À Margem da Imagem

São Paulo, 2002, cor, longa-metragem, documentário, 72min. Realização: Evaldo Mocarzel. Roteiro: Evaldo Mocarzel, Maria Cecília Loschiavo dos Santos. Fotografia: Carlos Ebert, João Pedro Hirzman. Montagem: Marcelo Moraes. Som direto: Jorge A Vaz.



“À Margem da Imagem” é documentário que vai focalizar as rotinas de sobrevivência, o estilo de vida e a cultura dos moradores de rua do município de São Paulo. Trata-se de um problema dramático que vem se agravando a cada dia. O documentário vai mostrar o cotidiano dessas comunidades que vivem em várias áreas da cidade, principalmente na região central. Nesta área, os moradores de rua têm acesso a produtos e materiais descartados pelos escritórios, bancos e estabelecimentos comerciais.

Prêmio de Documentário de Longa Metragem em 35mm, no 31º Festival de Gramado, 2003. Prêmio de Melhor longa-metragem documentário no Festival do Rio 2003. Prêmio no XII Cine Ceará, 2002, de melhor montagem para Marcelo Moraes; no XIII Festival Internacional de Curta de São Paulo, 2002, Prêmio de Aquisição do Canal Brasil, Prêmio de Aquisição Espaço Unibanco de Cinema e um dos melhores na escolha do Júri Popular; XXIX Jornada da Bahia, 2002, Prêmio Glauber Rocha (melhor curta e melhor montagem); CNBB, 2002, Margarida de Prata (melhor curta); II Goiânia Mostra Curtas, Icumam, melhor curta da Mostra Brasil; I Paracine, 2002, melhor documentário pelos Júris Oficial e Popular; 9º Vitória Cine Vídeo, melhor montagem e Prêmio ABD (Associação Nacional dos Documentaristas); V Festival Internacional de Cinema Brasileiro de Paris, 2003, melhor curta.