

# DE V I R ES

C i n e m a e H u m a n i d a d e s

V. 8 N. 2 JUL/DEZ 2011 ISSN 2179-6483



# De V I R es

C i n e m a e H u m a n i d a d e s

**ORGANIZAÇÃO DOSSIÊ CINEMA BRASILEIRO:  
ENGAJAMENTOS NO PRESENTE I**

Cezar Migliorin  
Roberta Veiga

César Guimarães  
Mateus Araújo Silva  
Roberta Veiga  
Ruben Caixeta de Queiroz

**CONSELHO EDITORIAL**

Ana Luíza Carvalho da Rocha (UFRGS)  
Cristina Teixeira Vieira de Melo (UFPE)  
Consuelo Lins (UFRJ)  
Cornélia Eckert (UFRGS)  
Denilson Lopes (UFRJ)  
Eduardo Vargas (UFMG)  
Ismail Xavier (USP)  
Jair Tadeu da Fonseca (UFSC)  
Jean-Louis Comolli (Paris VIII)  
João Luiz Vieira (UFF)  
José Benjamim Picado (UFF)  
Leandro Saraiva  
Márcio Serelle (PUC-MG)  
Marcius Freire (Unicamp)  
Maurício Lissovsky (UFRJ)  
Maurício Vasconcelos (USP)  
Patricia Franca (UFMG)  
Patricia Moran (USP)  
Phillipe Dubois (Paris III)  
Phillipe Lourdou (Paris X)  
Réda Bensmaïa (Brown University)  
Regina Helena da Silva (UFMG)  
Renato Athias (UFPE)  
Ronaldo Noronha (UFMG)  
Sabrina Sedlmayer (UFMG)  
Silvina Rodrigues Lopes (Universidade  
Nova de Lisboa)  
Stella Senra  
Susana Dobal (UnB)  
Sylvia Novaes (USP)

**PROJETO GRÁFICO**

Bruno Martins  
Carlos M. Camargos Mendonça

**EDITORIAÇÃO ELETRÔNICA**

Prussiana Fernandes

**COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO**

Prussiana Fernandes

**CURADORIA DE IMAGENS**

Anna Karina Bartolomeu

**IMAGENS**

Frame de *Céu sobre os ombros* (Sérgio  
Borges, 2011) (págs. 4 e 5)  
Frame de *A falta que me faz* (Marília  
Rocha, 2009) (pág. 12)  
Frame de *L.A.P.A* (Cavi Borges e Emílio  
Domingos, 2007) (pág. 28)  
Frame de *A cidade é uma só?* (Adirley  
Queirós, 2012) (pág. 48)  
Frame de *Resgate Cultural* (Telephone  
Colorido, 2001) (pág. 70)  
Frame de *Wilsinho Galiléia* (João  
Batista de Andrade, 1978) (pág. 94)  
Frame de *A Batalha do Passinho – o  
filme* (Emílio Domingos, 2012)  
(pág.110)  
Frame de *Cabra Marcado Para Morrer*  
(Eduardo Coutinho, 1984) (pág.118)  
Fotografia *Domingo de Pavor*, de Marco  
Terranova (pág.138)

**EDITORES**

André Brasil  
Anna Karina Bartolomeu  
Carlos M. Camargos Mendonça  
Cláudia Mesquita

**APOIO**

Grupo de Pesquisa Poéticas da  
Experiência  
FAFICH – UFMG

Publicação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH)  
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação  
Programa de Pós-Graduação em Antropologia

Avenida Antônio Carlos, 6627 – Pampulha 31270-901 – Belo Horizonte – MG Fone: (31) 3409-5050

D 495 DEVIRES – cinema e humanidades / Universidade Federal de Minas  
Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
(Fafich) – v.8 n.2 (2011) –

Semestral  
ISSN: 21796483

1. Antropologia. 2. Cinema. 3. Comunicação. 4. Filosofia. 5.  
Fotografia. 6. História. 7. Letras. I. Universidade Federal de  
Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

## Sumário

- 4 Apresentação  
*Cezar Migliorin e Roberta Veiga*
- Dossiê Cinema Brasileiro: Engajamentos no presente**
- 12 Figuras do engajamento: o cinema recente brasileiro  
*Cezar Migliorin*
- 28 A intermitência política do documentário: *L.A.P.A* entre o consenso e o dissenso  
*Victor Guimarães*
- 48 Um drama documentário? – atualidade e história em *A cidade é uma só?*  
*Cláudia Mesquita*
- 70 O discurso audiovisual outsider em *Resgate Cultural*  
*Ricardo César Campos Maia Júnior*
- 94 Dispor e recompor: o documentário sob o gesto da montagem  
*Andréa França, Angeluccia Habert e Miguel Pereira*
- 110 *A Batalha do Passinho – o filme*  
*Eliska Altmann*
- Fora-de-campo**
- 118 Coutinho, leitor de Benjamin  
*Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues*
- 138 Risco e retórica das imagens de sofrimento  
*Paulo Vaz e Janine Cardoso*
- 154 Normas de publicação
- 155 Pareceristas consultados







## Apresentação

Apresentar esse número passa pelo orgulho de termos conseguido reunir em dois volumes da Revista Devires uma ampla gama de textos e abordagens que tem a política com o cinema como questão central.

Para todos aqueles que vêm debatendo o cinema recente feito no Brasil, a percepção de que um desafio político atravessa uma grande quantidade de obras tem, há muito, estado presente, mas é com a materialidade dos artigos aqui reunidos que esse vigor se torna ainda mais evidente. Mas, como temos visto, é com o acento em uma política que se faz nos interstícios entre as formas de vida e os instrumentos do cinema que se constrói um amplo espectro de imagens inquietas com os modos de organização dos tempos e dos espaços onde as vidas acontecem. Eis uma dimensão estética inalienável do que veremos como interrogação política das reflexões aqui presentes. Nesse sentido, investimos nos artigos que na proximidade com as obras tracejaram narrativas e formas que expressavam potências criativas entre as vidas vividas, às quais o cinema se engajava, e as vidas inventadas com o cinema.

Abrimos esse primeiro volume com o artigo de Cezar Migliorin, coeditor desse número, em que são esboçadas quatro figuras em que se explicitam gestos cinematográficos no cinema recente brasileiro engajados no presente e em que múltiplas formas de vida se exprimem e se debatem com as mais diferentes formas de poder. A reflexão traça um largo, tanto quanto incompleto, panorama do cinema político feito no Brasil hoje.

No artigo *O devir político do documentário: L.A.PA entre o consenso e o dissenso*, Victor Guimarães apresenta de forma consistente as noções de consenso e dissenso de Jacques Rancière para pensar as formas da política aparecer com o cinema,

especificamente com o filme L.A.P.A., de Emílio Domingos e Cavi Borges. Cabe ao pesquisador neste artigo, uma atenção às formas, nem sempre evidentes, do filme esboçar uma presença política com aqueles que filma. Destacamos que esse trabalho com Rancière vem tendo especial relevância para muitos que trabalham a dimensão política do cinema contemporâneo, nesse sentido o caráter teórico desse artigo ganha singular importância.

Em *Um drama documentário?* Claudia Mesquita concentra-se no importante *A cidade é uma só?* de Adirley Queiroz. A pesquisadora traceja linhas de continuidade e ruptura com duas obras centrais da relação do cinema com a capital federal, *Brasília, contradições de uma cidade nova* (1967), de Joaquim Pedro de Andrade, e *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1992), de Vladimir de Carvalho. A relação entre diferentes obras evidencia as modulações do cinema contemporâneo, sobretudo nas relações com estratégias dramáticas associadas às formas tradicionais do documentário.

No quarto artigo deste número, Ricardo Maia se concentra no filme *Resgate Cultural*, do grupo pernambucano Telephone Colorido. O curta metragem teve grande repercussão no início dos anos 2000 e aqui é retomado para pensar suas formas de operação crítica em relação a um certo estado da cultura local e nacional.

Dos mais relevantes debates recentes no campo do cinema tem sido em torno das formas da montagem retomar uma centralidade, para além dos debates entre bazanianos ou dialéticos. O artigo *Dispor e recompor: o documentário sob o gesto da montagem*, de Andréa França e Miguel Paiva se insere nesse debate refletindo sobre a singular produção do Globo Repórter dos anos 1970 e tendo o historiador da arte Georges Didi-Huberman como colaborador importante para a reflexão sobre a montagem como gesto com o qual se forja um conhecimento.

No tradicional fotograma comentado, a pesquisadora Eliska Altmann analisa o filme *A Batalha do Passinho – o filme*, também de Emílio Domingues, em que ele acompanha um dos maiores fenômenos culturais das periferias e favelas do Rio de Janeiro, o passinho, uma dança ligada ao universo do *funk*. Em seu texto, a pesquisadora se mostra atenta às potências e à violência que com o filme se revelam nas danças e no cotidiano de jovens cariocas.

Dois textos fecham esse número dentro da sessão Fora de

Campo, que contempla artigos que nos parecem relevantes serem nesse momento publicados, mas que não fazem parte do recorte temático do número, apensar das conexões serem inevitáveis. Paulo Vaz e Janine Cardoso trabalham com diversos casos midiáticos em que as imagens dos sofredores fazem parte de uma retórica em que o risco pauta o presente pelo medo e pela desresponsabilização coletiva. No caso das reportagens do Jornal Nacional sobre a dengue, analisado no artigo, os autores esmiúçam um jornalismo que investe na indignação em relação àqueles eleitos como os culpados.

Centrado ainda em uma preocupação política, o artigo de Laércio Ricardo, *Coutinho, leitor de Benjamin* revisita quatro filmes da obra de Eduardo Coutinho atento aos modos como a oralidade instaura uma prática fabulatória em que a memória se faz presente para inscrever em seus tempos os sujeitos que narram e, para isso, recorre a uma matriz benjaminiana.

Em relação ao nosso tema central, acreditamos que o leitor tem em mãos um quadro significativo do que se produz hoje no Brasil em termos de cinema que articula estética e política, trazido por uma série de artigos que atentamente se dedicam a pensar escrituras cinematográfica em todo o engajamento que forjam com o presente que inventamos e sofremos. Que os artigos sejam vossos.

*Cezar Migliorin e Roberta Veiga*

# **Cinema engajamentos**

**brasileiro:**

**no presente**



# **Figuras do engajamento: o cinema recente brasileiro**

CEZAR MIGLIORIN

Doutor em Comunicação e Cinema pela UFRJ e Sorbonne Nouvelle, Paris 3  
Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF

**Resumo:** Este artigo apresenta um breve mapeamento do cinema realizado no Brasil nos últimos anos, sobretudo aquele em diálogo com o campo do documentário. Traçamos quatro figuras através das quais identificamos um “engajamento no presente”. Essas figuras, com diferentes formas, escrituras, representações e expressões sensíveis engajam o cinema com o real, com o presente e com o seu tempo histórico. Com isso desejamos explicitar a existência de um cinema político feito hoje no Brasil.

**Palavras-chave:** Cinema brasileiro. Documentário. Política. Engajamentos.

**Abstract:** This article presents a brief mapping of a cinema held in Brazil nowadays, especially the one in dialogue with the field of documentary. We draw four figures through which we identify an “engagement with the present.” These figures, with different forms, writings, representations and sensitive expressions engage the cinema with the real and with its historical moment. Thus, we wish to make explicit the existence of a political film made in Brazil today.

**Keywords:** Brazilian cinema. Documentary. Politics. Engagements.

**Résumé:** Cette article présente une bref cartographie du cinéma fait aujourd’hui au Brésil, surtout celui lieu au champ du documentaire. Nous décrivons quatre figures avec lesquelles nous pouvons reconnaître l’engagement de ces films avec leur présent. Ces figures, avec des différentes formes, écritures, représentations et expressions sensibles, engage le cinéma avec le réel, avec le présent et son temps historique. Ainsi, nous voulons expliciter l’existence d’un cinéma politique fait aujourd’hui au Brésil.

**Mots-Clés:** Cinéma brésilien. Documentaire. Politique. Engagements.

## Da dignidade

O crítico francês Serge Daney em artigo sobre o filme *O teatro das Matérias* (Jean Claude Biette, 1977) escreve: “A princípio o realismo é isso: conferir dignidade fílmica àquilo que não possuía, encontrar ao acaso uma imagem onde não havia nada.” Dignidade, como sabemos, tem origem no Latim: dignus é “aquele que merece estima e honra, aquele que é importante”.

Podemos tirar algumas consequências dessa passagem de Daney: Mas, antes, saliento que não vou me dedicar ao realismo, seria desnecessário nesse artigo e, talvez, desnecessário fora de uma visada histórica. Importa, nesse momento, que para Daney existe uma dignidade que é fílmica e essa dignidade passa pela possibilidade de que haja uma imagem onde não havia nada. Tal crença é parte de Daney e de grande parte do cinema político do pós-guerra. Uma crença na imagem a na possibilidade de o cinema fazer-se político no gesto de fazer uma imagem, apesar de tudo, apesar do cinema não ter podido impedir o Holocausto, como nos diz Godard, apesar da multiplicação exponencial de imagens em todos os espaços e mídias. E é justamente depois da guerra que se intensifica esse mundo tomado por imagens e onde não faltam imagens, poderíamos objetar. Sim e não. Se nos aproximamos de Gilles Deleuze, podemos concordar que o que temos é um mundo de clichês e que, na verdade, faltam imagens. Faltam imagens que justamente possam conferir alguma dignidade ali onde não havia, ali onde a máquina-cinema não estava. A ausência das imagens sentida não porque elas trariam o espetáculo nem porque garantiriam um adendo de representação, mas, justamente, porque trariam a possibilidade de uma imagem na variação mesma do mundo, um objeto que antes de dizer do mundo o pensa e transforma.

As imagens que nos faltam são possíveis com dois gestos inseparáveis de uma dignidade. Primeiramente, trata-se de perceber que nos lugares mais miseráveis, dos mais excluídos pela ordem que produz essas não-imagens que tanto reforçam as significações do mundo, mesmo nesses lugares há uma janela, uma nesga por onde entra luz, condição primeira para uma imagem. Lembremos de um comentário de Jacques Rancière sobre Pedro Costa:

o problema não é abrir o museu aos trabalhadores que o construíram, o problema é fazer uma arte à altura da experiência desses viajantes, uma arte saída desses e que eles possam compartilhar de volta (RANCIÈRE, 2011: 144).

Conferir uma dignidade fílmica passa então por um primeiro compartilhamento. Trata-se de fazer comum uma experiência e uma luz. Trata-se de fazer uma máquina-cinema habitar uma potência sensível e significativa que pertence a todos onde a luz, mesmo que ínfima, permita a máquina-cinema funcionar. Sim, claro, existe cinema sem luz... Mas, fiquemos com o mínimo! A circulação dessa máquina-cinema, que não pertence a esse ou àquele cineasta, tem a possibilidade de fazer uma imagem que poderá ser tomada por uma dignidade, não por que a luz foi até esse ou aquele mundo, mas porque ela sempre esteve ali e, por certos gestos, entrou na máquina-cinema: o tempo foi compartilhado entre múltiplos atores ou a montagem permitiu aproximações entre mundos desconectados, por exemplo. Assim, essa dignidade passa pela possibilidade de tornar comum os modos da luz atravessar uma vida, os modos da máquina-cinema ser constituída com a experiência daqueles que não tem janelas de vidro e casas inspiradas em Frank Lloyd Wright. Como sabemos, às vezes há pouca luz.

Note que se falo em máquina-cinema a influência de Guattari e Deleuze é evidente, e assim é necessário, uma vez que o que se passa nesse fazer-se da imagem – se continuamos apostando nela – é uma dissolução de lugares estanques entre filme e filmado. Podemos ainda encontrar ecos da máquina-cinema na continuação da leitura da citação que Rancière faz de Pedro Costa:

Da paciência da câmera que vem filmar todos os dias mecanicamente as palavras, os gestos e os passos, não mais para “fazer um filme” mas como um exercício de aproximação do segredo do outro, deve nascer na tela uma terceira figura que não é mais nem o autor, nem Vanda ou Ventura, um personagem que é e não é estrangeiro às nossas vidas. (RANCIÈRE, 2011: 152).

Distante de uma exclusividade do discurso fílmico, a máquina-cinema trata de não perder o mundo, mas não tê-lo como garantia, como se ele estivesse estado sempre lá, aguardando o documentarista captar a coisa em si. Máquina-cinema porque inseparável do que não é cinema.

### **Engajamentos no presente**

Podemos Voltar a Daney. A dignidade fílmica depende de uma imagem que aqui já pode ser pensada através de duas linhas. (1) A primeira aponta para esse não pertencimento a qualquer das partes que a constitui – talvez por isso Daney utilize a palavra acaso, na citação que vimos acima. Tal imagem, em *Juventude em Marcha*,

não pertence a Pedro Costa ou Ventura e assim podemos dizer dessa imediatez da relação do cinema com a alteridade. (2) A segunda, que ainda não exploramos, parte da própria ideia de que há a possibilidade de uma existência comum com a imagem uma vez que ela não está separada de um real que aparece na relação, nem sempre harmônica, entre atores que constituem a imagem. Eis a dimensão propriamente política da imagem. Ela é parte e entra na variação do mundo, quando imagem.

Poderíamos então resumir a ideia de uma imagem política da seguinte forma:

A existência de uma imagem política se faz quando a luz que faz parte da máquina-cinema opera uma composição significativa e sensível entrando na própria variação do mundo sem se fiar na centralidade do sujeito ou da comunidade, tampouco em uma teleologia histórica ou narrativa subordinando sujeitos e imagens ao texto.

A partir desses pressupostos estético/políticos nos parece possível falarmos de um engajamento no presente através de *figuras do engajamento*.

Se é então com o cinema contemporâneo que desejamos pensar os engajamentos no presente, devemos nos perguntar: de que se trata um engajamento no presente? Essa talvez seja a questão mais simples. Poderíamos afirmar que só existe engajamento no presente. É na ordem de um engajamento entre um mundo vivido, histórico, sofrido e um mundo desejado, atuado e performado, que atravessa um encontro entre quem filma e quem é filmado, que a inscrição cinematográfica pode ser levada a uma sala de cinema, oferecida a um público.

O engajamento nas artes só existe no presente como tensão entre história, memória e mundo transformado, variado com as forças e redes que são colocadas em ação no presente. Na máquina-cinema, o engajamento é um agir com múltiplos tempos na variação do presente, voltamos aqui à noção de imagem que nos interessou. Um agir com múltiplas forças nas forças do presente. Ora, há uma confusão que se faz aqui entre engajamento e imagem mesmo, uma vez que ambos concretizam em uma relação com o real. Arrisquemos o seguinte: Se há imagem – o que não é o simples aparecimento de uma inscrição em uma superfície – há, necessariamente, engajamento. Mas as imagens são raras.

Tais definições do engajamento no presente impossibilitam que vejamos o presente como um ordenador do passado ou do futuro,

mas como uma variação em que passado e futuro são convocados não como informação, mas como intensidades produtivas. Trata-se de uma perspectiva temporal do engajamento, ou seja, um gesto de entrada no que dura, no que varia no próprio presente. Se entendêssemos o engajamento como produção para um fim, como discurso em direção a esse ou àquele mundo, poderíamos entender o que se passa no filme/no real como um meio para aquele fim, fazendo do presente essa eterna passagem para outro lugar. O que agora se passa, os modos de organização dos tempos, das relações, dos encontros, teriam que ser pensados e descritos dentro de uma teleologia, por outro lado, se o engajamento só pode se dar no que varia no próprio presente, na duração, se quisermos, é na experiência sensível desse presente distendido, na experiência de mundo que atravessa múltiplas formas de vida que o cinema se forja.

O engajamento toma concretude, não pela veracidade ou ordenação de fatos, mas pela relação com o presente, pela invenção de figuras compostas entre humanos e não-humanos, entre comunidades e forças. O engajamento percebe o presente em sua possibilidade de tencionar sua própria mudança. O que há de real é essa mistura de desejo e variação na fabricação de mundo, já independente da veracidade ou da centralidade de uma ordem narrativa, de um personagem ou comunidade, dando à noção de engajamento uma dimensão coletiva e social e não exclusivamente individual. A dignidade aqui não é mais ligada a um sujeito, mas do próprio presente que se expande temporal e espacialmente, inseparável de operações estéticas e, conseqüentemente, sensíveis.

### **Da noção de figura**

*Podemos chamar essas frações do discurso de figuras. Palavra que não deve ser entendida no sentido retórico, mas no sentido ginástico ou coreográfico.*

Roland Barthes

Uma figura é uma centralidade, uma tendência maior – o que não elimina o entorno, o fundo – que pode se tornar frente. Uma figura pode assim reenviar o olho e a sensação a um trajeto, a um lado de fora, a uma série de elementos, mas ela é força de centralização ao mesmo tempo em que contamina e se impõe ao entorno. Uma figura não é uma forma, necessariamente, mas um centro conectivo e uma marca de intensidade.

Pensar então em figuras do engajamento nos leva a perguntar sobre os modos de conectar tempos e forças e inventar intensidades de variação do presente com sujeitos e comunidades frequentemente assujeitados pela ausência ou invariabilidade da luz que os toca.

Minha tentativa aqui é de mapear quatro *figuras do engajamento* em um esforço de sistematização em torno das relações entre política e estética no cinema. Obviamente, a figura não é uma pastinha onde os filmes podem ser guardados, mas intensidades. Para que essas intensidades de variação do presente possam existir, é a partir das obras que poderemos delinear as figuras. Quando penso em delinear, não imagino as figuras completamente separadas umas das outras ou com limites duros, mas formalizações permeáveis e abertas. E, não poderia ser de outra maneira, toda variação é inseparável da própria imponderabilidade e abertura desse todo aberto que varia. Pensar em figuras é o que me permite percorrer uma cinematografia, sem muita segurança de uma forma, mas com a possibilidade de identificar intensidades e movimentos que se apresentam em múltiplos filmes; coreografias plenas de improvisações.

### **Figuras da Ficcionalização**

César Guimarães e Victor Guimarães escrevem em 2011 um artigo para a Revista Galáxia chamado “Da política no documentário às políticas do documentário: notas para uma perspectiva de análise”. Nesse artigo fazem um consistente levantamento, bastante apoiado em Jacques Rancière, das políticas da imagem no documentário. No final do artigo fazem uma análise do Filme *Juizo* (Maria Augusta Ramos, 2007). Neste filme, o dispositivo é conhecido, trata-se de um filme sobre julgamento de menores em que, por uma questão legal, os próprios jovens não podiam fazer seus papéis e para a isso a diretora trabalha com jovens sem problemas com justiça mas vindos de situações sociais análogas. Cito os autores:

O espectador é tomado pela inquietude. Sabemos bem que aquele sujeito em cena não é o mesmo ao qual se dirigiu a juíza, mas, mesmo assim, a cada plano, sua fala continua a mobilizar nossa crença e nossa dúvida, nossa identificação e nosso distanciamento. A situação é perturbadora: quando o jovem ator responde, em lugar do réu, adivinhamos em seu rosto e em seus silêncios dilemas semelhantes, imaginamos destinos comuns: também ele, o ator, encontra-se ameaçado pela “situação de risco social” à qual sucumbiu o “menor infrator”. (GUIMARÃES & GUIMARÃES, 2011: 84).

Poderíamos falar em figuras da ficcionalização em que esse filme, ao duplicar o estatuto de quem vemos, não opera fazendo dois onde havia um, mas fazendo uma multiplicidade onde havia um problema individual. Aquelas histórias se multiplicam de um a muitos tornando-as comum. O procedimento, relativamente simples, traz para o documentário um ator que não substitui o personagem do filme, mas que amplia a fala e joga luz sobre um quadro nos afetando pela falta de limite individual do drama. Não somos assim retidos no sofrimento de uma família, mas de uma comunidade.

Em outro artigo, André Brasil, ao comentar *Serras da desordem*, de Andrea Tonacci, filme em que as formas da ficção contribuem para que nos aproximemos do personagem Carapiru, escreve o seguinte:

Os filmes se criam, desde o início, em *mão dupla*: de um lado, ficcionalizam-se vidas reais – vidas mais ou menos ordinárias – em uma narrativa de caráter imanente, que levemente se desprende do real sem roteirizá-lo em um gesto demasiado. De outro lado, mas simultaneamente, produz-se algo como uma deriva da ficção, provocada pela deriva da vida ordinária de seus personagens. Assim, nestas obras, a vida ordinária *produz* ficção – produz imagens – e, em via inversa, *se produz* nas imagens, é produzida *na e pela* ficção. (BRASIL, 2011: 2).

Guardando uma forte continuidade histórica com realizadores maiores do pós-Guerra, como Jean Rouch, Pierre Perrault ou Glauber Rocha, além dos dois filmes acima citados, diversos outros, como *O céu sobre os ombros*, *Avenida Brasília Formosa* ou *A cidade é uma só?*, vão fazer dessa figura uma parte de suas escrituras, renovando e desdobrando uma marca fundamental do cinema e da etnografia da segunda metade do século XX em que ficção e realidade não são partes opostas de um mesmo mundo, mas partes de um mundo que se faz sendo imaginado, narrado, engajando-se no que pode o presente com as histórias, no que pode o cinema com o que existe hoje. Nos três exemplos acima, temos filmes fortemente engajados nos modos de habitar e circular na cidade, mas para que possamos sentir essas formas, acompanhamos personagens que de certa maneira são retirados de suas estabilidades cotidianas para levarem para um campo em que o pacto naturalista é suspenso para que a cidade e as vidas possam se expressar nas passagens entre a vida vivida e a vida inventada. É assim que nos três casos os personagens transitam no limite entre um território que lhes pertence e um outro já em transformação com o filme. A ficcionalização aqui não nos demanda, como espectadores, o ridículo lugar de questionadores sobre a veracidade do que vemos. Os indivíduos, plenamente engajados

com o território, porque o conhecem, porque o sentem, executam passagens para o que não é mais um indivíduo que a um território pertence. A ficcionalização aqui pode ser entendida não como um gesto que cria uma cena ficcional, mas um lugar de passagem entre o que é normalizável como identidade e território para o que neles não mais cabe.

### **Figuras do encontro**

Um traço importante do engajamento contemporâneo no cinema, talvez o mais evidente, localiza-se no que poderíamos chamar de *figuras do encontro*. Primeiro, trata-se de construir um mundo comum e nesse mundo esvaziar o poder da centralidade discursiva de qualquer uma das partes. Da fragilidade do encontro entre sujeitos, comunidades e formas de vida, o filme se coloca sob o risco da relação. O cineasta, mais do que garantir uma centralidade, uma unidade discursiva é responsável por manter em tensão as forças do encontro, uma vez que não é na busca de uma harmonia que os encontros se fazem.

A figura do encontro é uma espiral que não cessa de dar voltas enredando cada vez mais as forças que o cinema insiste em aproximar. Não porque deseje refazer a partir de si um mundo, como vimos, na avalanche relacional nas artes dos anos 90, mas porque no encontro há um desdobrar-se entre a presença do outro como forma sensível que afeta o todo e o dissenso que não se resolve no estar junto. “A política – escreveu Rancière sobre o desentendimento fundamental que atravessa o encontro – é a esfera de atividade de um comum que só pode ser litigioso, a relação entre as partes que não passam de partidos e títulos cuja soma é sempre diferente do todo.” (RANCIÈRE, 1996: 29). Rancière explicita então um primeiro ponto central de um engajamento que se pronuncia a partir de um estar junto: o encontro não é a formação de um novo mundo, de uma nova unidade, mas é inseparável de um desentendimento. Sigamos com ele:

Por desentendimento entenderemos um tipo determinado de situação de palavra: aquela em que um dos interlocutores ao mesmo tempo entende e não entende o que diz o outro. O desentendimento não é o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz preto. E o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz branco mas não entende a mesma coisa, ou não entende de modo nenhum que o outro diz a mesma coisa com o nome de brancura. (RANCIÈRE, 1996: 11).

A figura do encontro não se estabelece pela média entre as cores, ou pelo inventário de todas as cores possíveis, mas pela presença de uma produção, de um esbranquiçar e de um enegrar. Essas figuras do encontro, com Eduardo Coutinho (*Peões*, 2004, *O fim e o princípio*, 2005), Andrea Tonacci (*Serras da Desordem*, 2006), Gabriel Mascaro (*Avenida Brasília Formosa*, 2010), Gustavo Spolidoro (*Morro do Céu*, 2009), Marlíia Rocha, (*A falta que me faz*, 2009) entre outros, estiveram no centro das abordagens de tantos filmes, não gostaríamos de perder de vista, entretanto, que elas são sempre duplas, se por um lado tracejam um comum, recortam um universo compartilhável, é também o incomunicável que aparece no encontro que constitui a imagem, as vidas mais do que representadas nesses encontros são virtualidades de um encontro adiado.

O que seria possível filmar, além do encontro entre cenas, entre sujeitos e comunidades distantes? Problema central de qualquer imagem. Notemos que a própria noção de cena traz consigo uma dimensão fortemente fabulatória, ficcional, entretanto, existem aqueles que estão alijados de qualquer cena, que não fazem parte de nenhum dos arranjos da comunidade. Aqueles que, quando consideramos as partilhas das visibilidades, sensibilidades e poderes da comunidade, não tem direito à nenhuma parte (RANCIÈRE, 2005). Pois, para que esses possam fazer parte da cena é preciso que ela seja reinventada. Eis a forte dimensão estética da política, necessariamente ligada a uma dimensão ficcional, reflexiva e nada natural de qualquer partilha, de qualquer gesto político. Para aqueles que não têm nenhuma parte na partilha, para aqueles sem partes, a política demanda a invenção de uma estética que coloca os sem parte na cena, como parte dos que podem fazer diferença na polis, copresentes com outros sujeitos, objetos, poderes.

O encontro é mais que um aperto de mão ou uma troca de olhares, mas a possibilidade de sujeitos que não habitam a mesma cena se reunirem por um breve instante em que o que lhes aparta passa a existir.

Vejamos uma passagem exemplar do filme *A falta que me faz* (Marlíia Rocha, 2009) descrita e analisada por Cláudia Mesquita

Algumas cenas se produzem a partir do encontro e da interação entre essas perspectivas: a equipe, as meninas. [...] Na primeira, Valdênia conversa com Marlíia (fora de campo); mostra as roupinhas de bebê que herdou (ela está grávida, assim como Alessandra); lê vários nomes possíveis para o bebê, de menina e de menino, que anotou em um caderninho (“Marlíia” é um deles). A cineasta faz perguntas bem concretas. Quantas fraldas

você já tem?”, “O que é que tá faltando ainda?” “Quem vai ser madrinha?”. A esta última, Valdênia responde à queima-roupa, com um sorriso terno e consciente: “quem sabe você não tá na lista? Se ela quiser uai...” Marília silencia, no lugar da difícil resposta (um “sim” poderia soar demagógico: um “não”, demarcar com rigidez a diferença entre vida e filme, mundo e cena, bloqueando uma relação de pessoa a pessoa, como que puxando Marília para “dentro do campo”, mas também atualiza a aliança secular entre desiguais, implicando a diretora no papel de mulher bem posicionada a quem a moça pobre oferece “compadrio”. O silêncio de Marília, por sua vez, sugere que essa diferença não pode ser, nem será, pelo filme resolvida [...] Às meninas, em suma, também a equipe de cinema faltará. (MESQUITA, 2012: 41).

Essa sequência, precisamente analisada por Cláudia Mesquita, é exemplar dos riscos do encontro. Subitamente o documentário se encontra no limite de sua presença e o silêncio vem a refazer uma distância e restabelecer ritmos distintos. A vida que segue sem o filme, o filme e o real que seguem afetados por aquelas vidas.

### **Figuras das processualidades subjetivas**

*Não se pode falar de qualquer coisa em qualquer época; não é fácil dizer alguma coisa nova; não basta abrir os olhos, prestar atenção, ou tomar consciência, para que novos objetos logo se iluminem e, na superfície do solo, lancem sua primeira claridade.*

Michel Foucault

Juntar pedaços de vidas que não têm unidade, que não são separadas de superfícies históricas e que em processos de catação de fragmentos, restos, memórias, esboçam uma vida, ensaiam um engajamento com o que se constrói no presente em forma de possibilidades subjetivas para um ou muitos sujeitos. Ensaios e auto-ficções que transitam entre uma dimensão subjetiva forte, frequentemente na primeira pessoa e que, a partir desse gesto, operam passagens e discutem questões históricas, narrativas ou poéticas como *Diário de uma Busca* (Flavia Castro, 2010), *Santiago* (João Salles, 2007), *Pan-Cinema Permanente* (Carlos Nader, 2007) ou, mais recentemente, *Meus dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2013). Guardando uma distância de uma primeira pessoa confessional ou da primeira pessoa como indício verídico, a articulação entre uma história pessoal e um campo de possibilidades subjetivas, movimenta narrativas que não são centradas nem na estabilidade de um contexto nem na permanência de um sujeito, mas em idas e vindas que constituem interrogações em múltiplos sentidos.

Entre a vontade de saber e a recusa aos sentidos estabilizados, entre a vontade de controle e as contingências do acaso – figura, aliás, cada vez mais desejada, investida e capitalizada pelo documentário brasileiro contemporâneo –, *Santiago* e *Jogo de cena* demonstram a excessiva autoconsciência de que “a posição de controle é insustentável, tanto no cinema quanto na vida”, como enfatiza o crítico Jean-Louis Comolli. (FELDMAN, 2010: 152).

Essa conexão entre a vida e o ensaio que Ilana Feldman aponta com Comolli em *Santiago* e *Jogo de cena* demonstram a excessiva autoconsciência de que “a posição de controle é insustentável” e tal consciência se intensificou nos últimos anos no Brasil em formas fílmicas – entre o filme e os processos subjetivos. Se nos anos 60 tal prática já faz parte da produção ligada ao documentário, o modo como a vida e o universo privado atravessam o espetáculo e mais diversas formas midiáticas não deixa de ser parte da produção contemporânea – frequentemente as fronteiras entre o cinema, a TV, a internet são bastante tênues. Mas é como resistência à presença de um eu que se especulariza que os processos subjetivos se engajam nos filmes e na vida de forma a transcender um eu, sem entretanto abandonarem a performatividade, a ficcionalização com possibilidade.

Digamos assim, vimos nos últimos anos uma importante quantidade de filmes em que a subjetividade do realizador ou do biografado era colocada em cena em um processo de encontros e desencontros com outros, com a história, com memórias. Tal inflação desta prática, que apesar de muito diferente de filme a filme, não é separável de um certo estado de coisas, condições de possibilidade em que se enfatiza uma subjetividade performática, em que as identidades estáveis são alvo de críticas generalizadas e em que essas processualidades subjetivas passam a ser de grande interesse ao espetáculo.

Em diversos artigos e intervenções públicas a pesquisadora Paula Sibília traçou esse diagnóstico sobre uma cultura em que os processos subjetivos faziam uma passagem de processos intodirigidos para seres alterdirigidos sintetizado no Livro *o Show do Eu: a intimidade como espetáculo* (2008). Entretanto, é do interior dessas condições de emergências que certas obras trazem os processos subjetivos para a cena uma vez que eles perfazem um corte no próprio estado das coisas de onde saem. É preciso um filme e depois outro para João Moreira Salles colocar em cena questões de classe, opções estéticas e interrogações sobre a relação do cinema com o outro. É preciso uma narrativa fílmica a partir de si e do pai para Flavia Castro rever os

modos de engajamento de uma geração, os desmoronamentos e as marcas no presente. Ou seja, nesses breves dois exemplos, percebemos obras engajadas no presente não apenas porque tem o presente como questão, mas porque saem do presente como possibilidade e nele entram em variação em que os processos subjetivos são inseparáveis dos modos de organizar e sentir a história, o passado, os gestos e o outro. O alterdirigido aqui pode ser entendido como um modo de se engajar no presente com o outro, para além da evidência de que toda subjetividade é intersubjetiva.

### **Figuras dos deslocamentos**

Se por um lado o cinema contemporâneo mantém a tradição de um engajamento no presente através da utilização de arquivos, releituras e tensionamentos, no presente, de imagens e discursos do passado, com filmes importantes como *Hércules 56* (Silvio Darin, 2006), *Os Signos da Luz* (Joel Pizzini, 2011) e *Rocha que voa* (Eryk Rocha, 2002), é também singular a forma com aparecem nesses deslocamentos – figura central para toda arte do século XX – as novas imagens em movimento feitas por amadores ou com a utilização de dispositivos de operação simples como celulares e máquinas fotográficas que filmam.

Sem ceder à euforia tecnológica que simplesmente classificaria a popularização das tecnologias digitais como uma simples democratização das possibilidades discursivas ou de compartilhamento de informação, nem à demonização que as coloca como multiplicadora de imagens banais que desencadeiam um processo de desierarquização de todas imagens, vimos o cinema entrar no campo das imagens amadoras com gestos fortes que através de deslocamentos e montagens iam buscar as variações, tanto no que essas filmagens amadoras permitiam como forma de representação, quanto nos modos como engajavam subjetivamente diferentes atores. Podemos lembrar de *Rua de Mão Dupla* (Cao Guimarães, 2004) ou, mais recentemente, *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012), mas o mais debatido em que essa questão aparece foi *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009). Um filme que sintetiza o risco do deslocamento das imagens produzidas compulsivamente em um universo privado às salas de cinema. Como proteger também aqueles que filmamos, que não conhecem nossos instrumentos, nossos olhares, nem a forma como uma imagem não é algo que tem sentido mas algo que se

encaixa, que se articula, que se compõem com outras imagens. Podemos falar em figuras do deslocamento para pensar não apenas o arquivo e suas múltiplas formas de aparecimento no cinema contemporâneo, mas também dessa multiplicação de lugares em que as imagens passam a ser criadas e que podem encontrar no cinema um centro de modulação, um mediador que eventualmente reclama a duração de algumas imagens. Como operar com imagens que nunca deveriam nem ser vistas, como tantas das que foram filmadas na viagem do navio Pacific?

Primeiramente há uma dimensão política nos deslocamentos operados pelo filme na medida que não nos é dado o bom lado para estar. Se acompanhamos o filme, o que nos inquieta é o próprio trabalho dos realizadores. Por que estão ali? O que querem nos dizer? O que há de especial nesse universo? Porque fazer essas imagens durarem? Operação propriamente cinematográfica em que um desvio de ritmo recoloca a imagem como um problema de visibilidade. Há uma insistência e uma duração que diferem de maneira radical de todas as formas como imagens com o mesmo registro são apresentadas.

Aquelas imagens da classe média em seu momento de sonho hedonista libertário não nos são dadas como comédia, apesar de seu potencial. Não nos são dadas como publicidade do cruzeiro, apesar do seu potencial. Assistir ao filme é uma busca de um lugar e buscar um lugar nesse caso acaba por ser uma busca pelas imagens, pelo o que elas podem exprimir, como modo de vida coletivo mas também singular. Tal insegurança de lugar é fundamental para que a figura se concretize. O deslocamento retira a imagem de um estado de coisas para colocar o espectador na instabilidade de um novo lugar para aquelas imagens. Com esse deslocamento, há uma concentração em atores sociais que dificilmente temos acesso para além dos clichês e, súbito, nos damos conta de uma inteligência com a imagem e uma ironia com os clichês que vêm dos próprios filmados. Operação fundamental no cinema e nas artes plásticas, o deslocamento de espaço – da câmera amadora para o cinema, da família para o público – e de ritmo faz parte do arriscado gesto com que opera esta figura. Em artigo sobre o filme Ilana Feldman acrescenta:

Pedroso, que é o roteirista, o diretor e o montador, ao deslocar essas imagens não as ressignifica, não produz interpretações ou sínteses de representações sociais. Deslocar, portanto, não pertence à ordem da hermenêutica, mas antes à ordem do gesto, um gesto que, como bem sabe a tradição sofisticada, não fala sobre “o que é”, mas faz ser, em suas próprias operações, aquilo que diz. (FELDMAN, 2011: 13).

Ilana Feldman nos chama atenção para a centralidade do deslocamento como gesto e não a sua utilidade na construção de um argumento. Tal é a marca fundamental desta figura que demanda fortemente o espectador e que, politicamente, atua de maneira polêmica, uma vez que suspende uma estabilidade significativa das imagens para permitir uma deriva de imagens e sujeitos que possuem, a princípio, destinos demarcados.

Com essa última figura deste mapeamento frágil e parcial, esperamos ter percorrido uma parte significativa dos gestos cinematográficos que produzem um cinema político hoje. As figuras, antes de tudo, marcam certas intensidades das imagens, modos de presença de atores políticos que expressam desacordos com os papéis que lhe são originalmente destinados. Com ficcionalizações e encontros com o outro, no âmago da diferença ou quando as imagens são parte de uma mediação entre modos de vida individuais e devires coletivos, o cinema vai percorrendo formas de engajamento com seu tempo.

## Referências

- BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- BRASIL, André . A performance: entre o vivido e o imaginado. In: XX ENCONTRO ANUAL DA COMPOS, 2011, Porto Alegre. *Anais do XX Encontro Anual da Compós*, 2011.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- FELDMAN, Ilana. Na contramão do confessional: O ensaísmo em Santiago, Jogo de Cena e Pan-Cinema Permanente. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). *Ensaio no Real*. Rio de Janeiro: Ed. Azougue, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Do declínio da intimidade aos novos regimes de visibilidade*. Recife: Símio Filmes / FUNCULTURA / FUNDARPE, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- GUIMARÃES, César; GUIMARÃES, Victor. Da política no documentário às políticas do documentário: notas para uma perspectiva de análise. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 22, p. 77-88, dez. 2011.
- MESQUITA, Cláudia. Os nossos silêncios sobre alguns filmes da Teia. In: BRASIL, A.; ROCHA, M.; BORGES, S. (org.). *Teia 2002-2012*. Belo Horizonte: Teia, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *Les écarts du cinema*. Paris: La Fabrique Éditions, 2011.
- \_\_\_\_\_. *O desentendimento*. Política e filosofia. São Paulo: ed. 34, 1996.
- \_\_\_\_\_. *A partilha do sensível*. Estética e política. São Paulo: Ed. 34, 2005.

Data do recebimento:  
17 de outubro de 2012

Data da aceitação:  
10 de janeiro de 2013



# **A intermitência política do documentário: *L.A.P.A* entre o consenso e o dissenso**

VICTOR GUIMARÃES

Mestrando em Comunicação pela UFMG

**Resumo:** Tendo em vista os agenciamentos múltiplos entre o cinema brasileiro e a experiência contemporânea, este texto procura analisar a politicidade de alguns procedimentos estéticos em *L.A.P.A* (Cavi Borges e Emílio Domingos, 2007), no afã de investigar as potencialidades e os desafios de um devir político do documentário em nossos dias.

**Palavras-chave:** Estética. Política. Cinema Documentário. *L.A.P.A*.

**Abstract:** Regarding the multiple intersections between Brazilian cinema and the contemporary experience, this text intends to analyze the politicity of some aesthetic procedures in *L.A.P.A* (Cavi Borges & Emílio Domingos, 2007), seeking to investigate the potentialities and the challenges of a political becoming of the documentary in our days.

**Keywords:** Aesthetics. Politics. Documentary Cinema. *L.A.P.A*.

**Résumé:** En considérant les intersections entre le cinéma brésilien et l'expérience contemporaine, le texte essaye d'examiner la politicité de quelques procédures esthétiques dans *L.A.P.A* (Cavi Borges & Emílio Domingos, 2007), pour rechercher les potentialités et les dilemmes d'un devenir politique du documentaire de nos jours.

**Mots-clés:** Esthétique. Politique. Cinéma Documentaire. *L.A.P.A*.

Diante das forças históricas que o circundam e o atravessam, aproximando-se dos espaços sociais mais variados, indo ao encontro dos sujeitos em suas vivências concretas, compondo dispositivos e abordagens singulares, o documentário brasileiro contemporâneo tem enfrentado, com as formas de que dispõe ou inventa, algumas das questões mais urgentes de nosso tempo. Não sem muitas dificuldades, esse cinema tem buscado figurar (e incidir sobre) o presente do país, confrontando-se com as configurações atuais do poder e suscitando modalidades complexas de engajamento do espectador. Tendo em vista os agenciamentos múltiplos entre o cinema e a experiência presente, o pensamento sobre o estatuto político da escritura cinematográfica adquire uma importância fundamental. Ao abordar essas obras recentes, um desafio se impõe: como pensar, a partir dos procedimentos estéticos inventados pelos filmes, as potencialidades e os dilemas políticos que os constituem?

Embora sejam poucos os estudos que buscaram, de maneira rigorosa, sistematizar o debate em torno das articulações entre o cinema e a política, inúmeros foram os momentos em que a teoria e a crítica cinematográficas se debruçaram sobre os múltiplos aspectos que permeiam essa relação. Seja nos estudos pioneiros de Eisenstein e Vertov na União Soviética dos anos 1920, nos manifestos que acompanharam os cinemas novos do Terceiro Mundo – textos como a “Eztetyka da fome” glauberiana ou “Cinema e Revolução”, de Julio García Espinosa –, nos *années rouges* da revista *Cahiers du Cinéma* pós-1968, nas pesquisas dos Estudos Culturais britânicos ou nas perspectivas multiculturalistas dos anos 1970, as definições acerca da vinculação entre os dois termos foram objeto de vigorosas investigações. Recentemente, obras de autores como Jonathan Rosenbaum (1997), Jacques Rancière (2011) e Jean-Louis Comolli (2012) recolocam a dimensão política do cinema como um tema incontornável. No campo da comunicação brasileiro, pesquisadores como César Migliorin (2010a, 2010b), André Brasil (2010) e Andréa França Martins (2003) têm encontrado, em algumas obras do cinema nacional recente, um terreno fértil para explorar a vinculação entre questões estéticas e políticas que atravessam a contemporaneidade. Na tentativa de contribuir com a continuação desse debate, este texto procura analisar a politicidade de alguns procedimentos

estéticos presentes em *L.A.P.A* (Cavi Borges e Emílio Domingos, 2007), no afã de investigar os desafios de um devir político do documentário em nossos dias.

### O devir político do documentário

Sem maiores introduções, a primeira sequência de *L.A.P.A* traz os *scratches* de um DJ na trilha sonora associados às imagens de uma amistosa batalha de improvisação entre dois MCs. No ritmo de uma montagem que articula pequenos fragmentos de cenas noturnas de um bairro boêmio às imagens da disputa, o primeiro MC nos lembra que aquele chão que vemos na imagem traz o sangue de vários escravos, malandros e moradores daquelas ruas (sujeitos cuja experiência o *hip hop* teria a missão de resgatar), enquanto o segundo faz questão de dizer que seu *rap* é “de sofredor, de cidadão, de quem pega o trem lotado”. A partir desse momento, o filme colocará em primeiro plano a história recente do universo do *hip hop* no Rio de Janeiro e os desafios de sobrevivência na cena, a partir de um conjunto de encontros com sujeitos ligados ao *rap* carioca e tendo como ancoragem narrativa um lugar geográfico revelador: o bairro da Lapa, espaço urbano de trânsito e de reunião entre profissionais e amantes da música. Mas o que significa colocar em cena uma experiência histórica como a do *hip hop* em nossos dias? Quais são as modalidades políticas assumidas por um filme que deseja figurar um universo tão complexo (e já permeado por tantas outras narrativas)?

Uma das maneiras de compreender o estatuto político de um documentário como *L.A.P.A* poderia ser buscada nos procedimentos adotados pelo filme para dar visibilidade a um determinado grupo social e representar uma questão pungente no debate público brasileiro: a situação de sujeitos que vivem num contexto de marginalidade social e encontram, no *rap*, uma oportunidade de construir outras narrativas sobre a periferia, ao mesmo tempo em que tecem redes ampliadas de sociabilidade e lutam pela construção de uma identidade coletiva particular<sup>1</sup>. No entanto, embora a tentativa de construção de outras representações sobre a periferia seja constituinte do gesto de *L.A.P.A*, concentrar os esforços na investigação dessas representações contra-hegemônicas é estreitar demais a lente analítica. Os recursos expressivos do filme nos convidam a ir além

1. O reconhecimento da ascensão do *hip hop* brasileiro nas periferias como uma questão política – associada aos efeitos do discurso do movimento na esfera pública – perpassa uma série de estudos sobre o tema (HERSCHMANN, 2000; SOVIK, 2000; YÚDICE, 2004).

da identificação de um discurso de resistência – agenciado pelos personagens ou construído pela montagem –, atentando para os modos pelos quais a escritura do filme abriga potencialidades e desafios em torno da construção de um gesto político, fabricado com as imagens e os sons: um gesto que não é da ordem de um sintoma, mas de uma produção.

De um lado, é preciso reconhecer que, na aproximação do filme à cena *hip hop*, o que está em jogo não é um universo a ser inteiramente descoberto, mas um mundo já densamente povoado por narrativas diversas, irradiadas desde diferentes polos de poder. Seja nas referências ao discurso midiático hegemônico, nas letras das canções ou nos gestos dos sujeitos filmados, o que percebemos é que *L.A.P.A* filma um mundo em que o conflito em torno da figuração desses sujeitos e práticas já está instaurado. Com Jean-Louis Comolli, acreditamos que a encenação documentária é construída a partir de “representações já em andamento, *mises-en-scène* incorporadas e reencenadas pelos agentes dessas representações” (COMOLLI, 2001: 115). Dito de outro modo, a cena do cinema não é original, mas uma cena sobreposta a outra (ou a outras). Cena sobre cena.

Em se tratando do universo do *hip hop*, trata-se de uma cena já intensamente ocupada por um vasto repertório imagético – não apenas as imagens provenientes do universo midiático hegemônico, mas também aquelas produzidas cotidianamente pelos próprios sujeitos, que circulam em contextos privados ou em esferas de visibilidade ampliadas<sup>2</sup>. Essas imagens não apenas mobilizam discursos e engajam sujeitos, mas definem um traçado – consensual ou dissensual – de relações entre visibilidades e invisibilidades, formas da palavra e da escuta, experiências sensíveis e lutas sociais. Diante desse terreno pavimentado de narrativas, contudo, um filme pode fazer mais do que acolher discursos, ou representar uma realidade tomada, de antemão, como política. A cena do cinema pode fazer “com que as representações sociais passem pelas grades da escritura” (COMOLLI, 2008: 99), e tem a chance de produzir deslocamentos em relação a elas.

No entanto, é preciso fazer com que essas possibilidades políticas sejam procuradas a partir de uma análise dos elementos propriamente fílmicos, que constituem figuras singulares da relação com o espectador. Buscamos investigar, na materialidade

2. Na cena *hip hop*, a proliferação de imagens é uma realidade corriqueira: seja nos videoclipes realizados pelos diversos grupos, nos milhares de *sites* e *blogs* que se multiplicam nas redes ou nas aparições esporádicas dos novos artistas nos programas de televisão, há uma produção imagética intensa e difusa, que nos convida a pensar sobre a natureza do cinema documentário nessa paisagem audiovisual.

3. No original: “un travail scriptural qui en tant que tel constitue un travail politique”.

das escolhas estéticas do filme, a presença de um “trabalho escritural que, enquanto tal, constitui um trabalho político” (COMOLLI, 1970: 48, tradução nossa)<sup>3</sup>. Não se trata apenas de reconhecer enunciados políticos em jogo, mas de investigar de perto a fabricação estética do filme, seus procedimentos de *mise-en-scène* e de montagem particulares, buscando revelar, nessa busca, seus modos próprios – e singulares – de invenção política.

4. No original: “intervention sur le visible et l'énonçable”.

Além disso, na medida em que a política não reside no jogo – pretensamente – democrático de nossos governos consensuais, nem na troca comunicativa cotidiana entre os sujeitos, mas se funda sobre uma “intervenção sobre o visível e o enunciável” (RANCIÈRE, 2004: 241, tradução nossa)<sup>4</sup> – em um litígio em torno do traçado que define as posições e os lugares estabelecidos, os modos de dizer e de fazer que constituem o comum –, torna-se necessário dizer que ela não tem uma existência necessária, nem permanente. É urgente rejeitar a máxima segundo a qual “tudo é político” – divisa hegemônica tanto no pensamento político contemporâneo quanto, como vimos anteriormente, nas aproximações teóricas mais frequentes ao estatuto político do cinema documentário –, em nome do reconhecimento de um processo raro, singular, acontecimental. No dizer de Alain Badiou, a política se institui sempre “como circunstância ou singularidade, nunca como estrutura ou programa” (BADIOU, 2009: 90).

Nesse sentido, se o documentário carrega – de maneira potencial e latente – uma dimensão política, isso não se deve apenas aos temas dos quais esse cinema trata, mas a uma característica fundamental, que a arte compartilha com a própria política: nomeadamente, o potencial de perturbar as evidências do sensível e de reconfigurar as partilhas dominantes. Na política e nas imagens, trata-se de redesenhar o mapa do sensível: de instituir outros recortes dos tempos e dos lugares nos quais se situam os indivíduos, de expressar possibilidades inéditas de experiência, de transformar visibilidades e de inaugurar dizibilidades, de (re)inventar sujeitos coletivos, de fazer escutar diferentemente as palavras e de intervir sobre os vocabulários correntes, de montar diferentemente as partes e o todo, de alterar a decupagem do mundo comum. Perguntar-nos sobre o estatuto político de um filme documentário é, nesse sentido, investigar de perto sua fabricação estética, sua *mise-en-scène* e sua montagem particulares, buscando revelar, nessa busca, seus modos próprios – e singulares – de invenção política.

Ensaíamos, quiçá, a procura de um caminho possível para a questão proposta por Adrian Martin (1997), extraída do trabalho de Nicole Brenez: “uma vez que demolimos todas aquelas noções simplistas de analogia e semelhança, do filme como mero espelho ou reflexo, onde e como é possível situar a ação mútua das formas fílmicas e das forças históricas?”<sup>5</sup> Em dois movimentos simultâneos e indissociáveis, buscamos, de um lado, revelar “imagens e sons operando resistências no nível mesmo da linguagem” (MIGLIORIN, 2010a: 24, tradução nossa), mas em constante remissão ao fora-de-campo dos filmes: em tensão e diálogo com o contexto que convoca, cada filme produz um determinado arranjo das imagens, sons, tempos, espaços e corpos; arranjo este que tem o potencial de deslocar e reconfigurar o sensível comum de uma comunidade. Para nossos propósitos, torna-se necessário avançar “um modo de debruçar-se sobre o cinema onde o filme é o próprio acontecimento, singular na sua materialidade sensível, modulada, e não um enunciado de reconhecimento sobre algo que lhe antecede” (MARTINS, 2003: 113).

5. No original: “Once we have demolished all those simplistic notions of analogy and resemblance, of film as mere mirror or reflection, where and how do we situate the mutual action of film-forms and historical forces?”

De outro, tratamos de investigar, também a partir do corpo a corpo com a escritura fílmica, a constituição de experiências estéticas singulares, que promovem – ou não – um deslocamento político do lugar do espectador. Se há, enquanto possibilidade, uma desestabilização política da ordem sensível, esta tem de passar, impreterivelmente, pelos modos pelos quais o filme mobiliza nosso olhar e nossa escuta, nosso pensamento e nosso desejo.

Mas se a política é rara e acontecimental, o devir político do documentário também só pode tomar a forma da singularidade. A análise dos procedimentos estéticos, em diferentes momentos do filme, é necessária na medida em que a política acontece sempre de maneira diversa – e inventiva – a cada vez. Desse modo, é preciso falar não de totalidade ou de continuidade política nos filmes, mas de intermitência: um corpo a corpo com diferentes procedimentos adotados pelo filme – e não um leve sobrevoos geral –, nesse sentido, faz-se estritamente necessário, no sentido de perscrutar, bem junto das escolhas estéticas do filme e das posturas espectatoriais que daí emergem, os traços que constituem – de forma intermitente – suas potências e seus desafios políticos.

### **O hip hop carioca segundo L.A.P.A**

Desde o início, o motivo narrativo central de *L.A.P.A* é a construção de um retrato do *hip hop* carioca, centrado em sua história recente e no bairro da Lapa como lugar de aglutinação. Se o *rap* no Rio de Janeiro nasce isoladamente nas periferias, fruto da articulação autônoma de diferentes indivíduos, a Lapa é o espaço de trânsito e encontro que permite que a matéria histórica se condense e se torne passível de narração. Partindo dessa abordagem, o filme busca constituir uma narrativa histórica a partir dos encontros com diferentes sujeitos, servindo-se principalmente de seus depoimentos (mas também das letras das canções, das situações filmadas e das imagens da cidade).

A estrutura do retrato é baseada em algumas imagens de arquivo e, principalmente, na inscrição da fala de diferentes sujeitos filmados. Alternando entre entrevistas com grandes nomes da história do *hip hop* no Rio – como Marcelo D2, Black Alien e BNegão –, imagens de apresentações musicais, caminhadas e *performances* pelas ruas do bairro e encontros com jovens que ainda tentam iniciar suas vidas no *rap*, o filme apresenta diferentes visões e perspectivas sobre essa história, deixando a tarefa da articulação a cargo da montagem. Uma das grandes virtudes dessa multiplicação dos personagens ao longo do filme é fazer com que a palavra dos potenciais porta-vozes da cena não seja soberana. Se há falas que valem por todos – e certamente há –, elas não são exclusivas deste ou daquele personagem laureado pelo sucesso comercial ou midiático, mas podem surgir a qualquer momento, em qualquer lugar: no diagnóstico autorizado do experiente BNegão, nas letras do jovem Aori ou nas reflexões contundentes do desconhecido Macarrão.

Há uma valorização das visões minoritárias, e é justamente a escolha de dois protagonistas iniciantes – Chapadão, habitante de Irajá, região de classe média da Zona Norte; e Funkero, nascido e criado no Jardim Catarina, na periferia de São Gonçalo –, que confere ao retrato seus momentos mais valiosos. Entre a destreza malemolente de Funkero e o desajeito menino de Chapadão, o filme encontra a pluralidade de um relato em que a composição das vozes desafia a hierarquia dramática tradicional: para utilizar a metáfora do teatro grego, os atores são os dois jovens *rappers*,

enquanto o coro é composto pelos outros personagens (entre eles, figuras já consagradas do *hip hop* carioca).

Diante do espectador, as formulações desses personagens terminam por adquirir o mesmo estatuto de autenticidade e força argumentativa de uma entrevista com Marcelo D2 ou BNegão – artistas altamente legitimados, seja pelo espetáculo midiático, seja pela crítica musical – ou de uma letra do MC Marechal, figura de liderança na cena local. Nesse gesto de abertura à multiplicidade, a montagem inverte a contagem existente na vida social. De forma implícita – mas ainda assim pungente –, há uma contestação das posições estabelecidas, a partir de um pressuposto que escapa ao das legitimidades já garantidas pelo sucesso comercial.

Entretanto, há um movimento central da montagem que vai de encontro à pluralidade conquistada pelo filme. Se o potencial de uma escolha como a da multiplicação das vozes seria justamente o de abrigar o dissenso na escritura do documentário, o que vemos em grande parte do filme é bem o contrário. Na caminhada diurna de Aori pelo bairro, o paralelo realizado pelo jovem músico entre a história gloriosa do samba na Lapa e a trajetória recente do *rap* naquelas mesmas ruas – em uma disputa que parece isenta de conflitos – é confirmado pela montagem, que justapõe os trabalhos de *grafitti* nas paredes a um mural que retrata uma típica roda de samba. A afabilidade dessa narrativa histórica – enunciada pelo personagem, mas assumida integralmente pela montagem – será o tom predominante em boa parte do filme.

A história contada por *L.A.P.A* é uma história amena e consensual, em que quase não há espaço para a manifestação do conflito entre perspectivas contraditórias. Mas se insistimos no “quase”, é justamente porque a contradição chega a se anunciar, como que a contrapelo da coerência proposta pela montagem. A presença em cena de Marcelo D2 traz uma perspectiva de adesão pragmática ao mercado da música que não é compartilhada por muitos dos outros sujeitos filmados – principalmente por seu ex-parceiro Black Alien, profundamente crítico ao sistema vigente. No entanto, ainda que as perspectivas conflitantes sejam anunciadas, o paralelismo dócil efetuado pela montagem esvazia o conflito, sufoca o dissenso que apenas se insinua. Ao espectador, não é demandado o trabalho da comparação ou o esforço do confronto.

Se é inegável que o retrato do *hip hop* carioca oferecido pelo filme é multifacetado, é preciso reconhecer que uma montagem que não diferencia as diferentes intervenções acaba por dissolver as diferenças. Ao contrário do que escreveu Bernardet sobre *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984), a perspectiva historiográfica do filme não resiste à tentativa de “enfileirar fatos no espeto da cronologia e amarrá-los entre si com os barbantinhos das causas e efeitos” (BERNARDET, 2003: 227). O uso incessante da trilha sonora para efetuar a conexão entre diferentes depoimentos – talvez o principal “barbantino” de *L.A.P.A.* – também auxilia no trabalho de aparar as arestas e tornar o retrato mais liso e consensual.

### **A voz do outro?**

A figura do depoimento é predominante na escritura de *L.A.P.A.*: em grande medida, trata-se de ouvir, isoladamente, os diferentes sujeitos – que falam a partir da própria vivência no *hip hop* carioca – e articular suas perspectivas por meio da montagem. Embora a situação de entrevista seja clara na forma como se constitui a *mise-en-scène* – no olhar dos sujeitos para o antecampo, na repetição de perguntas por parte dos entrevistados –, a montagem suprime a presença dos entrevistadores, e nos deixa ver e ouvir apenas a fala dos personagens. Se, por um lado, essa postura fílmica revela um interesse genuíno pelas visões de mundo do outro – não importa a *performance* dos entrevistadores, mas apenas aquilo que os sujeitos filmados têm a dizer –, por outro, ela se mostra bastante problemática.

A predominância da entrevista/depoimento nos remete a uma discussão ainda pungente para o documentário brasileiro contemporâneo, iniciada com a publicação do texto “A entrevista”, na segunda edição de *Cineastas e imagens do povo* (BERNARDET, 2003). No ensaio, o autor lamentava o fato de que, após um momento bastante produtivo, a entrevista havia se tornado uma espécie de “piloto automático” no documentário brasileiro: fosse um sem-teto ou um sociólogo o entrevistado, o dispositivo cênico-espacial não se alterava. Entre as consequências negativas desse procedimento, o autor apontava principalmente a predominância da dimensão verbal – que reduz o campo de observação do documentarista – e a passagem para

o segundo plano das relações entre as pessoas de que se trata o filme (dificilmente se documenta as interações entre os diferentes sujeitos).

Embora o diagnóstico de Bernardet clame por uma revisão diante dos movimentos mais recentes do cinema brasileiro, suas críticas se tornam bastante apropriadas para a análise de um filme como *L.A.P.A.* Em muitas das entrevistas do filme, a *mise-en-scène* é praticamente a mesma: quase sempre, o entrevistado é apanhado em plano médio, sentado, falando de frente para a equipe, que ocupa o antecampo e permanece invisível na cena. Os espaços onde se filma são, frequentemente, espaços fechados, que reforçam o predomínio do aspecto verbal, ao centralizar a ocupação do quadro e reduzir a profundidade de campo.

Para além de um problema estético – o comodismo da entrevista desconsidera outras múltiplas possibilidades de dramaturgia –, há um dilema político fundamental nessa escolha. Se é inegável que, contemporaneamente, o cinema documentário brasileiro perdeu a ilusão de que era possível tomar o lugar do outro e falar em seu nome – a partir de uma voz que lhe fosse exterior – é preciso avaliar em que medida essa escuta do outro não termina por cristalizar – ou por deixar intactos – os lugares destinados aos sujeitos filmados na partilha do sensível cotidiana. Como aponta Cezar Migliorin, em seu comentário acerca do livro de Bernardet, a palavra do excluído (esse termo tão repudiado por nosso vocabulário político) está sempre presente no espetáculo televisivo – do jornalismo às telenovelas – mas ela faz parte de uma construção narrativa em que os lugares são fixos e previamente definidos. Em termos mais propriamente políticos, “a voz que não afeta a organização dos espaços e dos ritmos, do que é dado a sentir e dizer, não passa de um burburinho com o qual nos habituamos” (MIGLIORIN, 2010b: 1). Em grande medida, é isso o que termina por acontecer em *L.A.P.A.*: como o dispositivo espacial da *mise-en-scène* permanece inalterado em grande parte do filme, e como a montagem parece amontoar os diferentes depoimentos, o filme acaba por nos oferecer falas relativamente previsíveis, que perdem grande parte do potencial de desestabilizar o olhar e a escuta do espectador diante daquele universo.

No entanto, embora o apontamento dos dilemas do filme seja necessário, é preciso também observar com mais detalhe as especificidades presentes nos encontros filmados. Em alguns

momentos do filme, não é apenas a perspectiva dos *rappers* que é valorizada, mas também suas entonações próprias, seu léxico peculiar, seus jeitos de corpo. Essa dialética entre o sentido e a materialidade das falas permanece como uma das grandes forças expressivas do filme e, ao mesmo tempo, como uma das figuras políticas mais interessantes produzidas por *L.A.P.A.*

É o que se manifesta na longa sequência filmada na Tradicional Batalha do Real, evento responsável por reunir novamente os amantes do *rap* na Lapa, após o fim da festa *Zoeira*. Embora as apresentações musicais – mormente as dos próprios personagens – sejam figuradas em vários momentos do filme, na maior parte das vezes essas imagens ganham um caráter ilustrativo, funcional: quase sempre, são pequenos trechos de uma apresentação, sem força expressiva, que acabam por adquirir um papel apenas de introdução ou de complemento das entrevistas.

Não é o que acontece com as imagens da Batalha do Real. Após um pequeno conjunto de planos gerais que esquadrinham o espaço da batalha e apresentam uma plateia atenta, tem início um longo plano-sequência, que figura um duelo entre os MCs Sheep, Kelson e Gil. O enquadramento parte de uma posição rente aos corpos dos *rappers* que ocupam o exíguo palco da batalha, mas varia intensamente, acompanhando o desenrolar das rimas: são inúmeros os *travellings* laterais, os reenquadramentos, as entradas e saídas de campo. Enquanto ouvimos o *beat* do DJ Soneca e apreciamos a destreza e o *flow* das rimas improvisadas, nosso olhar se movimenta por várias porções do espaço cênico: ora nos concentramos na convivência – simultaneamente festiva e tensa – entre os MCs que batalham, ora acompanhamos atentamente as reações exaltadas da plateia aos momentos mais inspirados da disputa. Nessa outra modalidade de encontro, caracterizada pela complexidade dos elementos da cena e pela duração estendida do plano-sequência, o filme oferece ao espectador uma outra temporalidade: não se trata mais de um relato sobre um passado histórico, mas da exibição de um presente vivo e pulsante, marcado pela imprevisibilidade radical da experiência da batalha.

Ao acompanharmos, de forma ininterrupta, as batalhas e as reações da plateia, corremos o bom risco de sermos surpreendidos por uma palavra imprevista, que tem o poder

de redistribuir os elementos da cena e de reorganizar toda a experiência figurada no plano. E ainda que o conteúdo das rimas não seja explicitamente político, essa outra temporalidade construída pelo filme desestabiliza qualquer roteiro possível, e nos coloca em contato com personagens que experimentam – materialmente – seu lugar na esfera pública, e não apenas se encaixam nas posições estabelecidas.

Em termos políticos, o que está em jogo nesse outro movimento do filme não é apenas a afirmação de uma identidade ou a formulação de um discurso de resistência pelos personagens: trata-se de descortinar para o espectador todo um mundo sensível – composto por vocabulários, posturas corporais, ritmos e formas de ocupação do espaço e do tempo –, que se afirma a cada nova aparição dos sujeitos e contamina a *mise-en-scène*. Ao revelar (e produzir) formas dissonantes de experiência sensível – forjando, no mesmo movimento, outras maneiras de dar sentido a essas experiências –, o filme não apenas acrescenta novos olhares ou interpretações sobre o mundo, mas desestabiliza as maneiras de ver, de ouvir e de sentir disponíveis nele.

### **A desidentificação como potência**

Em um dos desvios do filme em direção às periferias do Rio de Janeiro, somos apresentados ao bairro onde nasceu um dos protagonistas de *L.A.P.A.* A sequência no Jardim Catarina, no município de São Gonçalo, começa com uma imagem de um grupo de crianças dançando em uma esquina: enquanto ouvimos – em som extradiegético – uma batida de *funk* produzida de forma inteiramente vocal, o enquadramento se dirige a um grupo de quatro meninos negros, descalços, que realizam animadamente alguns movimentos típicos do gênero musical. A percussão vocal continua na trilha sonora e, enquanto vemos uma sequência de planos curtos das ruas da região – placas de sinalização com o nome do bairro, uma obra do Governo do Estado, um grupo de jovens jogando futebol, uma pichação em homenagem ao *funk* –, passamos a ouvir também uma voz que canta, acompanhando o ritmo: “Tu tá ligado, Catarina é moradia/Mas é bolado, tipo de periferia/O bagulho é sinistro, a situação é precária/Mas sem neurose nenhuma, parceiro, essa daqui que é a minha área”.

6. *Beatboxing*, *beat box*, ou *beatbox* são os nomes pelos quais é conhecido esse estilo de percussão vocal, característico da cultura *hip hop*.

Quando o *beatboxing*<sup>6</sup> da trilha sonora muda de ritmo, e passa a reproduzir baterias típicas do *rap*, somos apresentados ao dono da voz que ouvíamos desde o início da sequência: trata-se de Funkero, MC vestido com camiseta larga, boné vermelho e cordão no pescoço. Em uma *performance* no meio da rua (abrigada por um plano em que entrevemos uma extensa porção do espaço do Jardim Catarina nas bordas do quadro), acompanhado por outro rapaz – que continua a produzir as batidas com a própria voz –, ele agora improvisa uma letra sobre seu cotidiano no bairro: canta o gosto pelas ruas de terra, pela convivência com os parceiros. Articulando música e imagens em poucos planos, de maneira bastante sintética, o filme materializa o projeto estético do jovem músico: transitar entre o *funk* e o *rap*, experimentando o potencial dos empréstimos mútuos e da circulação entre as características dos dois estilos.

Na sequência seguinte, a câmera passeia pelos cômodos da casa de Funkero, enquanto ouvimos seu relato sobre os inícios de sua peculiar trajetória no *hip hop*: desde muito novo, ele gostava de escrever, e fazia poesia muito antes de pensar em cantar. Pouco depois, apanhado em plano médio, sentado em um sofá e tendo a seu lado uma estante (repleta, ao mesmo tempo, de livros em seu interior e de pichações em sua lateral), o rapaz continua sua história:

Gosto muito de Monteiro Lobato, cara. Se eu não tivesse lido *Reinações de Narizinho*, acho que eu não fazia *rap* não. Na moral, tá ligado? Sacou? É muito mais do que minha vivência, cara, te digo isso na real. Nego fala “ah, pá, mas tu foi preso, pá, ficou no crime, por isso tu faz”... Não, mano, acho que a maior vontade que eu tenho de fazer *rap* hoje foi pela minha imaginação, e o que me deu imaginação foi a literatura, cara. Tipo... Eu costumo dizer que quem me salvou foram os livros, não foi o *rap*.

Nessa pequena sequência, ao colocar em cena a *performance* e as reflexões contundentes de Funkero e ao justapor elementos díspares na *mise-en-scène* (a estante pichada e repleta de livros, o *funk* e o *rap* que se misturam na trilha sonora), o filme produz uma potente reconfiguração dos lugares e das identidades existentes no universo do *hip hop*: onde se espera que haja uma separação clara e radical entre os gêneros musicais – divisão que já foi o motor de muitos conflitos ao longo dos anos, como apontam os estudos de Micael Herschmann (2000) e Juarez Dayrell (2005) –, o filme os faz conviver; onde a narrativa

predominante nos diz que a experiência de vida na periferia é a matéria primordial – senão exclusiva – das canções, um personagem ousa convocar um mestre da literatura nacional como fonte de inspiração, colocando em contato – e em fricção – dois universos sensíveis radicalmente distintos e quase sempre isolados. Nesse embaralhamento de referências e nessas reivindicações escandalosas, *L.A.P.A* engendra um movimento poderoso de desidentificação e de subjetivação política. No dizer de Rancière,

Uma subjetivação política torna a recortar o campo da experiência que conferia a cada um sua identidade com sua parcela. Ela desfaz e recompõe as relações entre os modos do fazer, os modos do ser e os modos do dizer que definem a organização sensível da comunidade, as relações entre os espaços onde se faz tal coisa e aqueles onde se faz outra, as capacidades ligadas a esse fazer e as que são requeridas para outro (RANCIÈRE, 1996: 51-52).

Nos planos que figuram o itinerário incomum da vida de Funkero, o filme enseja um redesenho do campo comum da experiência, e impõe outros recortes possíveis das relações entre as maneiras de ser e de fazer comuns: bem ali, numa casa simples, localizada em um bairro periférico, encontramos um personagem que desafia os esquadrinhamentos identitários – sejam os operados pela ordem policial, que circunscreve os destinos possíveis para os jovens de periferia, sejam aqueles efetuados pelas narrativas hegemônicas do próprio mundo do *hip hop*, que também definem trajetórias consensuais – e ousa realizar um movimento intenso (e consciente) de desidentificação.

### **Políticas da singularidade qualquer**

Por mais que a potência política de *L.A.P.A* se manifeste aqui e ali – de maneira fragmentada, dispersa, intermitente – e que haja não uma, mas várias figuras políticas em jogo, é preciso notar a especificidade radical de um dos movimentos do filme. É, sobretudo, nos momentos em que a *auto-mise-en-scène* dos sujeitos filmados força as bordas do quadro a se abrir para o inesperado da interação que o filme acaba por constituir uma experiência singular de contato com o universo do outro – inaugurando, simultaneamente, uma nova e decisiva figura política.

Perto do final do filme, o retrato ameno de *L.A.P.A* parece chegar a uma conclusão bastante pragmática e relativamente

previsível sobre o cenário do *hip hop* carioca, baseada nas trajetórias dos dois personagens centrais do relato: numa cena em que Funkero e Chapadão aparecem juntos, conversando, ficamos sabendo que, enquanto o primeiro se mudou para a Lapa e agora consegue “viver de cachês”, o segundo teve de deixar momentaneamente de lado o sonho da carreira de MC e arranjar um emprego numa empresa de eletricidade para ajudar a família. O fecho da narrativa parece completo, o retrato parece ter atingido a amplitude necessária. No entanto, o filme esboça ainda um último movimento, que pareceria desnecessário do ponto de vista da narrativa construída até então, mas que descobre uma nova possibilidade política ao mesmo tempo em que inaugura uma experiência estética singular para o espectador.

Numa sequência no interior de uma sala no *campus* da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na Ilha do Governador, Chapadão reflete sobre sua situação atual, dividida entre o trabalho cotidiano como eletricista e os poucos momentos em que ainda é possível se dedicar ao *rap*; entre a carteira assinada da firma – que lhe garante o sustento e o aprendizado de uma profissão convencional – e a condição de *freelancer* ocasional da carreira de MC. Enquanto escutamos sua reflexão, que equilibra resiliência e esperança, acompanhamos a encenação de seu percurso cotidiano, marcado por seus novos movimentos entre as escadas de serviço e os fios elétricos.

Mas aquilo que pareceria uma simples constatação desapaixonada das dificuldades de sobrevivência no *rap* vai ganhando novos contornos, até que, de maneira abrupta, após um corte, a sequência muda completamente de tom. Sobre uma base musical precariamente tocada a partir do celular de seu parceiro (de carteira assinada e de rima) Big James, Chapadão começa a improvisar uma letra sobre seu cotidiano profissional: apresenta os companheiros, descreve o trabalho diário, reflete sobre sua condição de eletricista MC, MC eletricista. À medida que surgem novas rimas e aumenta a intensidade do plano-sequência – a bateria do aparelho prestes a acabar, os movimentos do personagem que conduzem o enquadramento –, vemos surgir com força na tela uma experiência sensível radicalmente singular: no ritmo intenso da improvisação, a figura do menino tímido que tem de abandonar a carreira para trabalhar, inicialmente esboçada, adquire uma complexa multiplicidade de nuances.

O espaço filmado, antes uma espécie de ambiente sem graça e hostil para o talento do jovem músico, subitamente passa a conter uma riqueza impressionante de detalhes: cada lâmpada branca, cada fio quebrado e cada demanda do supervisor tornam-se material estético. No rosto de João/Chapadão, precipitam-se simultaneamente a alegria difícil diante da rotina maçante, a maturidade recém-adquirida frente às adversidades da vida e uma destreza de *performer* experiente e virtuoso. Abrigado em seu uniforme de eletricitista, em seu domínio da cena documentária e em sua desenvoltura de rimador, o *hip hop* parece encontrar sua expressão mais viva e potente. Ali, no lugar mais despropositado e nas condições mais precárias, justamente ali, onde não esperávamos, a matéria poética surge sem aviso, sem definição prévia e sem rótulo possível: encarna-se no corpo e impregna o filme.

A figura política surgida desse encontro improvável não é outra senão a da singularidade qualquer, irreduzível à forma mesma da identidade, como escreveu Giorgio Agamben (1993). Diante dos predicados definidores do sujeito, o filme oferece uma multiplicidade de faces a habitar o mesmo rosto juvenil; diante da palavra previsível e facilmente apropriável pelas narrativas hegemônicas, a “pura morada na linguagem” (AGAMBEN, 1993: 59) de uma fala que se reinventa enquanto se constitui; diante dos recortes estabelecidos dos lugares e das funções, uma pluralidade de possíveis que inaugura uma experiência singular para o espectador. Num plano inteiramente aberto à imprevisibilidade da improvisação, reencontramos as reflexões de Comolli: “no cinema, o mundo não me aparece como já dado, ele está se transformando ao meu olhar. Tudo está suspenso pelo simples motivo de que tudo se passa entre o filme e mim, nesse entre-dois que é transporte de um no outro: projeção” (COMOLLI, 2008: 96). Entre o filme e nós, entre a *mise-en-scène* documentária e o espectador, o mundo e seu sentido oscilam, vacilam, acontecem.

Em uma encenação fabricada em conjunto, que produz a reinvenção provisória de um espaço e de uma temporalidade que pareciam definitivamente cerceados pela circunscrição violenta de uma vida, encontramos a inauguração da política como acidente, como exceção às regras habituais, como um breve (mas não, por isso, menos potente) *lampejo*, para retomar as palavras

de Georges Didi-Huberman: “Lampejo para fazer livremente *aparecerem palavras* quando as palavras parecem prisioneiras de uma situação sem saída” (DIDI-HUBERMAN, 2011: 130).

É só então que compreendemos que é nesses pequenos lampejos, nesses breves momentos que desestabilizam o lugar do espectador e inauguram diferentes figuras estéticas e políticas, que um documentário como *L.A.P.A* pode abrigar uma potência capaz de reinventar – material e simbolicamente – os recortes hegemônicos dos espaços e dos tempos comuns, neste nosso presente tão contraditório. Onde e quando as palavras e os corpos parecem circunscritos de uma vez por todas em uma previsibilidade inescapável, torna-se possível imaginar, por força do filme, um outro devir do mundo.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- BADIOU, Alain. *Compendio de metapolítica*. Buenos Aires: Prometeo, 2009.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BRASIL, André. *Pacific: o navio, a dobra do filme*. *Devires – Cinema e Humanidades*, v. 7, n. 2, p. 56-69, jul./ago. 2010.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Film/politique (2): L'Aveu: 15 propositions*. *Cahiers du Cinéma*, n. 224, p. 48-51, oct. 1970.
- \_\_\_\_\_. *Sob o risco do real. Cinema contra o espetáculo*. Catálogo do *forumdoc. bh.2001 – 5º Festival do filme documentário e etnográfico – Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Ver e poder*. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Corps et cadres: cinéma, éthique, politique*. Paris: Verdier, 2012.
- DAYRELL, Juarez. *A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ESPINOSA, Julio García. *Cine y revolución*. In: DELLA VOLPE, Galvano *et al.* *Problemas del nuevo cine*. Madrid: Alianza, 1971.
- HALL, Stuart. *Representation: cultural representations and signifying practices*. London; Thousand Oaks, Calif.: Sage in association with the Open University, 1997.
- HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

- MARTIN, Adrian. *Ultimatum: an introduction to the work of Nicole Brenez. Screening The Past*, n. 2, 1997.
- MARTINS, Andréa França. *Terras e Fronteiras no Cinema Político Contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.
- MIGLIORIN, Cezar. Documentário brasileiro recente e a política das imagens. In: \_\_\_\_\_ (org.). *Ensaaios no real*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010a.
- \_\_\_\_\_. A voz do outro e do mesmo. In: NETO, Simplício (org.). *Cineastas e Imagens do Povo*. Rio de Janeiro: Jurubeba, 2010b. Disponível em: [http://www.cineastaseimagensdopovo.com.br/05\\_01\\_008\\_textos.html](http://www.cineastaseimagensdopovo.com.br/05_01_008_textos.html). Acesso em 5 de janeiro de 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Ed.34, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Aux bords du politique*. Paris: Gallimard, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Les écarts du cinéma*. Paris: La Fabrique éditions, 2011.
- ROCHA, Glauber. Eztetyka da fome. In: \_\_\_\_\_. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- ROSENBAUM, Jonathan. *Movies as politics*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- SOVIK, Liv. O rap desorganiza o carnaval: globalização e singularidade na música popular brasileira. *Caderno CRH*, Salvador, n. 33, p. 247-255, jul./dez. 2000.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2009.
- YÚDICE, George. *A conveniência da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

Data do recebimento:  
08 de outubro de 2012

Data da aceitação:  
18 de janeiro de 2013



# **Um drama documentário? – atualidade e história em *A cidade é uma só?***

CLÁUDIA MESQUITA

Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA-USP

Professora do Departamento de Comunicação Social da FAFICH-UFMG

**Resumo:** O interesse de *A cidade é uma só?* (2012), de Adirley Queirós, passa por seu empenho em “historizar” as vivências atuais de três moradores de Ceilândia, cidade satélite de Brasília, relacionando-as à partilha desigual da capital federal, desde a sua construção e inauguração (em 1960). Em sua combinação de procedimentos documentais e dramáticos, o filme busca atribuir historicidade ao presente, mas não opera apenas segundo a chave do “distanciamento”. Distanciar a história oficial, as representações idealizantes de Brasília e a perpetuação das desigualdades não se opõe, aqui, ao interesse pelo presente vivido – sofrido, lúdico e contraditório – de alguns personagens. Neste artigo, busco me aproximar da dramaturgia singular de *A cidade é uma só?*, valendo-me do contraste com duas obras anteriores: *Brasília, contradições de uma cidade nova* (1967), de Joaquim Pedro de Andrade, e *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1992), de Vladimir de Carvalho.

**Palavras-chave:** Drama. Documentário. História. Brasília.

**Abstract:** The import of *Hood Movie: Is the City One Only?* (2012), by Adirley Queirós, encompasses its effort to “historicize” the experiences of three inhabitants of Ceilândia, in the suburbs of Brasília, by means of relating them to the unequal partition of Brasília since its construction and inauguration in 1960. Through its combination of documentary and dramatic procedures, the film aims at historicizing the present, though it does not operate only through the idea of “distancing”. Distancing from the official history, the idealizing representations of Brasília, and the perpetuation of inequality, is not opposed here to the interest in the – suffering, playful, and contradictory – living present of some characters. In this paper, I attempt to bring near the peculiar dramaturgy of *Hood Movie: Is the City One Only?* by contrasting it with two former films: *Brasília, Contradictions of a New City* (1967), by Joaquim Pedro de Andrade, and *Old Compatriots of War* (1992), by Vladimir de Carvalho.

**Keywords:** Drama. Documentary. History. Brasília.

**Résumé:** L'intérêt éveillé par *La ville est-elle une seule?* (2012), d'Adirley Queirós, se situe surtout dans son effort d'«historiciser» les expériences actuelles vécues par trois habitants de Ceilândia, cité de banlieue de Brasília, en les reliant au partage inégal de la capitale fédérale depuis sa construction et son inauguration en 1960. Dans sa combinaison de procédures documentaires et dramatiques, le film cherche à assigner une historicité au présent, mais sans fonctionner seulement par le biais de l'«éloignement». S'éloigner de l'histoire officielle, des représentations idéalisées de Brasília et de la perpétuation des inégalités ne s'opposent pas, dans ce cas-là, à l'intérêt porté à l'expérience actuelle (douloureuse, ludique et contradictoire) vécue par quelques-uns des personnages. Dans cet article, je cherche à m'approcher de la dramaturgie singulière de *La ville est-elle une seule?* en me servant du contraste avec deux œuvres précédentes: *Brasília, contradictions d'une ville nouvelle* (1967), de Joaquim Pedro de Andrade, et *Vieux compatriotes de guerre* (1992), de Vladimir de Carvalho.

**Mots-clés:** Drame. Documentaire. Histoire. Brasília.

*Distanciar é ver em termos históricos.*

Bertolt Brecht

*A cidade de Brasília fica fora da cidade.*

Clarice Lispector<sup>1</sup>

À partida, eu diria que o que há de particular em *A cidade é uma só?* (2012), marcando primeiramente sua abordagem e estilística (em contraste com os dois filmes que traremos para cotejo), é a coexistência e articulação de dois gestos distintos.

De um lado, o gesto documental mais tradicional, de onde, pelo que sei, o filme partiu. Refiro-me ao documentário histórico-memorialístico sobre a Campanha de Erradicação das Invasões do Plano Piloto, que originou a Ceilândia no começo de 1971, com foco sobre um episódio particular dessa história, rememorado no filme por uma testemunha: a gravação de um *jingle* da campanha pela remoção, entoado por um coral formado por crianças de uma escola da Vila IAPI, removida do Plano (gravação cujos registros teriam desaparecido). Apesar das diferenças com relação a *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1992), que veremos, *A cidade é uma só?* também se empenha em produzir uma memória de Brasília que confronte os “documentos”, os arquivos, as propagandas de época; uma memória não-oficial, da perspectiva dos removidos, dos *vencidos* (termo que o filme de Vladimir Carvalho não hesitaria em abraçar). Nessa frente, temos Nancy Araújo como principal personagem (ela morava na Vila IAPI na infância e participou do coral instrumentalizado para convencimento e propaganda da remoção); Nancy é fundamentalmente uma personagem-narradora, as sequências que ela protagoniza são mais fortes na rememoração do passado do que na apresentação de vivências atuais, seu relato motiva a busca (e a produção) de documentos, e apoia fortemente o filme em seu – digamos – *contra-discurso* memorialístico<sup>2</sup>. Nancy hoje é cantora (quando criança já participara do coro e da gravação do *jingle*) e através de sua atuação (na rádio e no estúdio) o filme trabalha ainda comentários críticos à história de Brasília sob a forma de canções (que poderíamos associar ao papel das *songs* no teatro épico de Brecht: reflexão crítica sobre os temas, espécie de “lema didático”, como escreveu Anatol Rosenfeld<sup>3</sup>).

O segundo gesto, não desarticulado do primeiro, compreende os jogos dramáticos em torno de dois personagens

1. Citado por ROSENFELD (2010: 155) em sua aproximação à proposta brechtiana de um teatro épico; “Brasília: cinco dias” (LISPECTOR, 1964). As discussões de *A cidade é uma só?* no grupo de estudos Poéticas da Experiência (Fafich/UFMG) foram fundamentais no desenvolvimento deste texto. Agradecida a todos os participantes, em especial a André Brasil e Tatiana Hora, que conduziram apresentações sobre o filme em dois encontros. A partir de uma versão apresentada no encontro da Socine em 2012, e dos comentários no contexto do seminário “Cinema, Estética e Política – Engajamentos no Presente”, pude avançar na escritura final deste artigo. Sou grata aos coordenadores e participantes do seminário, bem como às leituras e ótimas sugestões de André Brasil, César Guimarães, Leandro Saraiva, Mariana Souto, Raquel Imanishi Rodrigues e Victor Guimarães.

2. Apesar da diferença de tema, inspiro-me aqui na crítica que faz De Decca ao discurso da historiografia brasileira sobre a revolução de 30, “como momento de exercício e prática do poder” (p. 72). Distanciá-lo exigiria “um contra-discurso que assumira a ótica e a dimensão simbólica de uma outra classe social, excluída da memória histórica pelo exercício de dominação”. Cf. 1930 – *O silêncio dos vencidos* (1988).

3. Ver *O Teatro Épico* (2010), especialmente a seção “O teatro épico de Brecht – os recursos cênico-musicais” (p.159-161). Trechos de uma das canções levadas por Nancy: “Eu tinha plano de morar no Plano, de viver no Plano, era meu plano trabalhar no Plano (...) que vida *marvada*, que vida *arredia*; passados anos, tantas lutas, tantos planos, jogaram meus planos na periferia”.

4. Em especial, na vida daqueles que têm menos “tempo de Brasília” e menor capital social, que ocupam satélites e regiões administrativas periféricas. A este respeito, ver o ótimo trabalho de Antonadia Borges, *Tempo de Brasília* (2003). Nesta etnografia de “lugares-eventos da política”, a autora lança mão de categorias nativas como “invasão”, “lote”, “barraco”, “asfalto” e “tempo de Brasília”, para descortinar, nas palavras de Mariza Peirano na contracapa, “a relação cotidiana *sui generis*” entre os moradores de uma região administrativa do DF (o Recanto das Emas, criado em 1993) e o Estado. No Distrito Federal, onde “o governo atua e revela sua existência sobretudo no âmbito de investidas habitacionais” (p. 69), a chegada de novos migrantes e as modalidades de assistência estatal relacionadas ao “lugar para morar” fornecem “a energia social necessária à expansão do poder político”, que “se realiza, não a despeito, mas a partir da impossibilidade de contemplar homogeneamente a população” (p. 48, grifo da autora). O lote está no “centro da vida”, e em torno dele se desenvolvem inúmeras modalidades de relação, troca, negócio, disputa, dívida, crença, dúvida, narrativa. Notemos, nesse sentido, como é estratégica a criação do personagem Zé Bigode, que vive da especulação de lotes.

5. Refiro-me ao conceito de *gestus social* brechtiano: todo gesto que ultrapassa o âmbito rigorosamente individual e irredutível, podendo ser situado na esfera das relações sociais através das quais os homens de determinada época e contexto se conectam, ainda que pela separação. Segundo Rosenfeld, ele nos permite refletir sobre a situação social em que é produzido; que, mesmo se privado, tem uma dimensão sobrepessoal.

centrais (e outros que ao redor deles gravitam): Dildu e Zé Bigode, pertencentes à primeira geração que nasceu nas satélites, moradores da Ceilândia no presente. Notemos que, diferentemente de Nancy, os dois personagens não guardam os nomes exatos dos atores, Dilmar Durães e Wellington Abreu, o que sugere para sua criação (ou transfiguração) dramática uma maior autonomia ficcional. Um deles (Dildu, “codinome” que embute as primeiras sílabas do nome e do sobrenome do ator) é faxineiro e candidato a deputado distrital (pelo nanico PCN, Partido da Correria Nacional), e o outro (Zé Bigode) é um pequeno empreendedor, especulador de lotes na periferia de Ceilândia. Eles são cunhados na ficção e partilham muitas cenas, embora em suas linhas paralelas sejam diferentemente construídos. Esses dois personagens permitem, mais do que Nancy, a produção e registro pelo filme de uma atualidade vivida, com destaque para a vivência particular da cidade (ou *das cidades*) e de seus espaços no presente. Mesmo que singulares, suas criações e atuações – campanha política para distrital, especulação de lotes – atualizam signos extremamente presentes no dia-a-dia do Distrito Federal, indicadores da presença peculiar do Estado e da política na vida de seus moradores<sup>4</sup>.

Assim, a atualidade dramática não está isenta da impregnação de temáticas, problemas e mesmo de *gestus* sociais<sup>5</sup> que permitem a vinculação – mais ou menos direta – do “presente” individualizado ao passado coletivo, particularmente à origem histórica da ocupação de Ceilândia, com a remoção dos moradores da antiga Vila IAPI do Plano Piloto (incluídos Nancy e sua família). Tal inscrição do passado no presente deve ser tributada a algumas operações, inclusive dramáticas – uma das plataformas da campanha para deputado distrital de Dildu, por exemplo, é o pagamento da indenização nunca recebida pelos moradores removidos. Se nesse caso o vínculo é direto, há também associações mais sutis: nos longos deslocamentos de ônibus de Dildu para o trabalho, perfazendo o caminho Ceilândia-Plano Piloto (que a montagem associa, com ironia sutil, em um dado momento, à promessa de um lugar “decente” para morar, termo usado pelos representantes das autoridades no processo de convencimento dos moradores da vila, removidos para a satélite, segundo o testemunho de Nancy); ou no Distrito que se derrama para “fora da cidade”, prolongando a especulação e distanciando

os pobres ainda mais da Brasília planejada, como vemos nas perambulações de Zé Bigode à procura de lotes para negociar.

Mas penso que não é apenas nas vivências cotidianas dos dois personagens que se trabalha esse sentido de um liame, mesmo que precário; a certeza de que o presente é tributário de algum passado (muitas vezes retorcido pelas representações oficiais), de que os problemas e contradições presentes, mesmo que muito agravados e complexificados, se conectam com decisões políticas historicamente situadas. Em suma: de que a cidade excludente atual (“fascista”, para falar como Adirley<sup>6</sup>) prolonga a cidade excludente do passado, mascarada por *slogans*, *jingles*, propagandas, campanhas, reportagens, declarações de intenção política – por toda sorte de representação idealizante, enfim, que cercou a construção e os primeiros anos da nova capital federal.

Para tanto, o filme também vai reforçar sentidos na montagem, notadamente através de arquivos sonoros e visuais, justapostos e sobrepostos às imagens do presente. Apenas um exemplo: em um dos trechos no qual vemos Dildu se deslocando para o trabalho, de ônibus, pela madrugada, ouvimos sobreposto o arquivo sonoro que se refere em tom grandiloquente à “épica aventura de Brasília”, numa operação que contrasta a construção propagandística e a vida vivida, ou “exaurida”, para falar como Cléber Eduardo<sup>7</sup>. A operação é simples mas a sugestão é complexa, pois embute esta dimensão de contraste (entre vida vivida e propaganda), e outra de ligação (entre uma orientação macro-política passada e a vivência do presente por um indivíduo). É justamente contra os efeitos perversos do passado no presente, como bem notou Cléber Eduardo, que o faxineiro Dildu se insurge, quixotesicamente, em sua campanha para deputado distrital por um micro-partido.

Avançando na apresentação de *A cidade é uma só?*, importa destacar: tal coexistência de estratégias documentais e dramáticas assume no filme uma urdidura muito particular. Primeiro, porque é nas situações de estilística mais propriamente documental – com Nancy – que o filme expõe paradoxalmente maior controle, planejamento e estabilidade técnica e estética, engendrando imagens e falas mais em acordo com nossa expectativa prévia de um documentário “histórico”<sup>8</sup>. Pelo que conta o diretor, o filme partiu de fato de um projeto de documentação mais

6. Os comentários do diretor que reporto aqui provêm das anotações tomadas em uma sessão comentada de *A cidade é uma só?*, realizada no 104, em Belo Horizonte, em 05/10/2012.

7. Cléber Eduardo fez, no encontro da Socine em 2012 (Seminário “Cinema, Estética e Política – Engajamentos no Presente”), uma ótima interpretação do personagem Dildu, colocando sua construção em perspectiva histórica a partir da comparação com outros personagens socialmente subalternos do cinema brasileiro (aqueles de *Eles não usam black-tie*, Leon Hirzsmann, e *O homem que virou suco*, João Batista de Andrade). Os comentários de Cléber que reporto aqui provêm das anotações tomadas nesta apresentação.

8. Adirley comentou em debate que, de todos, a seu ver, Nancy é quem mais “representa”, e que a expectativa do que significa fazer parte de um “documentário” é muito cristalizada e pode resultar discursiva e convencional – por exemplo, no desempenho de entrevistadores e pessoas elencadas para entrevistas.

tradicional, e nessas cenas (sobretudo nas situações de entrevista), a estrutura de luz e equipamentos, a atuação da equipe e aquela da personagem aparecem “estabilizadas” por um conhecimento prévio, compartilhado, do que com elas se pretendia (Nancy parece muito consciente da relevância de seu testemunho para o projeto do filme que se faz). Por outro lado, é nas cenas dramáticas (que nos processos tradicionais de filmagem podem ser melhor previstas e preparadas, segundo um sistema de re-presentação menos permeável ao acaso) que temos, aqui, algo que se aproxima de um processo “documental” (no sentido de Comolli, ou seja, prolongando *os desvios pelo direto*<sup>9</sup>): equipamentos leves e móveis, em situação, sem luz adicional, espaços vividos, improvisado (a partir de personagens, motes e situações pré-concebidos, mas só esboçados à partida), infiltração da cena na “realidade” vivida etc. (como se vê, por exemplo, no corpo a corpo de Dildu em campanha, interagindo com passantes, no trânsito ou na escada rolante de um centro comercial no Plano Piloto).

9. Ver o importante texto de Comolli, “O desvio pelo direto” (1969), em que o autor identifica uma dupla tendência do cinema moderno: “nos filmes de ficção, o uso, cada vez mais manifesto, de técnicas e modos do cinema direto (...) enquanto que, de maneira complementar, outros filmes oriundos do cinema direto constituem-se narrativas e flertam, em parte ou inteiramente, com a ficção – ficções que eles produzem e organizam” (2010: 294). Esse jogo imporia, para o autor, redefinir o *direto*, pois ele “transborda de todos os lados o espaço que lhe infligia a simples reportagem” (*idem*).

A coexistência e articulação dessas frentes – o drama documentário, sob o risco do real, e o documentário histórico melhor controlado – alcançam uma razoável unidade de estilo, de modo que o filme não resulta desunido, fragmentado ou heterogêneo demais. Em parte pelos empréstimos recíprocos (entre encenação e registro documental), mas também pelos vínculos tecidos na dramaturgia entre os três personagens, que se conhecem, têm relações de parentesco e amizade na ficção, compartilhando cenas, ainda que a construção narrativa esteja centrada no paralelismo de suas linhas individuais.

\*\*\*

Sem pretender assimilá-las à coexistência que acabo de indicar (entre estratégias documentais e dramáticas, com as articulações correlatas entre história e atualidade), gostaria de sugerir uma outra convivência de que proponho lançar mão nesta leitura do filme (e no cotejo com outras obras): aquela entre o que me permito chamar de procedimentos *épicos* e *dramáticos*, convocando com bastante liberdade essas categorias antigas provenientes da teoria dos gêneros literários, que tematizo a partir de autores que a pensaram especificamente para o teatro (Peter Szondi, em seu *Teoria do Drama Moderno*, e

Anatol Rosenfeld, em *Teatro Moderno e O Teatro Épico*)<sup>10</sup>.

Quando afirmo que o filme tem seu lado “dramático” (bem particular, é verdade), gostaria de convocar a clássica definição do *drama*, que presume, em linhas gerais, como se lê em Rosenfeld (2005 e 2010): um mundo apresentado “em si”, encarnado na cena e emancipado da presença de um narrador ou instância mediadora; personagens autônomos, cujas ações e interações desenvolvem a narrativa; abolição da separação sujeito-objeto, de maneira que os personagens não são apresentados como objetos da narrativa, comentário ou explicação de um sujeito-narrador (como seria na *épica*), mas através do desenvolvimento atual de suas ações, interações e diálogos, como se sua existência prescindisse da operação de “narrar”. A forma *dramática* é, diferentemente da forma *épica*, “absoluta” (nos diz Szondi), não se apresenta como relativa ao olhar e à abordagem de um sujeito; ao contrário, *o drama se apresenta, é presente, atual, primário* (e não a representação *secundária* de algo *primário*).

Já na *épica*, segundo Szondi (2011), um narrador medeia a relação entre espectador e história contada, posicionando-o ora mais próximo ora mais distante dos personagens e situações. Entre outros traços, a “epicidade” de um relato se caracterizaria, assim, pela separação sujeito-objeto, que estimula o estabelecimento de comentário, posta em perspectiva e distância crítica (entre o “narrar” e as “situações narradas”); e pela importância da montagem, que põe em relação partes e matérias heterogêneas (já que a instância mediadora se faz explicitamente presente, com seu potencial organizador de um discurso sobre o mundo).

Assumo, assim, que *A cidade é uma só?* também atualiza traços *épicos*, sobretudo por seu trabalho de montagem. Mas, por essa sumária apresentação, penso que fica clara a dificuldade de convocar para o filme de Adirley Queirós a “pureza” ou exclusividade de alguma dessas categorias. Não é essa minha intenção. Gostaria, antes, de ensaiar em torno de sua particular atualização e coexistência neste filme (ao invés de propor novas categorias para sua análise). Poderíamos identificar, de maneira ainda superficial, a maioria das cenas com Dildu e Zé Bigode a um particular modo “dramático”. Mas o filme também é “épico”, por assim dizer, em sua sugestão de sentidos pela via de um intenso

10. Não vou problematizar sua transposição para o cinema, em que o registro via câmera coloca necessariamente uma mediação em jogo, ainda que disfarçada no processo de filmagem e de montagem. Assim, o cinema é assumido por alguns autores (como o próprio Szondi), como épico per se, embora seu desenvolvimento como veículo narrativo (e produção industrial) tenha prolongado laços indiscutíveis com o teatro dramático e melodramático. Para Szondi, “três descobertas” fundamentais teriam permitido ao cinema superar a “reprodução técnica de um drama” em direção a uma “forma autônoma de arte épica”: o movimento de câmera/mudança de planos, o close e a montagem. Com tais conquistas, o veículo teria assumido sua dimensão épica, baseada na “contraposição entre a câmera e seu objeto” (2011: 112-113). Entretanto, sabemos que no decorrer de sua história consolidou-se a estética do “parecer verdadeiro” (XAVIER, 2005: 42), segundo um “sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação” (*idem*), a realidade da ficção construída “como se” fosse a atualidade vivida, sem mediações. Agradeço a Raquel Imanishi Rodrigues, tradutora de Szondi para o português, pelas lúcidas considerações em torno deste tópico.

paralelismo de segmentos, e pelo trabalho com as imagens e sons de arquivo, na montagem. Importante pensar ainda sobre o estatuto ambivalente da própria equipe, especialmente em sua interação, em cena, com Nancy e com Zé Bigode (com Dildu, a equipe só interage em dois momentos pontuais).

Começamos pela equipe. O diretor, “lançado” na cena dramática, adquire imediato estatuto ficcional. Quero dizer: há diferenças entre o filme que vemos e o filme que no filme se faz. O filme que vemos (*A cidade é uma só?*) começa antes mesmo da “chegada” da equipe de cinema – somos apresentados, em poucos planos, a Zé Bigode especulando, à travessia frontal de uma quebrada no entorno de Brasília (*travelling* associado ao vidro dianteiro de seu carro), à reunião de amigos em volta da fogueira, à noite, na Ceilândia. Assim, quando a equipe “entra” em cena, apresentada por Nancy, em sua casa, a Dildu e Dandara, ela já adentra um universo de relações e vivências que (segundo nos é sugerido) antecede o fazer do próprio filme e independe de seu olhar. Não é este fazer que funda um universo de questões que nos será apresentado tal como mediado, em suma: o filme no filme adentra um mundo anterior, autônomo com relação à mediação desta equipe. Poderíamos tributar essa construção exclusivamente à temporalidade não-linear que se vai desenhando na relação entre os segmentos, montados em paralelo (a situação da fogueira, por exemplo, mostrada logo no começo, retorna quase ao final, e percebemos que fora antecipada pela montagem, considerada a linha cronológica dada sobretudo pelo desenvolvimento da campanha de Dildu.) Isso não nos impede de defender que a equipe, n’*A cidade é uma só?*, é antes “personagem” do que figura mediadora, que encarnaria em cena a operação enunciativa (mas há oscilações, como se verá).

Quero dizer: se a equipe é “lançada” no presente dramático, seu caráter mediador é como que relativizado ou submetido aos sentidos primários do drama, que “não conhece nada fora de si” (2011: 25). Lançar o potencial sujeito épico da narração no universo dramático seria submeter a própria mediação à atualidade, como que reivindicando a prevalência desta última. Assim sendo: *importam mais os personagens, seus deslocamentos, gestos, vivências e consciências, limitados pela atualidade do viver, do que a supra-consciência mediadora, com seu potencial poder de fogo* (de crítica, posta em perspectiva histórica, comentário,

distanciamento, mudança do ângulo de observação etc.) Como vimos, é fundamental ao modo épico o desdobramento do relato em sujeito (narrador) e objeto (mundo narrado). Convivem, assim, dois horizontes na *épica*: o dos personagens, menor, e o do narrador, mais vasto<sup>11</sup>. Circunscrevendo a atuação da equipe à cena dramática, o filme parece evitar lhe conferir maior horizonte do que aquele dos personagens; recusar, portanto, repor a separação sujeito-objeto tradicional ao documentário, preferindo fazer da equipe em cena mais um sujeito entre sujeitos<sup>12</sup>.

Mas, notemos: já sobrepostos ou justapostos aos primeiros fragmentos de cenas, nos minutos iniciais do filme, vemos e ouvimos arquivos sonoros e visuais. Assim, no *travelling* inicial, logo após o título, que associamos à dianteira do carro de Zé Bigode, ouvimos um fragmento de fala de Niemeyer sobre Brasília (“uma cidade que vive como uma grande metrópole”), que contrasta com a rua de chão batido da quebrada onde nos deslocamos. Outra voz *over* prossegue: “uma cidade que se tornará cérebro das altas decisões nacionais”, que suscita “confiança sem limites no seu grande destino” etc. Temos, portanto, a evidência da mediação pela montagem, que faz uso dos arquivos, logo no começo do filme, para “ampliação épica”<sup>13</sup>: de maneira a remeter este irredutível fragmento de espaço-tempo percorrido (e, por extensão, a cena atual) à realidade histórico-social mais ampla; mas também de modo a estabelecer um contraste – de efeito crítico – entre declaração oficial e realidade vivida.

Depois do fragmento de cena na fogueira, em que os amigos relembram velhos *raps*, são justapostos outros arquivos: uma propaganda de Brasília no ano de 1972, décimo segundo da história da cidade, que compila clichês visuais da cidade modernista (não endossados, nas imagens do presente, pelo filme que vemos). O posicionamento desses arquivos, trabalho explícito de montagem, também escapa ao regime dos acontecimentos primários. Podemos recorrer à noção de “drama documentário”, de Piscator: o drama interessa quando pode convocar o documento, de maneira a expandir a cena particular, remetendo-a a um horizonte maior de problemas (ROSENFELD, 2005: 145). Se busca introduzir, criticamente, um desenho histórico comum para a experiência dos moradores de Ceilândia que nos são apresentados, a operação põe ainda sob suspeita as construções ideológicas e de propaganda em torno de Brasília,

11. Mesmo quando “o narrador conta uma história acontecida a ele mesmo”, escreve Anatol Rosenfeld, “o eu que narra tem horizonte maior do que o eu narrado e ainda envolvido nos eventos, visto já conhecer o desfecho do caso” (2010: 25).

12. O filme parece sugerir, assim, o seu próprio fazer como parte indissociável da encenação ou dramatização, na contramão da aposta em um gesto crítico de desvelamento do aparato e do processo (notável em filmes documentais de gerações anteriores, a exemplo de trabalhos de Eduardo Coutinho). Esse gesto pode ser associado ao “recolhimento da enunciação” notado por Ilana Feldman (2013) em filmes *de dispositivo* recentes que buscam “incluir” o olhar dos filmados (valendo-se de imagens por eles produzidas). Interessante notar que, neste filme, a “recusa” da interação entre realizador e personagens (para assim priorizar as relações entre eles) se dá, paradoxalmente, pela entrada em cena da equipe, absorvida pelo universo dramático, deste modo compartilhado por ambos (filmadores e filmados). Ver, no outro volume desse dossiê, FELDMAN, Ilana. “Um filme de”: dinâmicas de inclusão do olhar do outro na cena documental. *Devires – Cinema e Humanidades*. Belo Horizonte, v. 9, n.1, jan./jun. 2012. No prelo.

13. A noção é de Rosenfeld (2005: 147), em sua aproximação ao trabalho de Piscator, cujos esforços, segundo Szondi, lograram destruir “o caráter absoluto da forma dramática”, permitindo “o surgimento de um teatro épico”, quer pela “elevação do elemento cênico à dimensão histórica”, quer pela relativização, “em termos formais”, “da cena atual em função dos elementos da objetividade não traduzidos em ato” (2011: 112). Um dos meios de que se valeu Piscator para fazer interagirem, no palco, “os grandes fatores humanamente-sobre-humanos e o indivíduo ou a classe social” (*idem*) foi a projeção de filmes, mas também de fotografias e textos, visando ampliar a cena e produzir pano

de fundo contextual e histórico, de modo a relacionar o palco com a realidade contemporânea à encenação. Brecht, que reconheceu sua influência, afirmaria: para ultrapassar a dimensão interpessoal (dramática), e traduzir em cena o “peso das coisas anônimas”, é necessário um palco que “começa a narrar” (cf. ROSENFELD, 2005: 149).

14. Em seu *contra-discurso* memorialístico, o filme se permite recriar as imagens de arquivo desaparecidas, a propaganda produzida pela CEI (Campanha de Erradicação das Invasões), registrando o coral de crianças – de que participou Nancy – a entoar o *jingle* “A cidade é uma só” (“você que tem/um bom lugar pra morar/nos dê a mão/ajude a construir nosso lar/para que possamos dizer juntos/a cidade é uma só”). Como escreve Tatiana Hora, “aquilo que era peça de convencimento ideológico, forjada e difundida pelos que estavam à frente dos poderes, se torna memória de um processo continuado de exclusão dos *vencidos*, contra o qual a campanha de Dildu se firma; memória que interessa ao filme recuperar, com a participação decisiva de Nancy, para que histórias como a da Vila IAPI e da criação da Ceilândia não desapareçam na lata de lixo da história”. Mimeografado.

15. Como disse Adirley sobre o processo, é Dilmar quem sai às ruas com santinhos na mão, interagindo com as pessoas, lidando com suas recusas e tentando convencê-las, a duras penas, a ouvir o seu recado.

contrastadas às precárias vivências atuais dos personagens (e por elas distanciadas). A tomada de distância já está no título, que sapeca uma interrogação ao final do refrão do *jingle* pela remoção: *A cidade é uma só?*<sup>14</sup> Outras operações prolongam a ironia. Quando termina o arquivo do 12º aniversário, por exemplo, com a frase “Brasília, síntese da nacionalidade, espera por você”, a montagem corta para a cena presente em que os amigos se deslocam de carro, iniciada por uma interrogação desconfiada de Dildu: “Será?”. Para além do efeito pontual, o questionamento do discurso de propaganda se destila durante a cena, que mostra os amigos da Ceilândia perdidos, de carro, em um inóspito Plano Piloto.

Para complicar nossa vontade de descrição e entendimento, há modulações nas relações da enunciação fílmica com cada um dos personagens, o que modula também distintos “modos” de construção dos três protagonistas no filme. Há mesmo um *gradiente*, se quisermos: de Dildu, o personagem mais “dramático” (aquele que quase não interage com a equipe em cena, imerso em um regime mais transparente), ao personagem mais “documental” e que mais interage com a equipe, Nancy, passando por Zé Bigode, que está a meio caminho entre os dois (ora transparência, ora interação). São composições diferentes, que possibilitam ao filme diferentes resultados: com Nancy, a memória da tribo, sobretudo; com Dildu, a vivência miúda, silenciosa, repetitiva, certo padecimento, o cotidiano quase sempre árido, em contraste grave com a Brasília “terra dos slogans” (das representações edificantes e propagandísticas), mas também a graça (na fronteira da melancolia), a ironia e o desmonte dessas mesmas representações, pelo contraste com a precariedade inventiva da campanha de um homem só (e aqui remeto novamente à apresentação de Cléber Eduardo na Socine), cujo emblema é um X, o partido, a “correria”, a propaganda, um só *jingle*, em ritmo de *gangsta rap*. Da personagem mais tradicionalmente documental, que rememora, narra, testemunha, em seu diálogo com a equipe; ao personagem imerso na atualidade, que vive, se desloca nos espaços da cidade, padece, se engaja e se expõe ao mundo<sup>15</sup>. Passagem do personagem-narrador ao personagem em ato, da narrativa à palavra viva, dialogada, por vezes silenciada, mas produzida no embate com os outros e em fricção com o mundo.

Interessante notar ainda que, se em algumas cenas com Zé Bigode a equipe é “lançada no drama”, como venho dizendo, naquelas com Nancy ela oscila entre equipe no drama e fora do drama, coincidindo mais (nas situações de entrevista, por exemplo) com a posição exterior do mediador *épico*, da instância enunciativa (ainda que discreta) que medeia nosso acesso ao mundo dos personagens, às informações e acontecimentos – a mesma que faz as vezes de articuladora dos arquivos na montagem, reforçando contrastes e sugerindo outros sentidos para a história da cidade (aqui, é claro, com total cumplicidade da personagem). Em suma: nas cenas com Nancy a operação de enunciação do filme que vemos e a equipe do filme em cena parecem coincidir. Naquelas com Dildu, há recuo da enunciação fílmica (operando fora de cena), de maneira a dissolver a separação sujeito-objeto, e apresentar um “em si” do universo filmado (aquém, aparentemente, de qualquer mediação). Com Zé Bigode, personagem ficcional, a presença em cena da equipe, que por vezes o acompanha em seus deslocamentos de carro em busca de lotes, evidencia a sujeição dos potenciais mediadores ao universo dramático (eles também atuam “como se”...).

Antes de encaminhar o cotejo com os outros filmes, cabe embaralhar um pouco melhor as cartas. É bem verdade que a presença da equipe nas cenas propriamente documentais (com Nancy) se dá sob um tom de proximidade, de familiaridade (na conversa informal, no diretor que coloca seu corpo em campo, em seu jeito de falar, que não se distancia daquele dos filmados); por outro lado, acredito que as transfigurações e invenções dramáticas (um faxineiro da Ceilândia fã de *rap* e candidato a deputado distrital, cuja precária estrutura de campanha contrasta com a de candidatos melhor “estabelecidos”; um especulador periférico que vive de negociar lotes no entorno do entorno de Brasília) trazem para as cenas dramáticas, em si, potencial de problematização crítica da história e do presente desta cidade (notadamente, das imbricações entre a política e o “lugar para morar”<sup>16</sup>, decisivas no DF). Quero dizer: se não é sob a tônica do distanciamento que a equipe mediadora se põe em cena, tampouco podemos atribuir à construção dramática ausência de temas atuais e de empenho crítico. Com seu hibridismo, *A cidade é uma só?* dificulta, em suma, a atribuição rápida de prerrogativa crítica ou empenho “historizador” ao predomínio

16. Em um assentamento recente no Recanto das Emas, região administrativa do DF, e nas narrativas sobre ele, a pesquisadora encontrava indícios de “tudo o que de precário já houvera em outras partes da cidade, em outras épocas – não tão remotas” (p. 55). O que poderia nos conduzir a outra de suas asserções, a partir do trabalho de campo: “a necessidade”, pelo poder público, de não “cumprir por completo nenhuma promessa”, “jamais dar algo por acabado”: a perenidade das promessas de campanha e de governo “parece estar atrelada ao fato de novas cidades estarem sendo constantemente criadas (...), o que implicaria, sem prejuízos lógicos, a reiterada ação governamental” (p. 110).

desta ou daquela “categoria” de relato. Também nas operações dramáticas, não-distanciadas, quero ressaltar, nota-se empenho crítico e “historizador” (intensificado pela montagem). É o caso da cena, extremamente densa, em que Dildu, solitário andarilho em campanha, cruza com a poderosa carreata de Dilma. Entre outros aspectos, este contraste emblema a coexistência, no presente, de diferentes “tempos” da política e da ocupação da cidade, como lemos no trabalho de Antonadia Borges (2003), voltado especialmente ao problema do “lugar para morar”. Em resumo: o drama pode ter efeito crítico e a presença da equipe em cena pode não ter “finalidade épica” – eis algumas das lições engendradas por este filme tão singular.

\*\*\*

*Brasília, contradições de uma cidade nova* foi realizado por Joaquim Pedro de Andrade (com colaboração no roteiro e assistência de direção de Jean-Claude Bernardet, que havia morado na cidade), em 1966, sob encomenda da Olivetti (fábrica de máquinas de escrever), mas com total liberdade de abordagem, à partida. Quando o filme ficou pronto, segundo relato de Bernardet<sup>17</sup>, foi extremamente mal recebido: a “chefia do departamento de publicidade tinha mudado, e sua política cultural também” (“qualquer problema com o governo devia ser evitado, fim de conversa”). Não nos surpreende: *Brasília, contradições de uma cidade nova* ultrapassa, por diferentes estratégias, o filme de propaganda, e o teor crítico de seu enunciado é indisfarçável.

17. “Brasília, contradições de uma cidade nova” (Videofilmes, encarte do DVD de Macunaima).

Em sua primeira parte, a “cidade idealizada e planejada” é mostrada através de uma série de planos em movimento (panorâmicas e sobretudo *travellings*), já mediados pela narração de Ferreira Gullar, que transmite aspectos gerais da concepção arquitetônica e urbanística da nova capital federal, bem como características de sua ocupação. Neste início mais “neutro” e visualmente equilibrado, já se nota em alguns trechos a sutil ironia introduzida pela trilha musical (com certo endosso melódico e sofisticado ao texto narrado, que o distancia ligeiramente, sugerindo o “exagero” do enunciado). O “reino da vida familiar confortável” das superquadras, conforme a narração, onde os conflitos parecem se reduzir à contradição

entre arquitetura e ornamentação (o que planejaram os arquitetos e o que trazem os moradores que vivem no Plano), é mostrado através de uma série de planos moventes, muito bem realizados, que fazem jus à cidade desenhada na prancheta, com seus eixos rodoviário e monumental. A primeira parte do filme é marcada, assim, por um olhar de passagem, exterior e superficial, mesmo quando adentra comércios e casas. Ele não se detém ouvindo idealizadores, governantes ou moradores do Plano Piloto: as três situações de entrevista mostradas têm o som direto rapidamente interrompido pelo comentário do narrador.

A distância crítica que se adivinha no comentário musical, tingindo sutilmente a informação objetiva sobre o Plano, transmuta-se, na segunda parte, em uma exposição, em tom sóbrio e objetivo, da realidade não-oficial de Brasília, aquela que escapou ao planejamento. A diferença entre este e a realidade vivida é explicitada, ainda na primeira parte, pela abordagem da universidade, que marca uma espécie de ponto de virada no filme: uma coisa é o que se idealizou, outra é a cidade real que pulsa no planalto central. Se a UnB foi planejada para ser “a vanguarda do ensino superior no Brasil” e hoje é uma universidade como as outras, o mesmo se pode dizer de Brasília, que para a maioria da população apresenta problemas como qualquer outra cidade brasileira. A passagem entre idealização e “realidade” é marcada por imagens do terminal de ônibus lotado (a câmera se aproximando dos rostos de trabalhadores), comentadas por *Viramundo* (de Gil e Capinam, na voz de Betania), canção que busca traduzir, poeticamente (em primeira pessoa, ao modo de um discurso indireto livre), a perspectiva dos migrantes nordestinos.

A voz da canção vem substituir a do narrador – que não se ausenta totalmente na segunda parte, mas vai abrir espaço para outras vozes. O filme passa do Plano Piloto às cidades satélites, onde vivem “dois terços dos que trabalham em Brasília”, e nele se multiplicam falas, sotaques, prosódias, modos de vida. É evidente o seu interesse por ouvir vozes que dirão aquilo que sobre Brasília não se sabe, não se difundiu, não é versão oficial. Em Taguatinga (Ceilândia ainda não fora criada), *Brasília, contradições...* vai abordar as dificuldades daqueles que vivem na periferia da cidade planejada, cujas formas de sociabilidade e urbanísticas, segundo a narração, são em tudo

18. Segundo Borges (2003), alguns trabalhos lançaram as bases para que fenômenos sociais ocorridos nas satélites fossem pensados como “o avesso ou o negativo do que se passaria no Plano Piloto”, tornando-se “hegemônica e dificilmente refutável” a oposição “entre ‘planejado’ e ‘espontâneo’” (p. 13), como se a abordagem dos processos históricos das cidades que circundam Brasília estivesse atrelada, inevitavelmente, a seu projeto modernista original (p. 83). É certamente o caso deste filme pioneiro de J. Pedro. Nas falas dos moradores de Taguatinga (criada ainda em 1958, durante a construção de Brasília), multiplicam-se contradições e problemas: as expulsões e despejos violentos de moradores pobres do Plano Piloto, a precariedade da infraestrutura da satélite, reforçada nas imagens pelo chão de terra vermelha (por oposição ao “tapete negro de asfalto” do Plano, que permitira os *travellings* suaves na primeira parte do filme), e pela concentração de barracos de madeira, paisagem permanentemente em obras.

“opostas” à concepção que orientou a criação da nova capital federal<sup>18</sup>. Realidade que se avoluma e agrava, em permanente devir: encaminhando-se para o final, o filme adentra um ônibus (“Recife-Brasília”) que traz dezenas de novos migrantes para a “cidade nova” (cena que faz lembrar a última sequência de *Viramundo*, 1964, de Geraldo Sarno: o trem “do norte” despejando mais migrantes em São Paulo, apesar da precária inserção da maioria na cidade industrializada, conforme o filme nos apresentara).

Na estrutura da montagem, desenha-se assim o argumento que orienta *Brasília, contradições de uma cidade nova*: ao “reino da vida familiar confortável” nas superquadras do Plano Piloto opõe-se a precariedade da vida dos mais pobres no entorno, expelidos da cidade planejada que construíram. Os limites da concepção arquitetônica e urbanística, em suma, são os “problemas nacionais”, a estrutura social brasileira – que em Brasília “se revelam com insuportável clareza”, segundo comentário do narrador. Por isso *a cidade não é uma só*. Desenham-se duas realidades contrastantes, conectadas pelo movimento da própria equipe de cinema, que se desloca do Plano para o entorno, como quem vai do “direito” ao “avesso”, expondo sua *descontinuidade*, revelando o que está oculto sob o discurso oficial – movimento inverso, do ponto de vista espacial, àquele dos personagens do filme de Adirley, moradores das satélites que trabalham e circulam no Plano Piloto. Essa interação entre as “cidades” se concentra, aqui, no movimento da equipe de cinema – sendo apresentada, “em si”, apenas no plano final, que mostra trabalhadores construindo uma obra no Plano Piloto, novamente sob a canção *Viramundo*.

Além da voz narradora em terceira pessoa, a presença da equipe em seu papel mediador é exposta em cena (notadamente nas entrevistas com moradores, em Taguatinga). Assim, mesmo quando se detém nas satélites, buscando multiplicar vozes e enunciar “junto” aos filmados, o documentário evidencia a perspectiva do mediador que se vale de sua mobilidade, exterioridade e poder de registro, para apontar as contradições da cidade violentamente cindida, aquilo que não se vê nem se ouve nos discursos oficiais. De novo: não estamos distantes de *Viramundo* (1964), também preocupado com os problemas decorrentes da urbanização vertiginosa, dos processos migratórios

campo-cidade, tal como *sufridos* pelo povo (objeto de um discurso que denuncia suas condições de vida, que tematiza o que lhes *falta* e cede espaço para a inscrição de sua voz).

\*\*\*

Embora iniciado na década de 1970, um dos momentos-auge das remoções que originaram ou consolidaram as satélites, *Conterrâneos velhos de guerra* é lançado no começo dos anos 1990, tendo levado 18 anos para ser concluído. Empenhado em contar a história da construção de Brasília de uma perspectiva radicalmente não-oficial (interesse que compartilha com *A cidade é uma só?*, e que atualiza o olhar crítico já presente em *Brasília, contradições de uma cidade nova*), Vladimir Carvalho realiza um exaustivo épico às avessas, se quisermos: um épico dos *vencidos*, que trabalha de maneira insistente na montagem as contradições entre a cidade planejada e a cidade “real”, entre o Plano Piloto e a Brasília das satélites, entre a história oficial e as histórias dos *peões*. Propõe-se uma espécie de equivalência entre esses níveis de contradições, em uma afirmação tácita: à margem do Plano Piloto as cidades satélites, a experiência dos pobres expelida e invisibilizada (como no filme de Joaquim Pedro); à margem da história oficial, a memória dos *vencidos*, igualmente sem registro.

Até por se tratar de um filme que sumariza anos de história e de realização, trazendo em seu bojo muitas variações (formais) e muitas citações (de fragmentos de arquivos de variadas procedências), *Conterrâneos* poderia ser aproximado do modo de um relato “épico”, da maneira como busquei aqui caracterizá-lo. Há não apenas uma multiplicação de vozes e de personagens (o oposto da particularização “dramática” do filme de Adirley), como de mediações explícitas, desdobrando-se figuras e vozes mediadoras. Além de um narrador vocal (Othon Bastos), dois atores vêm à cena para dizer poemas, no cenário de Brasília, exprimindo pontos de vista líricos distintos. Na Brasília de lagos e mansões, B. de Paiva declama um poema célebre do norte-americano Carl Sandburg (“A grade”), que traduz poeticamente temáticas pelo filme visadas (exclusão dos trabalhadores, luta de classes, segregação espacial etc.). Já Emanuel Cavalcanti declama textos de Jomar Moraes Souto, em uma espécie de discurso indireto livre que busca alcançar a perspectiva dos “candangos”

19. Alguns versos ditos por Cavalcanti: “Eu venho vindo de longe/decisão antiga (...) pesam nos ombros largos/cidade, fadiga (...) escravo que fui do campo/ ganhei correntes urbanas (...) sou aquele nordestino/chegando um dia ao cerrado/rumo à terra prometida (...) de uma asa a outra asa/entre chegada e partida/sou tudo que sou, candango/ quando Brasília ser(ia)”. E “A grade”, poema de Sandburg: “Agora, a mansão à beira do lago já está concluída/, e os trabalhadores estão começando a grade./ São barras de ferro com pontas de aço,/ capazes de tirar a vida de qualquer um que se arrisque sobre elas./ Como grade, é uma obra-prima e impedirá a entrada de todos os famintos e vagabundos/ e de todas as crianças vadias à procura de um lugar para brincar./ Entre as barras e sobre as pontas de aço nada passará, / exceto a Morte, a Chuva e o Dia de Amanhã.” (tradução de Carlos Machado).

20. Tanto Szondi como Rosenfeld notam que o distanciamento épico é obtido em alguns textos eminentemente dramáticos – peças do século XIX, por exemplo – a partir de um elemento “exterior” inserido no mundo comum dos personagens; por exemplo, a figura do pesquisador, ou do viajante, aquele que vem de longe, interessado nas coisas comuns “dadas” e naturalizadas pelos viventes, que se destacam e obtêm relevo para quem, de fora, se põe a olhá-las. Não é certamente o caso da equipe em *A cidade é uma só?*.

retratados<sup>19</sup>. Importante notar que esta figura recorrente do narrador-poeta, espécie de alter-ego do diretor, que caminha por Brasília e arredores, observa e diz os versos olhando diretamente para a câmera, expõe (da maneira como “posto em cena”) sua exterioridade crítica, embora seu discurso almeje manifestamente uma “interioridade” lírica. A *mise-en-scène* (pela relação exclusiva com a câmera e pelo olhar que nos interpela) faz pensar em uma encarnação da figura épica do viajante, do “forasteiro ou estrangeiro” (SZONDI, 2011: 68), que vem de longe para mediar, com olhos distanciados, os absurdos de uma situação já naturalizada por quem a vivencia (pondo-nos “frente às criaturas” e a seus problemas, como escreveu Szondi)<sup>20</sup>.

No intenso trabalho de montagem, que justapõe arquivos diversos, testemunhos, encenações poéticas e situações tomadas no presente; que põe em relação materiais muito heterogêneos, portanto, identificamos também traços épicos. Diferentemente do drama, que “não conhece a citação, nem tampouco a variação” (2011: 26), que “põe a si próprio em cena, é em sua própria encenação” (*idem*), o modo épico presume exterioridade de quem narra ao que é narrado: quem está de fora poderia ver com outros olhos, denunciar (por sua mobilidade), estabelecer contrastes e relações (entre diferentes realidades e matérias). Eis o pressuposto, o trunfo e o limite deste modo de relato: a sua exterioridade, tornada possivelmente distância crítica, mesmo quando está clara a proposta de falar “em nome dos prejudicados”, como escreveu Brecht (ROSENFELD, 2005: 151).

Assim, interessada por produzir um sujeito coletivo (os migrantes “expelidos” da Brasília que construíram, e de sua história), mas também por urdir contrastes, a montagem costura inúmeras vozes (como na sequência inicial, que compila falas de migrantes sobre a Brasília “prometida”), e confronta, reiteradamente, a história oficial às histórias contadas pelos peões que ergueram a cidade. Tomemos, para exemplo, o trecho (aos 22 minutos) em que a versão dos fatos encampada pelo historiador Ernesto Silva é questionada pelas falas, justapostas, dos trabalhadores. A essas vozes díspares são sobrepostas imagens que registraram a construção da cidade. Interessa notar como, ao lidar com arquivos tomados da perspectiva do poder (“documento” da construção da nova capital), a montagem do filme, a princípio, parece endossar o seu caráter “oficial” (fazendo

essas imagens coincidirem com a versão engrandecedora sobre a construção, na voz de Ernesto Silva), mas em seguida a enunciação as desloca, ressignificando-as a partir do contato com o discurso dos peões. Elas aparecem assim investidas de novos fatos e sentidos: dos acidentes, da exploração, dos turnos sucessivos, das horas de trabalho mal-alimentados etc<sup>21</sup>.

*Conterrâneos* é didático nessa exposição de como o arquivo pode ser ressignificado, a depender das relações que são estabelecidas pela enunciação fílmica com outros materiais, na montagem. Como no trecho citado por Mattos, em que as imagens triunfais da inauguração da cidade, tomadas da ótica do poder, aparecem justapostas ao retrato fílmico do primeiro padeiro de Brasília, que conta nada ter visto da festa porque estava trabalhando (ele aparece, no presente, quase cego por um atropelamento que o afastou do trabalho sem aposentadoria). A solenidade aparece, assim, tingida pela violência da exclusão, como aquilo que foi inteiramente negado ao trabalhador espoliado, o que lança uma sombra sobre a glória da inauguração da cidade nova.

Estas operações dialéticas que visam distanciar os arquivos e a história oficial, na montagem de *Conterrâneos*, contrastam com a maneira como *A cidade é uma só?* trabalha as imagens “do passado”. Penso particularmente naquelas que supostamente registram a gravação do *jingle* da CEI, “A cidade é uma só”, por um coral de crianças pobres. Se esta operação tem “parte” no drama, já que resulta da ação da equipe de cinema e da personagem Nancy (como vemos nas cenas ao final), a “produção” dos arquivos (que se sugere desaparecidos) corresponde, por outro lado, a uma revelação do processo de construção memorialística pelo filme “maior” que vemos, *A cidade é uma só?*. Ora: essas mesmas imagens são trabalhadas “em si”, na montagem, e a evidência posterior de sua “produção” corresponde a uma “revelação” épica, através da qual o filme explicita o seu próprio processo. Em mais um “nó dramaturgico”, nos perguntamos: o que vem primeiro, nesta operação, a construção dramática (a equipe agindo, “lançada” no drama) ou a supra-consciência mediadora? (que se permite, inclusive, “imitando” os poderes, manipular a memória, recriando vestígios?).

Outro contraste entre os dois filmes está na posta em cena, para confrontá-lo, do ponto de vista dos *vencedores*, “categoria”

21. Em seu texto “O anti-épico da construção de Brasília”, Carlos Alberto Mattos qualifica o filme de “polifônico e dialético”: “Seqüências inteiras se organizam a partir da ressignificação de cenas de arquivo segundo um determinado raciocínio proposto pelo diretor a partir de sua crítica das diferenças de classe. Com freqüência, essas cenas nos chegam subordinadas ao discurso dos peões e, portanto, esvaziadas do sentido oficial que possuíam originalmente.” Ver: <http://www.programadorabrazil.org.br/programa/65/> (consultado em 05/01/13). No trecho que mencionamos acima, em que as falas sobre cadáveres, sangue e morte aparecem sobrepostas às tomadas aéreas das obras do congresso, sugere-se a violência que subjaz à construção, como se os edifícios da capital guardassem corpos em seus alicerces. É também de vestígios soterrados do passado que trata uma das falas irônicas de Dildu em *A cidade é uma só?*: “Tá cheio de morto aqui, esse lugar é amaldiçoado!”, exclama, perdido de carro com Zé Bigode nas vias do Plano Piloto.

22. Em sua apresentação na Socine, Clêber Eduardo notou que, em sua plataforma de campanha (“77223 para distrital!”), Dildu luta contra os efeitos perversos do passado, mas não situa seus adversários no presente. Se *Conterrâneos*, contrariamente, busca encarnar em cena os inimigos dos trabalhadores, importa notar que é impreciso o desenho dos *vencedores* como categoria. Esse é um dos aspectos que denuncia a dualidade e polarização do enunciado: muitas figuras heterogêneas compõem uma problemática unidade, de maneira a possibilitar o trabalho retórico do filme, sua particular figuração da luta de classes. De um lado: classe média moradora do Plano, idealizadores de Brasília (JK, Niemeyer, Lúcio Costa), governantes militares, historiadores “oficiais”; de outro: os peões expelidos para o entorno e... o cineasta. Assim, a disposição da equipe de cinema, que se põe a serviço do registro de suas falas e de suas condições de vida, faz pensar no “dispositivo ideológico” montado no interior do discurso acadêmico pós-64, segundo De Decca (1988: 34): a criação de “um campo de *vencidos* homogeneizado na figura do intelectual e do proletariado”, o fato político de 64 “unificando parceiros cuja diferenciação foi reconhecida apenas formalmente” (o que teria silenciado, também na produção acadêmica, “os ecos da experiência proletária marcada pelo signo da diferença”). Lembremos que *Conterrâneos* foi realizado, em boa parte, durante o regime militar. Ver 1930 – *Silêncio dos vencidos* (1988).

pouco precisa encarnada em *Conterrâneos* em diferentes figuras, inclusive o historiador mencionado – *vencedores* que, no filme de Adirley Queirós, só comparecem indiretamente, através das representações idealizantes de Brasília, das campanhas de propaganda, das manchetes de jornais etc. (no mais, tudo se resume às vivências e lembranças de três moradores de Ceilândia). No filme de Vladimir Carvalho, além da perspectiva dos trabalhadores, figurada coletivamente, há um esforço por “encarnar” e confrontar *inimigos*, por identificar adversários (seja em cena, como na célebre entrevista com Niemeyer conduzida pelo cineasta, seja através do jogo dialético na montagem – as versões de uns distanciadas e deslegitimadas pelas versões de outros)<sup>22</sup>. Assim *Conterrâneos* equaciona seu trabalho retórico: ambos encarnados, confronta-se o discurso oficial ao frescor de múltiplas verdades desconhecidas (mas autênticas, porque vividas) sobre a construção, a inauguração, a ocupação e a vivência atual do Distrito Federal. De fundo, pulsa a luta de classes: todos os contrastes urdidos pela instância mediadora parecem remeter a uma oposição “primeira”, à partilha desigual de oportunidades, espaços e formas de vida, não exclusiva a Brasília, mas tão nítida nessa história de uma cidade que se presumiu e propagandeou “diferente” das outras.

Há uma multiplicação de vozes, que por vezes compõem “coros”, mas o filme trabalha também com sequências individuais. Em alguns segmentos, a memória e a situação atual de um personagem, composta como um pequeno retrato (em PB), “narrado” pelo retratado (como no caso do ex-padeiro), são trabalhadas por oposição ao discurso da “história” (nas imagens oficiais de arquivo), investido o retrato de um potencial de sinédoque – aquele trabalhador parece valer, em sua aparição, como resistência ao apagamento de muitos, o filme como que restituindo aos pobres a sua história, repondo um silêncio e uma persistente dívida simbólica. Notemos que esse movimento de individualização é sempre parcial, pois que confrontado na montagem com a história oficial ou a memória dos *vencedores*, investido o retrato, assim, do papel de um *contra-discurso* (ver nota 2).

Vladimir, migrante como eles, conterrâneo da maioria nordestina que construiu Brasília, pretende se colocar ao lado dos trabalhadores (inclusive na imagem), apesar das diferenças

de classe (reforçado o “mandato popular” do cineasta, característico da primeira geração do cinema novo, pela presunção de um campo homogêneo de *vencidos*, como levantado na nota anterior<sup>23</sup>). O limite dessa vontade de coincidência está no próprio discurso: em alguns segmentos os pobres aparecem como objeto passivo de uma denúncia (a construção marcada pelo distanciamento sujeito-objeto, como no caso extremo das sequências de montagem que expõem a miséria nas satélites, ainda que o cineasta seja evidentemente solidário com os “prejudicados”). O enunciado assim os apresenta – em bloco – como pessoas que têm tão pouco, materialmente, ou como principais vítimas do processo histórico – garantida a unidade do conjunto (os *vencidos*) pelo que lhes *falta*<sup>24</sup>.

\*\*\*

Se, entre os três filmes, os problemas se atualizam (vejamos a bandeira de campanha de Dildu: indenização para os moradores do Morro do Urubu, Vila IAPI etc.); se todos se insurgem contra a “lata de lixo da história” na qual parecem desaparecer as memórias dos *vencidos* (e o filme de Adirley Queirós se põe a recriar os arquivos de que restaram vestígios apenas na memória de quem sofreu a remoção); se os três trabalham, cada um a seu modo, figurações de uma cidade contraditória e cindida (*Brasília não é uma só*, afirmam tacitamente), a perspectiva dos pobres é construída de maneira marcadamente diversa em *A cidade é uma só?*, como busquei aqui indicar.

Tanto em *Brasília, contradições* como em *Conterrâneos*, consideradas as suas diferenças, a enunciação fílmica reforça a distância épica de quem mostra, comenta, critica (multiplicadas as figuras do narrador ou “mediador” que, mesmo que solidarizado com os pobres, com eles não coincide, sendo essa exterioridade a condição crítica do discurso). Penso que, n’*A cidade é uma só?*, também interessado em problematizar a memória oficial e em produzir um *contra-discurso* (que confronte os “documentos”), em urdir outros liames a conectar o passado ao presente, confrontar todo oficialismo e trabalhar contra o mascaramento e o esquecimento, outras são as operações críticas produzidas. Elas se dão na articulação entre atualidade dramática (o presente sofrido, lúdico, inventivo, contraditório e aberto de alguns poucos moradores de Ceilândia, por vezes compartilhado em

23. Sobre a crise contemporânea do “mandato popular” do cineasta, ver ótima síntese no texto de FELDMAN, I. *op.cit.*

24. Por vezes, como pessoas que lutam e se organizam coletivamente para reverter essa situação de falta, como na sequência que apresenta a Associação dos Incansáveis Moradores da Ceilândia, exemplo de organização popular e movimentação social retratados em *Conterrâneos* (mas significativamente ausentes de *A cidade é uma só?*, cujo presente aparece individualizado pela via de suas escolhas dramáticas).

25. Morador da Ceilândia como Nancy e os demais personagens, Adirley Queirós não coincide com a posição do cineasta tradicionalmente “mediador”, atualizada nos dois filmes anteriores. Em seu Teoria do Drama Moderno, Peter Szondi trabalha a “crise do drama” a partir da introdução de elementos épicos, muitas vezes sorrateiros, nas peças de grandes dramaturgos do século XIX. Uma das necessidades a que o “épico” viria responder, segundo Szondi, é à emergência de novas temáticas e personagens; por exemplo, a evocação do passado, “o tempo tomado tema” (Rosenfeld) na obra de um Ibsen, problemática que o drama puro não parecia comportar (reino que é da atualidade, das interações e dos diálogos presentes). A emergência da épica no teatro moderno também vem responder a um imperativo de distanciamento crítico, de um “pôr-se frente às criaturas” para apontar seus problemas (buscando-se vincular o palco à realidade abrangente, como na dramaturgia naturalista).

26. A leitura de Tempo de Brasília (2003) valoriza, a meu ver, a rica dramaturgia de *A cidade é uma só?* Tanto Dildu como Zé Bigode fazem pensar na coexistência, em uma só “realidade”, de muitos “tempos de Brasília”: a cidade das invasões, assentamentos, loteamentos e grandes obras, “faces da mesma moeda” (p. 166); a cidade da macro-política nacional e da presença da política na vida de cada morador. Agradecida a Mariana Souto e Victor Guimarães pelos comentários que me levaram a pensar melhor na “urgência do presente”. Reconheço, fazendo coro à sua leitura, que interpretações mais abrangentes (sobre características e movimentos significativos do cinema brasileiro hoje) poderiam ser construídas a partir da análise do filme de Adirley Queirós. Mas opto por mantê-las “tácitas”, de modo a valorizar a presença do filme no texto e o cotejo com as outras obras, balizado pelas “categorias” literárias.

cena com a equipe de cinema) e distanciamento “historizador” (o “ver em termos históricos” de que falou Brecht – aqui trabalhado, notadamente, na montagem).

Para concluir retomando as categorias, o movimento poderia ser descrito na direção contrária àquela que Szondi observa em seu estudo da emergência de traços épicos na dramaturgia moderna: há neste filme documental contemporâneo a introdução de elementos particulares que fazem com que o cineasta seja lançado em cena com estatuto “dramático” equivalente ao de seus personagens, abolindo-se a separação sujeito-objeto e abalando-se o “pôr-se frente às criaturas” que caracterizou a mediação documental, tradicionalmente. Esses procedimentos não produzem conformismo estético nem destituem o empenho crítico, mas sugerem uma coincidência de horizontes – equipe, sujeitos filmados – que parece traduzir uma outra perspectiva de relação e realização, um processo de fatura e de vida compartilhados (cineasta, filmados), que um outro artigo poderia reportar melhor<sup>25</sup>. Assim, se mantém algum distanciamento “historizador” na montagem, *A cidade é uma só?* convoca o “dramático” de maneira a provocar a coincidência de horizontes (entre enunciação fílmica e personagens), valorizando a imersão no vivido e lapidando outras figuras críticas.

Cabe notar que o peculiar investimento na atualidade dramática, notadamente a criação compartilhada dos personagens, trazem para o filme boa parte do humor irreverente e insubmisso, da proximidade a um universo social, como se notam nas boas e ricas invenções da dramaturgia, que parecem indicar a urgência e a abertura do presente, enriquecendo as formas como as contradições de Brasília foram historicamente representadas. É o caso da figura de Zé Bigode – um morador da periferia que é especulador de lotes – ou de Dildu, cuja campanha solitária para distrital não parece espelhar o processo convencional de formação e sustentação de uma liderança local. Sem deixar de “historizar”, a investida dramática de *A cidade é uma só?* é responsável, em boa medida, pelos lances que bloqueiam um olhar excessivamente distanciado, que cercasse os pobres de compaixão, projeções externas, padrões e idealizações. Na contramão, ela sugere a vida presente como invenção, sem abrir mão das marcas do passado, tampouco de temas e signos fundamentais na vivência complexa, pelos pobres, das “cidades” que coexistem na atualidade de Brasília<sup>26</sup>.

## Referências

- BORGES, Antonadia. *Tempo de Brasília – Etnografando lugares-eventos da política*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- COMOLLI, Jean-Louis. O desvio pelo direto. Tradução de Pedro Maciel Guimarães. In: Catálogo do *forumdoc.bh.2010 – 14º Festival do filme documentário e etnográfico – Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2010. p. 294-317.
- DE DECCA, Edgar. 1930 – *O silêncio dos vencidos*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- FELDMAN, Ilana. “Um filme de”: dinâmicas de inclusão do olhar do outro na cena documental. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, jan./jun. 2012. No prelo.
- LISPECTOR, Clarice. Brasília: cinco dias. In: \_\_\_\_\_. *A Legião Estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.
- MATTOS, Carlos Alberto. O anti-épico da construção de Brasília [sobre *Conterrâneos Velhos de Guerra*]. Programadora Brasil. Disponível em: <http://www.programadorabrasil.org.br/programa/65/>. Acesso em: 01 mar. 2012.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico – opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- YSHAGHPOUR, Youssef. La théorie brechtienne et le cinéma. In: \_\_\_\_\_. *D'une image a l'autre – la représentation dans le cinéma d'aujourd'hui*. Paris: Denoël/Gonthier, 1982.

Data do recebimento:  
15 de novembro de 2012

Data da aceitação:  
18 de dezembro de 2012



# **O discurso audiovisual *outsider* em *Resgate Cultural***

RICARDO CÉSAR CAMPOS MAIA JÚNIOR

Mestre em Comunicação pela UFPE

Doutorando em Comunicação pela UFPE

**Resumo:** Este artigo pretende investigar o discurso fílmico *outsider* ou desviante do grupo pernambucano Telephone Colorido, sobretudo através do que esse material pode inferir enquanto embate entre a política e a estética tendo como base os teóricos do campo dos Estudos Culturais. A partir de um olhar crítico, que se volta para as intenções audiovisuais, busca-se entender as transformações do cinema e da própria sociedade brasileira contemporâneos. Para tanto, este trabalho se concentrará no curta-metragem: *Resgate Cultural* (2001).

**Palavras-chave:** Política. *Outsider*. Estética. Audiovisual.

**Abstract:** This article investigates the outside or deviant filmic discourse of a group from Pernambuco state (northeastern Brazil) called Colored Telephone (Telephone Colorido). It focus especially on what can be inferred from this material when it comes to the clash between politics and aesthetics, as it is understood by the field of cultural studies. From a critical perspective, that takes the audiovisual intentions into account, it tries to understand the current transformations of Brazilian cinema and of Brazilian society as whole. To that end, this paper investigates the short film *Resgate Cultural* (2001).

**Keywords:** Politics. *Outsider*. Aesthetics. Audiovisual.

**Résumé:** Cet article mène une recherche sur le discours filmique *outsider* ou déviant du groupe «Telephone Colorido» de Pernambuco (Etat du Nord-Est du Brésil). On examine surtout ce qu'il peut contenir en tant qu'affrontement entre politique et esthétique, en prenant pour appui les théoriques du champ des études culturelles. Avec un œil critique, qui se tourne vers les intentions de l'audiovisuel, on cherche à comprendre les transformations du cinéma et de la société brésilienne contemporaine. Dans ce sens, ce travail concentre son analyse sur le court métrage *Resgate Cultural* (2001).

**Mots-clés:** Politique. *Outsider*. Esthétique. Audiovisuel.

## Contexto e perspectiva teórica

Embalados pela autonomia subjetiva, os membros do Telephone Colorido desempenharam, em meio à marginalidade audiovisual pernambucana, um papel significativo. O panorama dessa produção fílmica é plural: da videoarte a videoclipes com bandas locais, do documentário com grupos indígenas do Estado à cobertura de eventos de artes plásticas contemporâneas, da ficção rapsódica à *videoperformance*. Mas, apesar deste caráter multifacetado, há uma linha em tensão entre a política e a estética recorrente nas realizações do coletivo, seja pela posição desencanada em trabalhar com equipamentos de baixo orçamento e tirar proveito disso, seja pela postura crítica-criativa de tocar em temas tabus e questionar assuntos interditados. Assim, introduzimos o ponto norteador da crítica a partir de um dos produtos audiovisuais do Telephone Colorido, o *Resgate Cultural* (2001), e o que ele pode inferir no choque entre a arte, a estética e a política. E para estabelecer uma relação de pesquisa consistente é preciso compreender o momento histórico e a complexidade das ações artísticas do coletivo e de seus membros, principalmente através das aproximações interpretativas propostas pelo pesquisador e pelas teorias afins.

O Telephone Colorido foi um grupo de produções audiovisuais proveniente do Moluscos Lama, que funcionou como uma comunidade de afinidade de artistas multimídias, no final da década de 1990. O curta metragem *Resgate Cultural*, realizado em 16 mm (18'51"), pode ser considerado a síntese do coletivo por ter sido "o clímax desse projeto não planejado" (MENDONÇA FILHO, 2010: 40). A tendência expressiva em criticar abertamente e provocar os representantes do campo em disputa da Cultura é observada neste audiovisual.

O que Inès Champey indagou, na contracapa de apresentação de *Livre-Troca: Diálogos entre Ciência e Arte* (1995), de Pierre Bourdieu e Hans Haacke, vale como questionamento geral, porém pertinente para começar a refletir sobre esta postura desviante, que segundo ela deve ser inerente para termos uma arte e uma crítica independentes, no mundo da livre-troca:

Como se pode afirmar a independência de artistas e intelectuais críticos quando confrontados pelos novos cruzados da cultura ocidental, pelos campeões neoconservadores da moralidade e do bom-gosto, pelos patrocínios de multinacionais e apoio do Estado, além da preocupação auto-indulgente dos teóricos

que perderam totalmente o contato com a realidade? Como salvaguardar o mundo da livre-troca, que é, e deve permanecer, o mundo dos artistas e intelectuais? (BOURDIEU; HAACKE, 1995).

Essas interrogações podem ser, a princípio, transformadoras da atitude crítica contemporânea, driblando e expondo esse emaranhado de indulgências que os artistas estão sujeitos. E a partir destas problematizações podemos investigar também: por que e como esta obra em questão atua enquanto discurso desviante? Como este campo em disputa da cultura pernambucana é tensionado? Talvez seja por um diálogo franco e aberto sobre arte e a ampliação dos horizontes da cultura, desde a censura até as condições sociais da criatividade artística, que o Telephone Colorido luta. Não é um pensamento que busca estabelecer limites enquanto fronteiras intransponíveis; não se trata de procurar diferenças, mas sim, continuidades.

A investigação de Howard S. Becker a respeito de indivíduos que não seguem as regras nem têm uma posição clara na sociedade considerada “normal”, em seus estudos sobre sociologia do desvio, no que ele intitulou como *outsiders*, pontua categoricamente este debate teórico sobre a condição da marginalidade. O método antropológico empreendido por Becker deu uma outra perspectiva ao comportamento marginal, tirando a carga simbólica da delinquência e dando vozes aos agentes que são rotulados de desviantes; e entre eles estão muitos artistas.

[...] *grupos sociais criam desvio ao fazer as regras cuja infração constitui desvio*, e ao aplicar essas regras a pessoas particulares e rotulá-las como *outsiders*. Desse ponto de vista, o desvio não é uma qualidade do ato que a pessoa comete, mas uma consequência da aplicação por outros de regras e sanções a um “infrator”. O desviante é alguém a quem esse rótulo foi aplicado com sucesso; o comportamento desviante é aquele que as pessoas rotulam como tal. (BECKER, 2008: 22).

Com base nesta percepção, é possível elucidar os processos sociais implicados através desse termo ambíguo: “a situação de transgressão da regra e de imposição da regra e os processos pelos quais algumas pessoas vêm a infringir regras, e outras a impô-las” (BECKER, 2008: 15). E é valendo-se da noção da dinâmica dos micropoderes e da aproximação com produtos fílmicos obscuros e pouco debatidos, que o embate crítico pretende inferir sobre os esquemas dos *habitus* e as estruturas dos campos<sup>1</sup> da coletividade e do indivíduo, em tensão.

1. “[...] há, de um lado, uma gênese social dos esquemas de percepção, pensamento e ação que são constitutivos do que chamo de *habitus* e, de outro, das estruturas sociais, em particular do que chamo de campos” (BOURDIEU, 1990: 149).

Além de reconhecer que o desvio é criado pelas reações de pessoas a tipos particulares de comportamento, pela rotulação desse comportamento como desviante, devemos também ter em mente que as regras criadas e mantidas por essa rotulação não são universalmente aceitas. Ao contrário, constituem objeto de conflito e divergência, parte do processo político da sociedade. (BECKER, 2008: 30).

É através dessa divergência que o filme *Resgate Cultural* reflete sobre o cenário político da cultura pernambucana. Fazendo uso do aparato midiático em meio a alegorias locais estilizadas pela paródia, pelo pastiche, pelo sarcasmo e pela ironia para realizar um produto contestador. E a partir desse ponto da análise, uma questão surge: o que as coisas, as pessoas e as obras de arte rotuladas de desviantes têm em comum? “No mínimo, elas partilham o rótulo e a experiência de serem rotuladas como desviantes” (BECKER, 2008: 22). Apesar desta aproximação proposta entre o comportamento *outsider* e a arte, mais especificamente o campo audiovisual, Becker escreveu no prefácio à edição dinamarquesa do livro, publicada em 2005, que existe uma diferença fundamental nessa relação: “o rótulo não prejudica a pessoa ou a obra a que é aplicado, como acontece em geral com rótulos de desvio. Em vez disso, acrescenta valor” (BECKER, 2008: 14).

Essa sentença tem coerência, pois os comportamentos desviantes dos artistas podem agregar valor crítico e criativo, mesmo quando são rotulados como “malditos”. Mas é também contestável: muitos realizadores são censurados e limitados por baixos orçamentos por conta desses rótulos. O diálogo mais próximo dessa relação conflitante é o embate entre os ganhos de um discurso desviante que se vale pela divergência política enquanto procura estética e as perdas, principalmente por limitar os investimentos de produção e de divulgação da obra. Então, o rótulo de desviante agrega valor e prejudica a pessoa ou a obra a que é aplicado, ao mesmo tempo. O caminho do *Telephone Colorido* é, portanto, o da busca de uma estética que melhor expresse a realidade e o imaginário cultural pernambucano e que, ao mesmo tempo, cause um impulso transformador. Tendo o cinema como um instrumento para a guerrilha, responsável pela produção de uma consciência revolucionária do público.

O audiovisual *outsider* desta referida produção marginal pernambucana, enquanto procedimento atuante na malha

cultural, é de suma importância para o entendimento crítico das estruturas culturais e dos esquemas de percepção, pensamento e ação da sociedade. E para entender o funcionamento destes dispositivos, é coerente aliar esta noção com outros conceitos sociológicos, dessa vez de Bourdieu, como forma de ampliar esta problematização entre os espaços sociais e seus agentes marginais. Visão essencial para guiar a lógica das investigações da pesquisa através do embate entre a liberdade artística, a condição *outsider* e as disputas no campo e *habitus* da Arte.

[...] a verdade do mundo social está em jogo nas lutas entre agentes que estão equipados de modo desigual para alcançar uma visão absoluta, isto é, autoverificante. A legalização do capital simbólico confere a uma perspectiva um valor absoluto, universal, livrando-a assim da relatividade que é inerente, por definição, a qualquer ponto de vista, como visão tomada a partir de um ponto particular do espaço social. (BOURDIEU, 1990: 164).

Estes artistas por suas condições de produção *outsider* procuraram não limitar a criatividade e por isso não deixaram de ir atrás de aberturas ou mesmo de criticar esta restrição da ordem do discurso. Aproveitando esta condição marginal, um outro questionamento pode ser formulado para contribuir ainda mais com esta argumentação, pegando emprestada a pergunta feita por Giorgio Agamben em um dos seus ensaios: *O que é o contemporâneo?* (2009). Segundo o italiano, seria “aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (p. 62), aquele que pertence verdadeiramente ao seu tempo, mas que não está “adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual”, sendo, portanto, através “desse deslocamento e desse anacronismo, que ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo” (AGAMBEN, 2009: 58-59). E através dessa aproximação conceitual com o contemporâneo de Agamben, várias indagações surgem, como: o que acontece a uma obra ou a um artista para ser ou não ser contemporâneo? Deixar de ser *outsider* seria a razão decisiva, pois passaria a ser estabelecido? Algumas dessas produções podem ser apontadas em uma condição de eterna transgressão? O contemporâneo é o *outsider*?

Para Agamben, o contemporâneo procura, nas sombras, a eminência de uma luz que não se encontra de fato, mas que impulsiona a movimentação do pensamento crítico/criativo:

“reconhecer nas trevas do presente a luz que, sem nunca poder nos alcançar, está perenemente em viagem até nós” (AGAMBEN, 2009: 66). Ele seria, na verdade, um inatual, um desconectado, e é nesse anacronismo que, paradoxalmente, ele pertence mais ao seu tempo, não no sentido cronológico temporal daqueles que se deixam cegar pelas luzes de sua época, pois “aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo olhar sobre elas” (AGAMBEN, 2009: 59); mas sim na direção daqueles que expandem os limites das coisas procurando na escuridão, a origem, num eterno retorno renovado: “a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente” (AGAMBEN, 2009: 69).

E é nesse movimento ou nesse dialogismo entre os tempos, tendo o presente como foco de ação, que o *Resgate Cultural* desmistifica alegoricamente práticas e procedimentos tabus em discursos interditados pelas ordens hegemônicas. Mesmo sendo datados, não deixam de ser relevantes e contemporâneos, pois os questionamentos e as reflexões lançados dizem respeito a um passado foclorizado e a um presente ainda preso e atualizado a essas instituições e regras convencionais. O que nos leva a pensar a história como esse processo contínuo de rememoração em que o passado retorna não como fato, mas como abertura, imprevisibilidade e indeterminação. Nesse sentido, os comportamentos e os produtos *outsiders* estão impregnados de conflitos, de rupturas, de descontinuidades, de dissensos, enfim, de transformações na memória cultural do indivíduo e da coletividade.

Dessa maneira, imprimindo um dialogismo voltado “para os atos estéticos como configurações da experiência, que ensinam novos modos do sentir e induzem novas formas da subjetividade política” (RANCIÈRE, 2005: 13). Essas sentenças despertam uma importante aproximação com as experiências contemporâneas de fusão da arte com a vida, através do que Rancière designou como dissenso, o que estabelece uma visão crítica ao campo em disputa da Cultura, em constante movimento:

O que eu quero dizer com dissenso não diz respeito ao conflito de idéias ou de sentimentos, pois este é o conflito de vários regimes sensoriais. É neste ponto que a arte, no

2. No original: “Ce que j’entends par dissensus n’est pas le conflit des idées ou des sentiments. C’est le conflit plusieurs régimes de sensorialité. C’est par là que l’art, dans le régime de la séparation esthétique, se trouve toucher à la politique. Car le dissensus est au coeur de la politique. La politique en effet n’est pas d’abord l’exercice du pouvoir ou la lutte pour le pouvoir. Son cadre n’est pas d’abord défini par les lois et les institutions. La première question politique est de savoir quels objets et quels sujets sont concernés par ces institutions et ces lois, quelles formes de relations définissent proprement une communauté politique, quels objets ces relations concernent, quels sujets politique est l’activité qui reconfigure les cadres sensibles au sein desquels se définissent des objets comuns. Elle rompt l’évidence sensible de l’ordre “naturel” qui destine les individus et les groupes au commandement ou à l’obéissance, à la vie publique ou à la vie privée, en les assignant d’abord à tel type d’espace ou de temps, à telle manière d’être, de voir, et de dire. Cette logique des corps à leur place dans une distribution du commun et du privé, qui est aussi une distribution du visible et de l’invisible, de la parole et du bruit, est ce que j’ai proposé d’appeler du terme de police. La politique est la pratique qui rompt cet ordre de la police qui anticipe les relations de pouvoir dans l’évidence même des données sensibles. Elle le fait par l’invention d’une instance d’énunciation collective qui redessine l’espace des choses comunes.”

regime estético, é política. E é por isso que a dissidência está no centro da política. A política, de fato, não é o primeiro exercício do poder ou a luta pelo poder. Sua estrutura não é inicialmente definida pelas leis e instituições. A primeira questão política é saber quais são os objetos e as temáticas que são afetados por essas instituições e leis, que tipos de relações definem adequadamente uma comunidade política, como os objetos afetam essas relações, enfim, o que importa é a atividade política que reconfigura estruturas sensíveis em meio a objetos e temas que são definidos como comuns. A política rompe com a sensorial evidência da ordem “natural”, ou seja, com aquela ordem que destina indivíduos e grupos específicos ao comando ou à obediência, na vida pública e na vida privada, dessa maneira, limitando os corpos a determinados espaços e tempos através da imposição de formas específicas de ser, de ver e de dizer. Esta lógica dos corpos que impõe uma distribuição do comum e do privado, do visível e do invisível, do ruído e da palavra, é da ordem da política. A política é a prática que rompe com essa ordem da política. Ela problematiza as relações de poder colocando em evidência os dados sensíveis. E faz isso através da invenção de uma instância de enunciação coletiva que redefine o espaço comum das coisas<sup>2</sup>. (RANCIÈRE, 2008: 66, tradução livre).

Ser marginal poder ser uma forma de se organizar o que se opõe às ordens hegemônicas. Mas e quando o desviante não é apenas uma retórica? Talvez a melhor resposta venha da formulação proposta por Glauber Rocha em “Eztetyka do Sonho”, de 1971: “uma obra de arte revolucionária deveria não só atuar de modo imediatamente político como também promover a especulação filosófica, criando uma estética do eterno movimento humano rumo à sua integração cósmica” (ROCHA, 1981: 219). Não basta ter consciência de denúncias políticas ou procurar valor no rótulo de “maldito”, é preciso imprimir ações para que a metodologia e a ideologia não se confundam e paralisem as condições reais de luta, pois “na medida em que a desrazão planeja as revoluções, a *razão* planeja a repressão” (ROCHA, 1981: 220). E é através dessa irracionalidade libertadora que o movimento *outsider* pode ser total.

Assim sendo, todo esse aparato teórico suscita uma reflexão densa e plural sobre a condição da marginalidade. E as questões que podem ser levantadas são diversas e nos levam a mais um jogo interrogativo: marginal, por que não faz uso de verba pública ou mesmo dos mecenas do setor privado ou pela simples opção por um amadorismo técnico

ou por um mero exercício de transgressão? Pela falta de grandes orçamentos ou é uma tomada de postura estética e política? Ou seria uma luta por novos circuitos artísticos, nos quais os artistas possam estabelecer um posicionamento crítico permanente frente aos centros oficiais de Arte, como museus, galerias, festivais de cinema, etc.? Ou simplesmente por não dar valor às instituições e enxergar a ruína de todo esse sistema? E que conceitos seriam mais próximos destes artistas e desta obra audiovisual em análise: *vanguarda* e *subdesenvolvimento* (GULLAR, 1978) ou *arte experimental* (PIGNATARI, 1973), *marginal entre marginais* ou o *cinema de invenção* (FERREIRA, 1986), *cosmopolitismos periféricos* (PRYSTHON, 2002) ou a condição estaria no *entre-lugar* de Silviano Santiago (1978) ou tudo isso seria mesmo por um *desmanche da cultura* (FEATHERSTONE, 1997)? Todas estas formulações estéticas e políticas, além de outras mais que podem surgir a respeito do Telephone Colorido, nos induzem à sobreposição, ao dissenso, à transgressão de limites e a uma infinidade de imagens do que entendemos como pensamento desviante. Elas ajudam a crítica inferencial a entender o processo criativo do grupo e o que essa obra audiovisual produzida por eles pode suscitar enquanto corpo teórico.

Para deixar os padrões de intenção da análise mais claros ainda, as escolhas metodológicas compreendem a análise fílmica através das aproximações com estas teorias esboçadas em tensão. Apesar das distintas tradições acadêmicas, cada autor e obra do aparato teórico proposto aborda a cultura ou a arte a partir da postura deslocada, da condição marginal, seja expressando o estado de ruína, seja evidenciando os agentes *outsiders*, seja problematizando os estabelecidos, seja experimentando os limites das linguagens, para, enfim, propor um olhar diferenciado ou discutir uma temática interdita. Após esse panorama introdutório, vamos estender a análise mais minuciosa sobre o produto audiovisual em questão, confrontando a crítica audiovisual – o que compreende, além de seus discursos fílmicos, o processo criativo e o contexto da obra – com os textos e os conceitos apresentados, para justificar, dessa maneira, a problemática colocada.

### **Resgate Cultural**

O *Resgate Cultural* usa como mote central o sequestro, que se trata de um ato de violência. A grande diferença é que não há uma tonalidade dramática predominante, pois eles tratam esse crime com humor, o que dá uma certa leveza, mas, ao mesmo tempo, é um artifício para escancarar algumas questões sobre a tradição artística pernambucana e sua indústria cultural caracteristicamente dependente da institucionalização dos órgãos públicos.

[...] uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizada sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo [...] essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio, como também não diríamos que está ligada ao velho humanismo colonizador. O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação, mas um amor de ação e transformação. (ROCHA, 1981: 31-32).

O audiovisual tem uma estrutura fragmentada e não linear, e é através de saltos narrativos que o *Resgate Cultural* apresenta um roteiro com conteúdos interditados, ainda tabus hoje em dia, pois a dinâmica dessas relações produtivas são, praticamente, as mesmas em Pernambuco; e a partir disso, nos apresenta uma formatação que indaga os limites processuais tanto da feitura fílmica quanto do embate entre os agentes estabelecidos e os *outsiders* no campo em disputa da cultura pernambucana.

O *Resgate* é o supra-sumo do poder. Veja bem, o *Resgate* foi uma super-produção, tá entendendo? Foi rodado em película e vídeo e depois passamos tudo pra 16 mm. A grana veio dos 2 prêmios que a gente ganhou. *Destruindo Monolito* ganhou prêmio de melhor vídeo experimental e ZAP, um vídeo clip que ganhou prêmio também. E aí, a gente ia dividir essa grana entre quem? 60 pessoas? 15? 23? Só que o *Resgate* custou o dobro dos prêmios, e todo mundo juntou o que faltava. Foi um grande empenho. O *Resgate Cultural* é a parte política da estória. É uma coisa sobre valores culturais, acabou sendo o que era mesmo na verdade. O filme é muito experimental, mesmo esse negócio de serem mil pessoas dirigindo, mil trechos de roteiros na hora, como diz Grilo, Jazz mesmo, é a melhor definição, bem improvisado. Em vídeo é muito mais simples, a principal dificuldade do *Resgate* foi essa, porque a

gente não sabia operar os mecanismos registradores da lombra, que era câmera e edição, mas Karen Barros se anexou total na montagem e na câmera foi Altair e Maria Pessoa (GUIWHI, 2002).

Com esse depoimento de Lourival, Abel, Ernesto, e talvez outro integrante, sobre o *Resgate Cultural*, ao *website* sobre audiovisual *Curta o curta* (<http://www.curtaocurta.com.br/>), fica bem evidente as condições *outsiders* de produção do grupo. Essa ligação com o improviso e *happening* acentua a manifestação artística “naquilo que tem de artesanal, de não-reprodutibilidade e de público restrito” (PIGNATARI, 1973: 233). Segundo Décio, o *happening* “ganharia maior amplitude se pudesse dispor de meios de comunicação de massas, como a televisão e o cinema”. Mas, o que acontece quando o cinema perde seu estatuto privilegiado de *rei* das artes populares, pois estaria competindo com a televisão, os videogames, os computadores e a realidade virtual, e que essa competição acarretaria também numa troca entre esses meios, fazendo os audiovisuais perderem seus lugares estabelecidos por uma formação mais interdisciplinar, situados nas fronteiras, nos limites (STAM, 2003: 345)? Esse alcance vem sendo reduzido e a reprodução técnica acaba não sendo mais pressuposto de amplitude para o audiovisual ser um veículo de comunicação de massas.

Sua importância atual reside em que é uma experimentação, ao vivo, de linguagem e comportamento. O *happening* é um acontecimento semântico-experimental, isto é, de experimentação de novos significados (bem como de destruição de significados já codificados). É uma típica manifestação de contexto. Os signos que utiliza (geralmente *ready-made*, objetos já prontos), deslocados de seu contexto habitual e postos em relação insólita, provocam conflitos de significações [...] O *happening*, se arte é, é uma arte do precário e do passageiro. Arte de ação, contra arte de contemplação. Arte-vida, arte cotidiana, de qualquer lugar – contra toda arte que requer lugar especial para se manifestar ritualisticamente. (PIGNATARI, 1973: 234).

Dessa maneira, o filme é puro ato, ele se pensa no momento mesmo em que se cria, apesar de ter um argumento, *a priori*, fechado, é por meio de uma articulação instável e precária de vozes, de personagens e de pequenos experimentos narrativos que o *Telephone Colorido* desloca o contexto habitual da cultura pernambucana em relações e significações insólitas. É em meio a esse impulso de contestar os métodos e regras que

o *Resgate Cultural* ironiza as instituições e as personalidades estabelecidas. Tendo o campo em disputa da arte como foco do discurso audiovisual. Para irmos mais fundo na análise é necessário empreender uma descrição analítica do curta-metragem aliada às aproximações teóricas apresentadas. Embate que marca tanto o processo criativo do coletivo quanto o vídeo em questão. Não há concessões nem patrulhas ideológicas que intimidem o discurso *outsider* fílmico do grupo, pois a arte política, para eles, se faz através do dissenso ou mesmo do estado de *dúvida permanente* (GOLDMAN, 1988).

O filme começa com uma vinheta/emblema: um telefone colorido – com luzes e texturas feitas através da edição e do processamento de vídeo – se funde com uma imagem de uma tela de televisão sem definição. Essa sequência procura sintetizar a marca do coletivo e a proposta audiovisual, através do vídeo na TV; não é o cinema com sua instituição e seu espaço de circulação que interessam. Essa ideia nos remete ao experimentalismo e às possibilidades de compartilhamento que o Telephone Colorido propõe enquanto produtor audiovisual.

Com a câmera na mão, começa um plano-sequência que nos mostra a montagem de um texto em jornal impresso, que tem uma foto de Ariano Suassuna e o título é: “Escritor é alvo de sequestro”. Uma voz em *off* começa a narrar o seguinte texto: “O prêmio La Ursa de Barro evidencia a realidade que a produção cinematográfica universal deve atingir através de iniciativas como essa de valorizar o que temos de melhor fora das fronteiras ideológicas de Pernambuco”. É como se eles já tivessem se autopremiando. O plano-sequência nos leva para um aparelho televisivo em que aparece a imagem de Ariano, gravada do programa da Rede Globo, NE TV, onde ele tinha uma coluna semanal, que durou sete anos, no começo dos anos 2000, o “Canto de Ariano”. Só que o áudio não é o original, foi feita uma dublagem – prática que ocorre, frequentemente, ao longo do filme – que diz:

Meu nome é Ariano Suassuna. Eu já fui... Estou, aqui, para agradecer o convite para participar desse filme, o *Resgate Cultural*, que é um filme muito bom, muito belo, que inicia uma nova era do cinema nacional, que começou com Glauber Rocha, então, depois de muito tempo, vieram Os Trapalhães... E vieram Os Trapalhães, e aqui e agora, tem o pessoal do Telephone Colorido fazendo filmes belíssimos sobre a cultura popular e, espero que vocês gostem. E é isso!

E em seguida, há um corte do próprio programa gravado e aparece o apresentador *global* Evaristo Costa, que ri e fala: “Obrigado, Ariano!”. O plano-sequência continua, a TV fica fora de sintonia e a câmera vai atrás de dois homens que estão dentro da casa, mas saindo para o quintal. Nessa movimentação, começa um diálogo em que eles vão elogiando o escritor pernambucano e indagando como podem ajudá-lo. É através da ironia e do humor que podemos perceber nessa sequência como o discurso audiovisual empreende os embates entre os estabelecidos e os *outsiders* e, também, entre a política e a estética.

Nesse contexto, destaca-se o uso da paródia como recurso metaficcional por excelência. No diálogo que novos textos ou discursos estabelecem com outros, via de regra, canônicos e oficiais, a paródia é quase onipresente, uma vez que a retomada se dá pelo viés da ironia. Assim sendo, a paródia é usada no *Resgate Cultural* para mostrar como a linguagem é instrumento de manipulação do outro e aí está sua grande lição: revelar explicitamente como se pode enganar, esconder e não desvelar a realidade. Por isso que o humor é um dos elementos-chave da paródia; humor, no dizer de Aragão (1980: 21), “mais irônico do que satírico, mais sério do que cômico”. A marca fundamental da paródia é o caráter polifônico, que a faz absorver um texto ou discurso para depois repeli-lo, recriando-o num modelo próprio.

Um corte e estamos com uma mulher lendo jornal, sentada em um sofá, cantarolando. Começa uma música ao fundo, como se fosse aquelas orquestrações americanas de baile de formatura. Ela toma um susto e vemos, no jornal, a foto impressa do curador do festival Cine PE, Alfredo Bertini, que começa a falar com uma dublagem e um dedo que aparece furado na folha do periódico: “Isa do Amparo, eu vim te dizer que eu cortei os meninos da Telephone Colorido do Festival. O filme não vai dar tempo de ficar pronto, não vai dar tempo de ficar pronto. Não vai... Ah, você está achando ruim?! Eu não vou me comprometer não, não vou fazer isso não!”. E com esse salto narrativo voltamos para os dois homens dentro da casa, conversando, enquanto vem uma mulher e lhes entrega um cartaz que faz exigências absurdas para liberar Ariano Suassuna, como: 23 mil e 133 rabecas afinadas pelo Mestre Salu e 133 mil bonecos de barro do Mestre Vitalino.

Barulho de marcação e imagens da claquete com vários trechos do curta, começa a vinheta de apresentação do filme com as letras do *Resgate Cultural*, ao som de um tema de *heavy metal*. Esse trecho inicial procura sintetizar as tramas do audiovisual. Primeiro, anuncia a partir de uma notícia em jornal impresso que Ariano foi alvo de sequestro, para depois, na sequência, mostrá-lo em seu programa semanal. Depois, aparecem os admiradores do escritor, que se tornam os detetives do crime a fim de libertar o sequestrado, além das primeiras exigências feitas pelos sequestradores que vão marcar o tom irônico do audiovisual.

Em meio a isso, há inúmeras situações e textos em que o coletivo e o filme assumem a trama ou pela autocrítica – como, no diálogo entre Isa do Amparo e o curador do Cine PE – ou expondo o processo criativo ou criando uma aura heroica para o Telephone Coletivo e o *Resgate Cultural*, quase sempre procurando tensionar o campo em disputa da cultura pernambucana. Assim, as linhas de ação estão apontadas, mesmo que sejam dispersivas e obscuras. A partir destes motes, o grupo processa o que o improvisado audiovisual pode gerar enquanto modo operante do fazer fílmico, pois o cinema político não pode se isolar a métodos em que existam engajamentos aceitáveis ou consensuais, sendo através do dissenso que o ser contemporâneo expõe a escuridão e as contradições de seu tempo. Aproximando-se, dessa maneira, da Estética da Fome de Glauber que via no cinema brasileiro: “um projeto que se realiza na política da fome, e sofre, por isto mesmo, todas as fraquezas conseqüentes de sua existência” (ROCHA, 1981: 33). São as condições e o contexto de precariedade que imprimem os conteúdos e as formas fílmicos, e a essa condição *outsider* não depende somente de concessões econômicas e políticas em meio às artes brasileiras, mas sim de uma ruptura total com a exploração crítica e criativa que está sujeita toda a América Latina a fim de enfrentar a censura intelectual:

O Cinema Novo não pode desenvolver-se efetivamente enquanto permanecer marginal ao processo econômico e cultural do continente Latino-Americano; além do mais, porque o Cinema Novo é um fenômeno dos povos novos e não uma entidade privilegiada do Brasil: onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade, e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura intelectual, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um

cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e a sua profissão a serviço das causas importantes do seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração. A integração econômica e industrial do Cinema Novo depende da liberdade da América Latina. (ROCHA, 1981: 32).

Continuando com a descrição fílmica, a dupla de detetives reaparece no meio da praça dos Milagres, em Olinda, que nos remete àquelas do interior, com uma igreja ao fundo; um homem de preto montado no cavalo e o outro de branco seguindo ao lado, no chão; parecendo Dom Quixote e Sancho Pança. Eles vão caminhando e a câmera os segue, com uma imagem sem muita cor, ao som do mais famoso tema de filmes do faroeste espaguete: a *Fistful of dollars* de Ennio Morricone. Em seguida, estamos na sala de edição com um projetor acionado, o intuito é mostrar o processo de realização do filme. E, rapidamente, aparece um muro com um homem acabando de pichar uma mensagem: “Diga Yeah, Ñ diga Ôxente”. A trilha lembra uma base rítmica de *hip hop*, para dar mais ação à cena. A câmera se movimenta e mostra os dois detetives, sem o cavalo, com mais um integrante carregando uma maleta com a seguinte frase pintada: “*Men in Black*”. Eles estão agitados, andando rápido, e vão em direção ao pichador, que tem um chapéu de couro de matuto do interior nordestino; eles cercam o homem, começam a interrogá-lo e, depois, a agredi-lo: “E aí, quem matou Chico Science?/ Me solta, pode me soltar, eu sou daqui da terrinha, rapaz!/ Então, toca um côco de roda com mais de dez notas!/ Então, toca, porra!/ Don’t let me go.../ Filho da puta!/ Porra, de terrinha!/ Quebra!”. Essas cenas nos mostram os heróis da trama em ação com o intuito de desvendar as primeiras impressões do crime e, é parodiando clichês da dramaturgia cinematográfica que eles fazem uso desses elementos narrativos para criar as ambiências necessárias do suspense do crime, e a partir daí, vão enxertando críticas, de forma peculiar, sobre os trejeitos dos locais e também a respeito dos diversos modos de como é institucionalizada a cultura e as artes pernambucanas.

O audiovisual prossegue e mais uma vez, temos outra referência ao fazer cinematográfico e ao processo crítico/criativo do grupo. Dois homens e uma mulher estão na sala de edição, em meio a rolos de filmes: a mulher está vendo através de um *teleprompter* a cena anterior dos três detetives batendo no nordestino caracterizado; um dos homens está com uma câmera filmando alguma coisa ou examinando o equipamento mesmo e o outro examinando os negativos fílmicos; na sequência, uma voz em *off* fala: “Essa galera está queimando o filme mesmo, hein?!”. E daí, vamos para um trecho ligeiro que nos apresenta um personagem todo coberto de mantos e com uma máscara de palha sendo saudado com pó branco na cara, e vozes em *off* de crianças anunciam: “Pajé limpeza”, para referenciar o grupo que compôs a trilha sonora do filme, além de introduzi-lo também como protagonista da trama.

De repente, vemos o sequestrador pendurado nas grades da janela de uma casa, e com um megafone em mãos, ele anuncia o crime e faz mais exigências: “Fizemos o resgate armorial, venham pagar o resgate cultural. Exigimos o resgate cultural para soltar o sequestrando armorial. Exigimos frota de 200 carros de boi com os bois. 320 mil bonecos de Vitalino. Fornecimento vitalício de galeto”. Nessa parte, há muitos cortes, ao som do *heavy metal* da vinheta de abertura, e além do sequestrador, podemos ver um aglomerado que se agrupa na frente da casa. São, em sua maioria, personagens tradicionais da cultura pernambucana, como: o caboclo de lança do maracatu rural, a La Ursa, dançarinos com as sombrinhas do frevo e camisas com a bandeira de Pernambuco, estandarte de bloco de carnaval, etc. O clima é de festa, com todo mundo dançando, há músicos ao lado da multidão. Assim, o sequestro vira uma troça carnavalesca. Não se deve entender o Carnaval como um fenômeno apenas festivo, boêmio e banal desde que “criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas” (BAKHTIN, 1997: 171). A percepção carnavalesca do mundo apresenta um novo modo de relações humanas, oposto às relações hierárquico-sociais da vida cotidiana, em que há uma excentricidade na expressão porque o homem se abre e se permite a tudo aquilo que comumente está inibido; há também a aproximação de contrários – “o carnaval aproxima, reúne, casa, amalgama o sagrado e o profano, o alto e o baixo,

o sublime e o insignificante, a sabedoria e a ignorância etc.” – e que está ligada à profanação, “formada pelos sacrilégios carnavalescos, pelas indecências carnavalescas, relacionadas com a força produtora da terra e do corpo, e pelas paródias carnavalescas dos textos sagrados e sentenças bíblicas etc.” (BAKHTIN, 1997: 170-171). E é através desse universo propício ao anarquismo, ao deboche, à ironia, à paródia etc., que o Telephone Colorido faz uso da condição *outsider* para escancarar os limites/tabus do *habitus* cultural pernambucano ou seja das estruturas incorporadas, quase naturalizadas, pelo “deboche de tudo que era e ainda é oficial em Pernambuco e no Brasil” (MENDONÇA FILHO, 2010: 40).

Depois, um grupo de pessoas mascaradas e fantasiadas representando entidades se reúnem em torno do Pajé Limpeza e começam a fazer um ritual de sacrifício de um cabrito. Grunhindo e gritando, eles vão ficando exaltados. Essa sequência quer externar a violência e a brutalidade do sequestro de uma maneira mística e enigmática. E a partir desse ponto desviante, eles fogem, mais uma vez, da trama e nos mostram uma cena dos integrantes do coletivo se divertindo em alguma festa; esse é o ritmo da dramaturgia audiovisual do *Resgate Cultural*, com vários deslocamentos narrativos. Mas, logo em seguida, a dupla de detetives retorna, dessa vez, dentro de uma caixa de madeira com uma fita na mão, na Praça dos Milagres, onde eles conversam. Em seguida, eles vão e botam a fita VHS no videocassete e aparece, de novo, o escritor pernambucano descrevendo o cativo em que ele se encontra:

É, eu estou, aqui, para falar sobre o cativo. Um cativo muito lindo que os meninos fizeram, pra mim, aqui. Estou sendo bem tratado, e... Com vários elementos da cultura popular. Você pode ver bem aí, é a Pomba-gira, elemento da cultura afro-brasileira, o despacho bem característico disso, a maconha, ali do lado, do sertão. Aí, o que vocês estão vendo é o estandarte do bloco de carnaval, A ema gemeu, do amigo Plínio. E a talha de madeira de Olinda. E olha como eu era mais novo. Mas, e aí?! Mamulengo, arte sacra, e a surpresa é essa aí! Pois, é isso!

O aparelho televisivo fica sem sintonia e a câmera volta-se para os detetives que conversam quase o mesmo texto do início: “Esse Ariano é um cara muito legal!/ Sempre tem ideias muito boas!/ É, temos que fazer alguma coisa!”. Mais um salto narrativo e os xamãs estão de volta berrando e, logo depois, vem

um outro corte para revermos o sangue escorrendo pela terra e uma voz cavernosa diz: “Nós conseguimos um feito histórico e sem precedentes. Nós sequestramos um cara muito sujeira, galera! Ih, a repressão vai vir violenta!”. A câmera vai abrindo o enquadramento do plano fechado e vão aparecendo pessoas reunidas ao redor do ritual, são: a dupla de detetives, outros membros do Telephone Colorido para compor a aglomeração, além de pessoas curiosas que estavam, por ali, naquele momento, e pararam para ver o que estava acontecendo e foram filmadas, inclusive um dos transeuntes está falando ao telefone celular, na hora, e é dublado, com o seguinte texto: “Alô, alô, é da Folha! Rapaz, o negócio está esquisito, aqui, viu?! Na praça dos Milagres. Tá aqui. Sei não. Mas tem aquela promoção de 50 reais?”. Outras vozes também são dubladas nesse trecho, para dar a impressão de que todos estão cochichando sobre o ocorrido, é possível escutar frases, como: “Isso é coisa de Glauber./ Os caras botaram pra fuder!”. É preciso estar atento para perceber as aproximações, muitas vezes obscuras, que o *Resgate Cultural* nos impõe, como: a associação com Glauber Rocha e sua capacidade de transgressão cinematográfica e também o discurso inventando do cidadão no celular ligando para o jornal pernambucano, Folha de Pernambuco, famoso pelo excesso em suas páginas policiais. Com as referências ao pajé e ao ritual realizado com o cabrito podemos inferir que há uma intenção também em abordar as religiões, os ritos ou as seitas marginalizadas, o que é mais uma evidência de que o discurso *outsider* do filme está presente em vários níveis da narrativa.

Há que tocar, pela comunhão, o ponto vital da pobreza que é seu misticismo. Este misticismo é a única linguagem que transcende ao esquema irracional da opressão. A revolução é uma mágica porque é o imprevisto dentro da razão dominadora. No máximo é vista como uma possibilidade compreensível [...]. As raízes índias e negras do povo latino-americano devem ser compreendidas como única força desenvolvida deste continente. Nossas classes médias e burguesias são caricaturas decadentes das sociedades colonizadoras [...]. A cultura popular não é que se chama tecnicamente de folclore, mas a linguagem popular de permanente rebelião histórica [...]. Sua estética é a do sonho. Para mim é uma iluminação espiritual que contribuiu para dilatar minha sensibilidade afro-índia na direção dos mitos originais da minha raça. Esta raça, pobre e aparentemente sem destino, elabora na mística seu momento de liberdade. Os Deuses Afro-índios negarão a mística colonizadora do catolicismo, que é feitiçaria da repressão e da redenção moral dos ricos. (ROCHA, 1981: 221).

Então, dando prosseguimento ao curso do filme, somos levados para um cômodo, a câmera vai se mexendo e encontramos um homem, sentado, com uma turba na cabeça, ao fundo escutamos uma música mântica ao estilo indiano com cítara dando um clima esotérico à cena; um pano se levanta e aparece um aparelho de televisão e, daí, vemos um vídeo de um homem negro e barbudo, gritando: “Eu não quero saber porra nenhuma desse negócio de Árido Movie, porra!” A cortina cai sobre a TV e escutamos aplausos e gritos de motivação: “Do caralho, porra!/ Fuderoso, porra, do caralho!”. Esse é um trecho interessante que demonstra toda a força anarquista do grupo, pois Árido Movie foi um termo usado pelos cineastas pernambucanos da chamada retomada do cinema nacional, nos anos 1990, e os membros do Telephone Colorido não deixaram de criticar esse método de trabalho atrelado a esses realizadores que, cada vez mais, foram se estabelecendo no cenário audiovisual do estado.

Estamos, agora, dentro do cativo, um dos sequestradores entrega um prato de comida para um homem negro, gordo e sem camisa com uma máscara de papel de Ariano Suassuna, no rosto, ele pega e diz: “Qual é, bonitão!? De novo, esta bosta, velho?! Farinha de mijo com merda de engenho, porra! Eu quero é biscoito. Eu quero cigarro com nome de indústria de cinema, porra! Qual é?! Tá surdo?!”. Então, o tema de *heavy metal* da abertura volta e estamos de novo na janela com o sequestrador, ele e mais outro criminoso, dentro da casa, jogando a arma, um para o outro, e, na frente do cativo, as exigências absurdas continuam: “300 zabumbas de corda afinada por Éder, o Rocha, do Mestre Ambrósio./ Mudança do eixo terráqueo para que, aqui, seja sempre meio-dia. O meio dia cultural!/ Empilhamento do Centro de Convenções em cima do Hospital da Restauração, para que ele sirva de base para o terceiro andar. Aaaahh!”. E a câmera sai do plano do sequestrador, na janela, e mostra no canto oposto do quadro, no meio da multidão, a dupla de detetives chegando no local do sequestro, arrastando aquele matuto que apanhou enquanto pichava o muro. De novo, o sequestrador, pendurado nas grades, esbraveja mais coisas: “Uma bola de cristal gigante de nove mil megatons./ 50 mil versos do Louro do Pajeú./ A discografia completa do Pajé Limpeza nas lojas, em 24 horas. Se não, Ariano morre!”. As exigências funcionam como o

elemento narrativo mais contundente para o filme expor, criticamente, tanto as tradições culturais do estado (zabumba, rabecas, Mestre Salu, bonecos do Mestre Vitalino, etc.) quanto o processo criativo do grupo (a discografia completa do Pajé Limpeza nas lojas, em 24 horas), além de devaneios (uma bola de cristal gigante de nove mil megatons, fornecimento de galeto vitalício), é o espaço ideal para promover toda a anarquia do Telephone Colorido. Dos sequestradores ao cativo, do ritual dos xamãs a Ariano, e os detetives chegam também no lugar do crime, as linhas narrativas vão ficando mais tensas e parece que estamos chegando a alguma solução.

Outro salto narrativo e a festa dos integrantes do Telephone Colorido retorna e, no meio desse trecho, mais um corte e a dupla de detetives aparece no contra-luz, fumando um baseado de maconha, na porta de um quintal, onde eles começam a conversar: “As exigências são muitas, Dantas! Eu não sei o que podemos fazer./ É, eu acho que a gente vai ter que entrar com projeto na lei de incentivo à cultura”. E mais adiante, mais outro deslocamento e encontramos Ariano jovem com um cabrito no colo, tomando algo em um copo. Ele começa a falar com o animal:

Eu sei, Gamarra, que você tem uma crise de identidade medonha. Todo acha que você é um cabrito, filho de cabra com bode ou de bode com cabra, conforme. Mas, você não é não. Você é um burrego, é. Um filho de carneiro com ovelha. E pra quem ano sabe é do queijo do leite da ovelha que se faz os melhores queijos. Quem não sabe, fique sabendo. Se faz o roquefort, se faz o gorgonzola. Se faz aí uma infinidade de queijos. Os melhores do mundo, feitos por leite de ovelha. Leite da sua mãe, da sua filha. Não é leite de cabra não, nem é leite de vaca, certo?! Mas nem sei porque eu estou lhe dizendo isso. Acho que pra aliviar um peso que eu sinto, um negócio, assim, atrás de mim. Um movimento. Uma coisa pesada. Uma coisa meio armorial, que, às vezes, se materializa de uma forma negra, forma serial. Eu me lembro da minha infância. Eu era pequeno, lá em Taperoá, há muito anos. Me lembro de Mongus, o gorila-sereia. O camarada pagava dez tons, entrava e era uma alegria medonha, parecia que tava no céu. O danado é que esse negócio que eu sinto, assim, é um negócio que teima em se levantar. Teima em se levantar. De vez em quando, consegue se levantar, se ergue, assim, mesmo que seja indefinido, o bom de tudo é que acaba voltando para o lugar que saiu. Tudo acaba se encaixando, no final, tudo acaba voltando, como era antes.

Em seguida, estamos de novo, no cativo, o sequestrador entrega um pacote de biscoito para Ariano, ele abre e acha um boneco miniatura de barro do Mestre Vitalino e começa a gritar, desesperado. Há um corte, e vemos a multidão que se aglomera na frente da casa; um caboclo de lança observa que a porta está aberta e avisa a todos os outros que estão do lado de fora para entrar no cativo. Mas, na sequência, a tensão final é interrompida, vemos uma claquete marcando a cena e um surfista com bata branca e uma prancha na mão começa a falar apontando para quatro garotas que submergem da água do mar, ao som de *De repente, Califórnia* de Lulu Santos: “O negócio é esse, cara! Essa galera aí faz um filme do caralho, sacou?! Roteiro legal, idéia genial. Mas, meu irmão, a galera não se garante para fazer as coisas e concluir, tá ligado?! O negócio é esse aí, cara, ô!”. Mais uma vez, o recurso da metalinguagem é usada para resolver o filme. O curta acaba com a imagem congelada de uma das mulheres que saíram das águas do mar, com uma camiseta estampando a bandeira de Pernambuco. Em vez de uma conclusão comum, que seria a libertação de Ariano Suassuna e a punição dos criminosos, o filme prefere um caminho inusitado, mas que reflete melhor as intenções do grupo de estar nas margens seja na linguagem, seja no discurso ou mesmo na formatação fílmica. O que importa não é resolver a trama, mas sim expor os temas interditados/tabus e transgredir os limites do campo em disputa da cultura pernambucana, tendo o humor como tonalidade narrativa em vez de tratar a questão com seriedade.

### **Considerações finais**

Entrelaçando contexto histórico, processo criativo, apontamentos teóricos e análise fílmica, a pesquisa encontrou seu caminho viável. O *Resgate Cultural* é cinema engajado e suas soluções audiovisuais são fundamentais para entender o que se pode fazer aliando arte, estética e política, pois sua crítica ainda ressoa muito forte na contemporaneidade, apontando, dessa maneira, para uma relação instável, porém bastante frutífera e intrigante. O audiovisual realiza embates relevantes sobre temáticas escamoteadas, interditadas pelas regras impostas pelas condutas “normais” dos grupos e das instituições convencionais. Permanecer na condição *outsider*

não é uma questão de perder público, visibilidade crítica através dos veículos midiáticos e financiamentos, mas sim um posicionamento de atualização transformadora perante o tempo presente, e é com essa postura que o contemporâneo continua em seu movimento pela escuridão na busca de repaginações culturais. A conduta desviante no campo das artes audiovisuais funciona como importante operador para pensar outras formas de engajamentos político e estético, e o Telephone Colorido conjuga da cartilha glauberiana em despertar manifestações artísticas que contestem as práticas estabelecidas, na tentativa de realizar produtos divergentes e propulsores da liberdade crítico-criativa audiovisual.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Santa Catarina: Editora Argos, 2009.
- ARAGÃO, Maria Lúcia P. A paródia em “A força do destino”. In: *Sobre a paródia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BEKERCER, Howard Saul. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *Coisas Ditas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- \_\_\_\_\_; HAACKE, Hans. *Livre-Troca: Diálogos entre Ciência e Arte*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1995.
- FEATHERSTONE, Mike. *O desmanche da Cultura: globalização, pós-modernismo e identidade*. São Paulo: Editora Studio Nobel – SESC, 1997.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção*. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1986.
- GOLDMANN, Lucien. *Ciências Humanas e Filosofia – O que é a Sociologia*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A, 1988.
- GUIWHI. Telephone Colorido. *Curta o curta*, Rio de Janeiro, 8 jan. 2002. Disponível em: <http://www.curtaocurta.com.br/jornal.php?c=244>., Acesso em: 15 nov. 2012.
- GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e Subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978.
- MENDONÇA FILHO, Kleber. ESP 2 Telephone Colorido. In: *III Janela Internacional de Cinema do Recife*. Pernambuco: Revista da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco - FUNDARPE, 2010.
- OLIVA, Alberto. *Anarquismo e conhecimento*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2005.
- PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

- PRYSTHON, Ângela. *Cosmopolitismos Periféricos: ensaios sobre modernidade, pós-modernidade e estudos culturais na América Latina*. Pernambuco: Editora Bagaço, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: Estética e Política*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Le spectateur émancipé*. Mayenne: La Fabrique éditions, 2008.
- RESGATE CULTURAL. Direção: Telephone Colorido. Brasil: 2001. 19 minutos.
- ROCHA, Glauber. *Uma revolução no Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Editora Alhambra, 1981.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Editora Papirus, 2003.

*Data do recebimento:*  
15 de novembro de 2012

*Data da aceitação:*  
18 de janeiro de 2013



# **Dispor e recompor: o documentário sob o gesto da montagem**

ANDRÉA FRANÇA

Doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ

Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio

ANGELUCCIA HABERT

Doutora em Ciências da Comunicação pela USP

Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio

MIGUEL PEREIRA

Doutor em Artes/Cinema pela USP

Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio

**Resumo:** O artigo analisa nos documentários do programa televisivo Globo Repórter dos anos 1970 uma concepção de montagem produtora de um saber crítico sobre as imagens. Em seguida, relaciona esses documentários com uma postura que será crucial no cinema contemporâneo quando indica que as imagens não são imediatas nem fáceis de entender e que recorrer aos arquivos de imagem é enfrentar um imenso desafio no campo da história, da memória e das práticas audiovisuais.

**Palavras-chave:** Documentário. Televisão. Montagem. Brecht. Globo Repórter.

**Abstract:** This paper reviews some 1970's Globo Repórter documentaries produced by Globo Brazilian Television Network. A first approach aims looking at the connection between montage and the production of a critical knowledge about images. Secondly, the analysis reveals an attitude that will be crucial in contemporary films: images are neither quickly nor easy to understand, to such a degree that the intensive use of image archives is facing an immense challenge in the field of history, memory, and audiovisuals practices.

**Keywords:** Documentary. Television. Montage. Brecht. Globo Repórter.

**Résumé:** Cet article analyse dans les documentaires pour le programme Globo Repórter de télévision, en 1970, une conception du montage que consiste à produire de connaissances sur les images. Puis se rapporte ces documentaires avec une posture qui sera cruciale dans le cinéma contemporain quand indique que les images ne sont pas immédiats ou facile à comprendre et le recours à des images d'archives est faire face à un défi dans le domaine de l'histoire, la mémoire et des pratiques audiovisuelles.

**Mots-clés:** Documentaire. Télévision. Montage. Brecht. Globo Repórter.

Esse artigo retoma documentários do Programa Globo Repórter da Rede Globo de televisão da década de 1970 para primeiramente pensar, a partir de suas pesquisas de linguagem, a conexão desses filmes com um conceito de montagem capaz de abordar as imagens a “contrapelo”, isto é, capaz de deslocá-las de suas legibilidades originais para construir novos modos de percepção e inteligibilidade. Num segundo momento, nos interessa relacionar esses pequenos documentários realizados para televisão com uma postura crucial num certo cinema contemporâneo: fazer com que o espectador experimente as imagens como um elemento a ser trabalhado, manejado, reassociado, de modo a desnudá-las da construção da evidência.

*Patroa X empregada* (Alberto Salvá, 1976), *Retrato de classe* (Gregório Bacic, 1977) e *Wilsinho Galiléia* (João Batista de Andrade, 1978) são documentários que, ao contrário de outros exibidos no Programa televisivo da época, mobilizaram a crítica impressa, obtiveram boa audiência (exceto *Wilsinho Galiléia*, que foi censurado antes de ir ao ar), e ainda propunham uma relação com o telespectador de reflexividade, isto é, solicitavam uma tomada de posição a respeito não só dos fatos representados, mas de seus procedimentos expressivos e das próprias imagens. Se não restam dúvidas de que a produção teatral e cinematográfica brasileira da década flertou efetivamente com o pensamento de Bertold Brecht, pouco ou nada foi escrito a respeito dessa produção televisiva e seu diálogo com a obra do dramaturgo no que diz respeito à sua concepção de montagem como um gesto crítico da realidade social, histórica e das próprias imagens documentais.

Os filmes selecionados partem de diferentes procedimentos expressivos para problematizar, como veremos, as evidências do que estava estabelecido e era partilhado como “comum” e produzem ainda um saber crítico sobre as imagens. Em *Retrato de classe*, a fotografia amarelada de uma turma escolar, retomada décadas depois, permite não só recordar episódios e expectativas do período, mas introduzir uma dimensão reflexiva na relação com o retrato da infância. Em *Patroa x empregada*, a interrupção final e abrupta na fluidez de uma montagem que articula a interdependência conflituosa de ambas – donas de casa de uma emergente burguesia paulista e empregadas domésticas – interpela o telespectador para que se posicione diante do que

vê. Em *Wilsinho Galiléia*, as encenações do ator Paulo Weudes, atuando como o bandido Wilsinho, incorporam um olhar constante e inquisidor para a câmera, olhar que nos olha e nos interroga a respeito do que vemos.

Cada um a seu modo demanda uma “atividade” do telespectador através de seus diferentes procedimentos de linguagem, cada um solicita que o indivíduo diante da tela da TV passe da suposta posição passiva para uma outra, de investigador, que observa as imagens e pesquisa suas causas, relações e efeitos. Ao analisar o método da montagem no *Diário de Trabalho* e no *Atlas da Guerra*, ambos de Brecht, Georges Didi-Huberman traz a ideia de um conhecimento por montagem, um conhecimento que desloca as imagens de seu sentido original, pela interrupção, para criar novas formas de visibilidade e legibilidade para elas (2009). A montagem, segundo o historiador de arte, não é apenas um procedimento estético, nascido no pós-guerra (1918) e moderno por excelência, tampouco apenas um método de conhecimento. “É uma heurística do próprio pensamento”<sup>1</sup>, situando o mesmo como um processo de riscos, saltos abruptos e lacunas.

1. Entrevista com Didi-Huberman in: *Artpress* n. 373, dezembro 2010, <http://www.artpress.com/>

Nos interessa a ideia de um conhecimento por montagem porque para além da análise dos filmes do Globo Repórter, o que se quer é extrair dessas imagens singularidades que permitam identificar não a história que eventualmente documentam, mas o ato que desnuda a composição complexa que as constitui, feita de camadas de tempos, sentidos, lacunas. Ao buscarmos correspondências entre *Retrato de classe*, *Patroa X empregada*, por exemplo, vemos que a montagem das imagens opera de modos diferentes; se em ambos há uma crítica evidente ao contexto da modernização conservadora e autoritária, é em *Retrato de classe* que a imagem (a fotografia) aparece como portadora de tensões e exposta às suas contradições não resolvidas; o mesmo vale para um filme como *Wilsinho Galiléia*, onde as novas facetas do bandido, exploradas por uma montagem que articula materiais de origens diversas, trazem diferentes perspectivas para a questão da delinquência e ainda favorecem uma espécie de iniciação à visão complexa das imagens e do problema social no Brasil.

\* \* \*

As influências do pensamento de Bertold Brecht no teatro brasileiro dos anos 70 não são certamente nenhuma novidade,

como indicam José Arrabal e Luiz Carlos Maciel.<sup>2</sup> O dramaturgo reunia em si todo um conjunto de críticas pertinentes às dificuldades e aos impasses da vida intelectual e artística no país e ainda fazia uma crítica da naturalização da escritura cênica. No cinema, a repercussão das ideias de Brecht na teoria e no fazer fílmico também apareceria nos trabalhos de Ruy Guerra, Glauber Rocha, Arnaldo Jabor, fosse através do estilo de atuação, da fragmentação e da agressividade modernistas ou de imagens retomadas de outros filmes (XAVIER, 1993). A incorporação ao contexto cultural do país de “uma vida de pensamento”<sup>3</sup> a despeito de todas as dificuldades – a II Guerra Mundial, a situação de judeu exilado e errante, o nazi-fascismo – significou, para muitos artistas brasileiros, apostar num método de trabalho de *desconstrução* e *remontagem* com o intuito de melhor expor aquilo que se exibia, tomar posição em meio à modernidade emergente e conservadora, assumir uma relação mais direta com a atualidade histórica e política brasileira.

Nesse sentido, trabalhar na televisão, nos anos setenta, dentro de um programa que desdobrava as experiências da Caravana Farkas<sup>4</sup> era, para cineastas como Walter Lima Jr., Eduardo Coutinho, João Batista de Andrade, Maurice Capovilla, entre outros, rejeitar uma definição romantizada do cineasta-artista e estabelecer um elo entre arte, cotidiano e trabalho produtivo; era pensar a TV como possibilidade de trabalho, emprego, um ganha-pão em tempos difíceis; era intervir diretamente sobre uma mídia de massa que catalisava o ufanismo reinante, como também o fizeram cineastas como Jean-Luc Godard na França e Roberto Rossellini na Itália, em contextos políticos diversos sem dúvida, mas todos propondo um trabalho de escritura, de pensamento, apesar de tudo.<sup>5</sup>

Ao retomarmos estudos e pesquisas sobre essa década do Globo Repórter constatamos que, na verdade, é apenas uma pequena parte dessa produção de filmes que mobiliza (a) efetivamente tais investigações.<sup>6</sup> Há outras produções, também feitas pelos cineastas da época (alguns já citados), que não tem suscitado tanto interesse justamente porque se aproximam dos modelos de telejornalismo, modelos que já se consolidavam naquele momento, nos quais imagem e montagem estão sempre subordinadas ao comentário do locutor (Sergio Chapelin). Produções como *Os homens verdes da noite* (Capovilla, 1977),

2. Os autores identificam a forte influência de Brecht no teatro de participação social brasileiro dos anos 70 e o diálogo da intelectualidade artística com o Teatro Oficina. Em *Anos 70 – ainda sob a tempestade*, RJ: Aeroplano, 2005 e *Anos 70: trajetórias*. SP: Iluminuras, 2006.

3. Expressão de Didi-Huberman para se referir à vida errante e ainda assim produtiva de Brecht durante os anos de exílio, em *Quand les images prennent position*, p. 12-13.

4. É possível apontar conexões entre as experiências da Caravana Farkas e o Programa, anterior ao Globo Repórter, o *Globo-Shell Especial*. Basta lembrar que os cineastas Paulo Gil Soares, Geraldo Sarno, Sérgio Muniz e Maurice Capovilla, que integraram a equipe de cineastas do Programa da Rede Globo, partiram para o Nordeste no final dos anos 1960, organizados em torno do fotógrafo e produtor Thomaz Farkas, com o intuito de realizar um projeto pioneiro na área da documentação de manifestações da cultura popular brasileira. De certo modo, essa proposta, explorada no cinema, permaneceria com a entrada desses cineastas na TV, ampliando seu centro de interesse para o Brasil urbano e a indústria cultural emergente.

5. No Seminário “Cinema documentário e televisão brasileira nos anos 70: o Globo Repórter”, realizado na PUC-Rio em novembro de 2010, como parte do Projeto de Pesquisa/CNPq “O documentário na televisão: a década de 1970”, o cineasta Walter Lima Jr. lembrou da importância que foi, na época, saber que Rossellini havia feito vários filmes para televisão educativa na Itália.

6. Entre as muitas produções acadêmicas sobre o tema, citamos: QUEIROZ, Anne Lee de. *Cabra Marcado Para Morrer: da história do Cabra à história do filme*. Dissertação (Instituto de Artes), UNICAMP, 2005. DUARTE, Daniel Ribeiro. *Figurações do ordinário no Globo Repórter dos cineastas*. Dissertação. Fafich/UFMG, 2006. SACRAMENTO, Igor. *Depois da revolução, a televisão: Cineastas de esquerda no jornalismo televisivo do anos 1970*. Tese, Eco/UFRJ, 2008.

7. Debate transcrito pelos bolsistas de Iniciação científica do Grupo de Pesquisa/CNPq, Caíque Mello, Igor Andrade, Diogo Cavour e Bia Kling.

*Pistoleiro da Serra Talhada* (Coutinho, 1976), *Volantes: mão de obra rural* (Batista, 1975) fazem ressoar as palavras do documentarista Eduardo Coutinho, durante a Retrospectiva *Cinema na TV: Globo Shell Especial e Globo Repórter (1971-1979)*, dentro do *Festival É Tudo Verdade*, em 2002. “O Globo Repórter era um negócio que tinha um cotidiano muitas vezes insípido, difícil. Mas tinha brechas e isso que era o heróico. Se fosse feito puramente por independentes, cineastas e autores, o programa não agüentava no ar, não ia ficar pronto...”<sup>7</sup>

Se há portanto um conjunto de filmes que mobiliza a crítica e a pesquisa acadêmica, esse conjunto é de fato pequeno, ainda que significativo de um tipo de preocupação com o caráter reflexivo das imagens e sons, com o modo como as imagens montam e remontam a história, com o lugar que atribuem ao (tel)espectador. São documentários inspirados numa proposta estética de análise crítica da realidade social e das próprias imagens que os constituem. Filmes que dialogam, conscientemente ou não, com o pensamento de Brecht no desejo de politizar a televisão (assim como se fazia com a arte do cinema e do teatro) e à medida que ensinam o telespectador a “aprender” e não simplesmente porque comunicam mensagens políticas. Trata-se de um aprendizado que implica por sua vez na representação de histórias capazes de exibir seus próprios processos de montagem, filmes que desorganizam suas tramas narrativas para explicitar que também de tramas heterogêneas e contraditórias constituía-se o Brasil desenvolvimentista.

Tal exigência, estética e política, implicaria nos procedimentos de confrontação, comparação, interrupção. Em documentários com estilos bastante diversos, feitos para o programa Globo Repórter, encontramos nas suas imagens e sons uma espécie de interpretação das relações (históricas, imagéticas) subjacentes. Há os planos de longa duração que favorecem uma autonomia crítica da câmera na relação com os personagens (*Theodorico – o imperador do sertão*, 1978, *Seis dias em Ouricuri*, 1976, de Eduardo Coutinho, *Tubarão – vinte dias depois*, 1974, de Walter Lima Jr., *Retrato de classe*, de Gregório Bacic); há as reconstituições ficcionais de episódios violentos interrompidas seja pela dimensão reflexiva do filme (*Caso Norte e Wilsinho Galiléia*, ambos de João B. de Andrade), seja pelo testemunho de sobreviventes cujas falas legitimam a ficção e se

auto-legitimam como aquilo que se dispõe para saber o passado (*Mulheres no cangaço*, 1976, de Hermano Penna, *O último dia de Lampião*, 1973, de Mauricio Capovilla); há a retomada de imagens alheias que, associadas a outras imagens, informações e tempos redimensionam episódios e personagens do passado (*Semana de Arte Moderna*, 1972, de Geraldo Sarno, *Do sertão ao beco da Lapa*, 1972, de Mauricio Capovilla, *Wilsinho Galiléia, Retrato de classe, Mulheres no cangaço*); e há as entrevistas que buscam explicitar as tensões entre a ideologia do progresso e o subdesenvolvimento (*Patroa x empregada, Pistoleiro da Serra Talhada*, etc.).

Esse caráter reflexivo e construtivo das imagens, exibido em maior ou menor grau nos filmes, pode se articular ou não com uma concepção de montagem enquanto *tomada de posição* política diante de imagens documentais retomadas. Se há neles uma dimensão produtiva, pedagógica, que fornece ao telespectador a garantia de “ser conduzido junto” no processo de reflexão sobre as imagens que vê e sobre as mazelas do país (a locução em *off*, as reconstituições, os planos de longa duração), são poucos os que fazem da montagem de imagens retomadas um gesto crítico. *Patroa x empregada*, por exemplo, trabalha somente a partir das entrevistas para o filme e está no rol dos que tem uma dimensão reflexiva sem, no entanto, fazer da montagem um ato que performa as imagens.

Chama atenção, no filme de Alberto Salvá, o destaque dado ao início das organizações trabalhistas, seu interesse nas pequenas lutas do cotidiano e que poderiam vir a alterar as condições de vida das classes populares, no caso, as empregadas domésticas. Quatro anos antes, em 1972, como destaca a autora do livro “A aventura de ser dona de casa”, entrevistada por Alberto Salvá, as domésticas passam a ter vários direitos, garantidos pelas leis trabalhistas e, no entanto, afirma ela, as relações com a patroa não mudaram muito. E o filme explora essa ideia através de uma montagem que defronta duas “classes”, dois modos de vida e de imagem. Narrado pelas próprias entrevistas, articuladas com o intuito evidente de *tomar o partido* das domésticas, o filme não contém a narração de Chapelin, “não foi teleguiado”.<sup>8</sup>

Enquanto as domésticas aparecem lavando vasos sanitários, estendendo roupas no varal, penduradas nas janelas de enormes edifícios para lavar vidraças e descansando nas praças aos

8. Alberto Salvá em entrevista feita à autora e ao Grupo de Pesquisa “O documentário na televisão: a década de 1970”, na casa de Beth Formaggini, em novembro de 2010.

domingos, as patroas aparecem em salões de beleza, com rolinhos no cabelo, fazendo escova, falando o que pensam das empregadas. Contraste, dicotomia, polaridade. Se os depoimentos das donas de casa são coalhados de preconceitos, que certamente hoje não seriam explicitados de modo tão impune diante de uma câmera televisiva (“revoltadas”, “pouco instruídas”, “sem capacidade”), o que vemos e ouvimos das domésticas revelam um mundo diferente, cheio de desamparo, sonhos e submissão. Se levarmos em conta que boa parte dos telespectadores do Programa era composta pelas classes A e B, fica evidente no filme sua vontade de transformação do social através de um espelhamento crítico (a estrutura da sociedade reproduzida sobre a cena). Uma evidência que aparece também no modo como a voz de Salvá conduz as entrevistas, tomando partido das empregadas e indicando-lhes caminhos, bem dentro da postura do intelectual dos anos 60 e 70, cujas ideias marxistas misturam-se com ideais iluministas.

O plano final porém é intrigante. Uma menina sorridente e tímida desce as escadas de uma casa. Interrogada pelo diretor, responde que se chama “Magali”, que tem “doze anos” e que é “doméstica”. Seguido a essa cena, um corte abrupto interrompe sua fala e finaliza o filme.<sup>9</sup> A violência do término enfatiza a ideia de que o conhecimento surge pelo espanto, pela interrupção, pela surpresa de perceber que o “aparentemente natural”, ter empregadas domésticas, deve ser submetido à crítica, ao “poder crítico da exceção” (DIDI-HUBERMAN, 2009: 69). É claro que podemos nos perguntar se tal interrupção foi de fato proposital ou simplesmente consequência do término do negativo enquanto a equipe filmava. O que importa porém aqui é que Magali, a criança, torna-se a singularidade que inquieta e desnuda as evidências de uma experiência comum das classes médias urbanas, aquilo que suspende o que até então parecia possível de ser compartilhado.

Se no filme de Salvá, o corte abrupto submete as imagens do documentário e o próprio telespectador à crítica do não-familiar, deslocando-se de uma monolítica tomada de partido para uma tomada de posição, em *Retrato de classe*, o procedimento é outro. O filme se inicia com o retrato de uma turma escolar do segundo ano primário de 1955. Os alunos em torno da professora, sentada no centro da imagem, olham para a câmera sorridentes, outros sérios e alguns tímidos. A câmera percorre lentamente

9. Na conversa com Alberto Salvá, já citada, ele nos explicou que o final do filme é mesmo abrupto e inesperado, ao contrário da suposição de que nossa cópia não continha o final. Segundo Salvá, a ideia de interromper a entrevista com a garota (menor de idade e empregada doméstica) abruptamente e usá-la como plano final passava pela crença de que a gratuidade do fim ampliaria ainda mais o desconforto do telespectador. Salvá infelizmente faleceu no ano seguinte, em 2011.

a fotografia amarelada, pára, reenquadra, retrocede, como se buscasse no rosto de cada criança o sentido para a música que ouvimos: “Álbum de família, vejo a vida e me espanto. Não compreendo que a vida correu tanto. Tudo era um querer, e em querer tudo, querer nada...”. A letra da música de Renato Teixeira, tal como as entrevistas que se seguirão, substitui a narração do apresentador e reitera a proposta do filme de se debruçar sobre o retrato, colocando a memória de seus personagens – os alunos e a professora – em movimento vinte e dois anos depois.

Nesse retrato de classe – de uma turma do segundo ano primário da escola particular “Ginásio Carlinda Ribeiro”, situada em um bairro paulista de classe média, a Vila Mariana – chama atenção a presença da única aluna negra em meio às outras crianças. Ela está no retrato de classe, mas parece não fazer parte “da classe” (das classes médias urbanas), isto é, daqueles que prosperaram, que sonham e que podem falar de seus desejos e frustrações diante da câmera. Ao contrário dos colegas, a única aluna “de cor”, tal como a ela se refere a professora, anos depois, tinha dificuldades financeiras e de aprendizado, e se tornou empregada doméstica. Ao contrário dos colegas, dela não se pergunta sobre os sonhos, as frustrações, os desejos, assim como não se solicita que encene o seu cotidiano para a câmera, como é feito com os outros personagens. Assim como a professora, que esquece o nome dessa aluna, numa hesitação que difere das lembranças consistentes quando se refere às outras crianças da sua antiga turma, o filme também repete, consciente ou não, o gesto de “esquecimento” ao não dar voz e não criar uma cena para a doméstica Climene.

Ao interromper um procedimento comum aos outros personagens – a encenação do cotidiano mesclada às entrevistas –, o documentário expõe a história do país à luz de sua memória reprimida, abre o olhar do telespectador para um social problemático, preconceituoso. A cena ausente de Climene, a empregada doméstica que é a exceção ao modelo de classe e ao próprio método de filmagem e montagem, é o “gesto” social reproduzido/espelhado no documentário; é a singularidade que abre, na própria dinâmica do filme, uma crise de representação (do filme, da fotografia) e explícita o mal estar do método adotado.

O corte abrupto em meio ao encontro com Magali, em *Patroa x empregada*, e a cena ausente de Climene, em *Retrato de classe*, são gestos expressivos incômodos porque explicitam as falhas como elementos da imagem, porque resultam de uma montagem feita para que possamos ver as lacunas nas redes de sentido que revestem as imagens. É por isso que esses pequenos documentários televisivos já anunciam claramente uma postura que será crucial no documentário brasileiro contemporâneo: fazer com que o espectador experimente as imagens como um dado experimental, um dado a ser trabalho, e não simplesmente como expressões de uma verdade.

Em filmes com propostas tão distintas como *Serras da desordem* (2006, Andrea Tonacci), *Um dia na vida* (2010, Eduardo Coutinho), *Uma longa viagem* (2011, Lucia Murat), *Pan-cinema permanente* (2008, Carlos Nader), por exemplo, encontramos o mesmo método de conhecimento por montagem, a ideia de uma impossibilidade de representação e a necessidade de produzir, a partir de uma montagem que explicita o caráter heterogêneo das imagens, correspondências, afinidades, conexões. No filme de Tonacci, é a retomada de imagens pré-existentes (documentários, ficção, institucionais), as reencenações de episódios vividos, as (auto)encenações, as entrevistas, enfim todo um material feito em diferentes épocas, lugares e suportes que indica, sob a forma de vestígios, a existência fantasmática do indígena sobrevivente; no filme de Coutinho, o material radicalmente diverso – gravado num mesmo dia nas televisões Brasil, SBT, Globo, Bandeirantes, Record e MTV – é retirado de seus espaços habituais de difusão, da tela pequena, e trazido, na forma de um “concentrado”, para a sala escura do cinema; no filme de Murat, a evocação da memória histórica e doméstica dos anos da ditadura militar passa pela (a)efetiva *sobreposição* em camadas de materiais audiovisuais heterogêneos: a projeção de imagens em Super-8 de tempos e lugares distintos, a performance libertária do ator Caio Blat superposta a essas imagens, a leitura e a projeção das cartas manuscritas do irmão da cineasta nos anos de exílio acrescentadas ao material. Camadas e estratos de tempos que se justapõem ao acontecimento da ditadura para restaurar, dele, não uma imagem congelada, mas em aberto, vibrátil.

Como se tais filmes tivessem decidido enfrentar, de forma consciente ou não, um imenso e rizomático arquivo de imagens

heterogêneas que compõe a experiência contemporânea de qualquer sujeito; um arquivo difícil de dominar, de organizar e de entender, precisamente porque é feito de inúmeras lacunas assim como de coisas visíveis. Em *Pan-cinema permanente*, por exemplo, é sobre um material bruto de quase 300 horas, do poeta e amigo Waly Salomão, que Carlos Nader irá se debruçar ao longo de dois anos de montagem.<sup>10</sup> Imagens televisivas (Rede Globo, TV Síria, TVE Brasil, TV Cultura), cinematográficas (filmes *Heliorama*, *H.O.*, de Ivan Cardoso, *Rio, 1970*, do próprio Waly e José Simão, *Gregório de Mattos*, de Ana Carolina), domésticas (de Marcelo Tas filmando Waly na Alemanha e do próprio Nader filmando o amigo ao longo dos anos), do arquivo pessoal do poeta (fotografias da infância) e entrevistas com amigos, familiares, fazem parte do vasto e diversificado material que busca traçar menos uma biografia do poeta do que um ensaio atravessado por inúmeras interrogações sobre o estatuto do personagem no documentário, da imagem, do cineasta e do próprio filme como experimento (de imagens retomadas e montadas após a morte do poeta).

10. Informações que constam nos extras do DVD lançado pela Videofilmes.

Cada um desses filmes faz portanto da montagem um modo de escapar das teleologias para tornar visíveis os encontros de imagens contraditórias, díspares, encontros que afetam sujeitos – cineasta e personagem como corpos restituídos em *Serras da Desordem*; que mobilizam acontecimentos – a memória histórica como palimpsesto em *Uma longa viagem*; que redimensionam objetos – a televisão aberta como lugar laboratorial em *Um dia na vida*; e, finalmente, encontros que expõem gestos – a monumentalidade do poeta e o convívio difícil (dele e do filme) com a banalidade comezinha do cotidiano.

\*\*\*

O gesto de selecionar, recortar, desorganizar e remontar fotografias extraídas de revistas e jornais diversos, no caso do *Diário de Trabalho* e do *Atlas da Guerra*, demonstra não apenas o relativismo do sentido original dessas imagens-documento quando submetidas à controvérsia dos comentários em quadrinhas (o *Atlas*), como tem a potência de rearranjar e teatralizar o próprio presente histórico. Brecht se faz historiador do presente e cria uma nova relação com o tempo. Assume o caráter performativo do gesto de desmontar e remontar diferentes tempos, espaços,

acontecimentos históricos e, ao assumi-lo, reelabora a própria história, mostra suas impurezas e lacunas, fornece “condições de experimentação” (DIDI-HUBERMAN, 2009: 64).

Tal forma de pensar contém uma dimensão subversiva, crítica, que Youssef Ishaghpour, ao trazer as ideias de Brecht para o campo do cinema, reconheceu como um modo de “dividir” o sujeito e “fragmentar” a unidade da representação. Destruir a identidade existente seria introduzir na unidade o “distanciamento” produtor de diferenças, novas possibilidades de percepção e experiências (1982: 31). Para Eduardo A. Russo, a dimensão reflexiva das teorias de Brecht no cinema seria uma das condições de sua poética, uma poética aliada ao social e à tradição do realismo crítico por conter uma análise crítica da realidade social (2002). De todo modo, é bom lembrar que, para Brecht, as bases do realismo também deveriam ser discutidas, pois muitas vezes o dramaturgo considerou certas abordagens reducionistas. Se Roland Barthes elogiou inicialmente o trabalho de Brecht, enfatizando sobretudo a importância dos detalhes na sua obra, anos mais tarde verá o artista de outro modo, situando-o na mesma linha que Diderot e Eisenstein, realizando uma “arte militante” e autoritária (BARTHES, 1984).

Enquanto Barthes rejeita Brecht e Eisenstein colocando-os do lado ruim da representação, Ishaghpour quer recuperá-los e para isso marca uma diferença entre a montagem brechtiana – épica, fundada sobre a ruptura narrativa e o distanciamento – e a montagem eisensteiniana – patética, fundada sobre a continuidade narrativa e a empatia das “atrações” (1982). Mas as obras de Brecht e Eisenstein são bem mais complexas para que se possa dividi-las assim, como lembra Didi-Huberman (2009: 84). Há montagens patéticas em Brecht assim como há efeitos de distanciamento em Eisenstein e, para ambos os artistas, a montagem é sobretudo um método de conhecimento e um procedimento formal que age na “desordem do mundo”, que mostra os conflitos entre as coisas, que explicita a nossa própria existência enquanto montagem.

Quando Brecht escreve no *Pequeno Organon* que “as representações do teatro burguês desembocam sempre na mistura descaracterizadora das contradições, na simulação da harmonia”, ele indica que “o personagem, Édipo ou Hamlet, de algum modo resolve o conflito, ou seja, suspende a contradição; e tal é a regra. Mas o que Brecht quer é outra coisa, que a

contradição não seja suspensão” (*apud* BORNHEIM, 1992: 272). A ideia de contradição em jogo tem a ver com o antigo verbo grego *dialegesthai* que significa introduzir uma diferença, uma controvérsia no discurso. Como se a dramaturgia brechtiana se afirmasse ao *expor* as interrupções, os contrastes, as lacunas dos processos mais que os próprios processos.

Dois filmes de João Batista de Andrade realizados para o programa Globo Repórter nesse período – *Wilsinho Galiléia* e *Caso Norte*<sup>11</sup> – enfatizam sua vocação de expor as contradições históricas e sociais não resolvidas, de modo a dispor os acontecimentos retratados (crimes, desajustes sociais) à desmontagem crítica. *Wilsinho Galiléia* (1978), jamais exibido na televisão brasileira, relata e reconstitui a vida do bandido Wilsinho, morto pela polícia assim que completou a maioridade, famoso nos anos setenta por seus crimes e passagens pela polícia. O filme mistura reconstituições feitas por atores desconhecidos com depoimentos de delegados, de familiares, dos colegas de Wilsinho e, ainda, com as legendas sensacionalistas da imprensa e informações extraídas das fichas policiais.

Dos clichês da marginalidade e da frieza de Wilsinho, forjados pelos documentos policiais e pela mídia, passamos para outras dimensões do criminoso, menos reducionistas e que só são possíveis por conta da montagem que desmonta e remonta as fichas criminais e das reencenações – de assaltos, assassinatos, passeios com automóveis roubados, momentos de lazer e da emboscada policial para matá-lo. Num filme mais recente, *Ônibus 174* (José Padilha, 2004), a imagem do bandido forjada pela mídia e pela polícia também é redimensionada pela montagem, mas o diálogo aqui é explicitamente com a TV, com um modelo de telejornalismo que substitui a investigação lenta do acontecimento pela urgência da difusão.

Em *Wilsinho*, o diálogo é não apenas com as imagens da mídia, mas com o espectador. Trata-se de uma montagem que redispõe informações, imagens documentais, reencenações para expor as discontinuidades entre esses “documentos” institucionais, de modo a solicitar do espectador uma (dis)posição diante do que vê; se há vazios entre esses documentos, é necessário demonstrá-los e confrontá-los com outras histórias, depoimentos, imagens. Nesse sentido, as andanças do ator Paulo Weudes, que interpreta Wilsinho, pelos bairros de São João Clímaco e São Caetano,

11. *Caso Norte* não será analisado aqui porque é *Wilsinho* que trabalha com imagens documentais retomadas, elaborando um saber crítico das mesmas através da montagem.

subúrbio paulista onde vivia o bandido, reitera essa “chamada” inquiridora do espectador. O ator caminha por terrenos baldios, olha alternadamente para a câmera e para os casebres pobres, as crianças descalças, os esgotos a céu aberto, convidando a televisão (que não teve) e o espectador a olharem juntos para aqueles seres e lugares desprovidos de tudo. O olhar do ator para a câmera convida o espectador a “parar” diante de todas as imagens-documento de Wilsinho, vistas até então, a reter o que há de insuportável ali.

Os sorrisos do ator para a câmera/espectador, nesse sentido, explicitam ironicamente o fosso entre as imagens forjadas pela imprensa, pela polícia, e o apelo ideológico do progresso que atraía a população mais pobre (os pais de Wilsinho) para os grandes centros urbanos. O filme faz da montagem um método formal que expõe a desordem do que parecia dentro da ordem, do discurso sem falhas do “problema” da criminalidade e do seu avesso, o progresso; faz da montagem um método capaz de fazer com que o espectador, exposto de um novo modo às imagens documentais do bandido, se sinta implicado (e não apenas indignado).

\*\*\*

Se o documentário na TV nos anos 70 favoreceu uma pesquisa estética de modelos sociais (o migrante, a doméstica, a dona de casa das classes médias, o bandido), de descobertas, retomar esses filmes é não só enxergá-los como documentos sobre o modo de operar da TV na época, mas redistribuir o lugar que ocupam no imaginário, na história da TV, nos discursos acadêmicos. Trata-se não apenas de incluí-los no campo dos estudos do cinema e audiovisual, mas resgatar continuidades de modo a enxergar neles a emergência de uma concepção de montagem que performa as imagens documentais.

Tais filmes indicam que não basta recorrer aos arquivos da polícia, da mídia impressa e televisiva para assimilar o conhecimento que essas imagens eventualmente podem trazer (*Wilsinho Galiléia* e *Serras da desordem*). Indicam que não basta recorrer a uma fotografia “de época” ou a imagens domésticas do passado para entender a história que eventualmente documentam (*Retrato de classe*, *Pan-cinema permanente* e *Uma longa viagem*). Por outro lado, demonstram que é difícil pensar hoje sem se

orientar no campo das imagens; que esse material retomado – de arquivos públicos, privados, anônimos, etc. –, assim como não é uma “janela” para o passado tampouco está “no presente” e é justamente por isso que a montagem é um gesto tão crucial, capaz de tornar visível o encontro de tempos e sentidos não pensados, redispando imagens de origens diversas que restituem a memória contida e conduzida pelas imagens.

## Referências

- BARTHES, Roland. Diderot, Brecht, Eisenstein. In: *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Ed. 70, 1984.
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht: A Estética do Teatro*. São Paulo: Graal, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quand les images prennent position*. Paris: Éditions Minuit, 2009.
- FRANÇA, Andréa. O pensamento do *documentário* na televisão brasileira: a década de 1970, In: *Eco-Pós*, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 129-141, 2011.
- ISHAGHPOUR, Youssef. *D'une image a l'autre*. Paris: Editions Denoel, 1982.
- RUSSO, Eduardo Adrian. El efecto Brecht en pantalla. Distanciamiento y reflexividad en el espectador de cine. In: YOEL, Gerardo (org.). *Imagen, política y memoria*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2002.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: ed. Brasiliense, 1993.

*Data do recebimento:*  
07 de outubro de 2012

*Data da aceitação:*  
09 de dezembro de 2012



FOTOGRAMA COMENTADO

## ***A Batalha do Passinho – o filme***

ELISKA ALTMANN

Doutora em Sociologia e Antropologia pela UFRJ

Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFRJ



Numa quadra de basquete veem-se dois jovens e, ao chão, um aparelho Mp3. Enquanto um dança ao som, baixo, de um *funk*, o outro, com uma pequena câmera na mão, filma a cena. Ambos, no momento daquela filmagem são filmados em *A Batalha do Passinho – o filme* (2012), de Emílio Domingos, que, neste momento, se converte não apenas na filmagem da filmagem, mas também na filmagem da edição e da postagem do pequeno filme, intitulado “Cebolinha como sempre o dançarino nº 1 – by MC XXT – edição especial para o filme do passinho”. Veiculado no YouTube, o filme de MC XXT mostra-nos imagens do dançarino Cebolinha ensaiando passinhos ao som de um *funk* amplificado na montagem, em meio a cartelas, vinhetas e outros efeitos. Enquanto edita para a câmera do documentário, o “co-diretor” explica seu método: “eu gosto de fazer tipo uma propagandazinha, botar *msn* e tudo mais, para o pessoal que gostar procurar saber como é, quem é”... Finalizado, o vídeo do MC pronto está para ser “xaringado” ou, em outras palavras, copiado/imitado. Numa espécie de “etnometadiálogo”, o documentário de Emílio também se revela como elemento responsável por aqueles verbos de ação.

Como fotogramas metanarrativos, este e outros pequenos filmes compõem parte do longa-metragem. Numa espécie de “antropologia compartilhada”, aos moldes de um Jean Rouch brasileiro, o diretor realiza o documentário juntamente com os sujeitos-funkeiros, que acabam sendo co-autores de imagens e também participantes ativos na recepção do filme – vale notar que meninos vão com o documentarista às exposições para debater e apresentar, ao fim das sessões, a dança ao vivo. Por ser construída dentro do próprio filme, a cena acima descrita seria exemplar da referida coautoria ou do compartilhar fílmico-antropológico.

Outra forma narrativa para a mesma história seria a seguinte: um dia, ao som de um *funk*, meninos na laje ensaiavam passinhos. Um deles filmou no improviso, editou o material e postou no YouTube. Criou-se, então, uma cultura: a cultura Passinho. Contudo, em *A Batalha do Passinho – o filme* outras palavras dão início ao relato: “o Passinho começou no ano de 2001, mais ou menos. Nós, das comunidades do Rio de Janeiro, encontramos um jeito de fazer uma cultura nossa”. A frase de abertura do documentário, dita por Baianinho, morador da comunidade do Jacarezinho, situa o espectador. O Passinho, fenômeno cultural do início do século XXI, criado e cultivado por

jovens de comunidades cariocas, é, no filme de Emílio Domingos, o personagem – apresentado por meio de seus dançarinos, num espalhamento de corpos e comunidades.

Baianinho é amigo de Leandra Perfects, moradora de Guapimirim, que é amiga de Cebolinha, morador do Campinho, que era amigo de Gambá – o “rei” do Passinho. Estes e mais outros tantos amigos acabaram se tornando igualmente amigos do documentarista, que, por ser também cientista social, fez densa pesquisa, seguindo preceitos da boa antropologia.

Aliás, em sua trajetória como diretor-cientista social, Emílio tem se dedicado a mostrar que *hip hop* e *funk* estão longe de serem comportamentos e gêneros musicais exóticos, como poderiam supor ouvidos e olhos menos curiosos ou menos familiares à cultura carioca. Longas e curtas como *A palavra que me leva além: histórias do hip hop carioca* (2002), *Cante um funk para um filme* (2006), *Pretinho Babylon* (2007) e *L.A.P.A.* (2007) compreendem personagens urbanos que tomam aquelas formas artísticas como motivo ou sinônimo de vida.

Baianinho, Cebolinha e Gambá não fogem à regra. São amigos-dançarinos que escolheram o Passinho como um modo de estar no mundo. Narradores de si próprios e de todos ao mesmo tempo, contam e dançam suas histórias e estilos através daquele elo em comum. Na composição narrativa de *A Batalha do Passinho – o filme*, o mesmo valor dado ao verbo é atribuído a pés, pernas, ombros, mãos, barrigas, cabeças, e, assim, temos um entrelaçar de discursos e corpos em movimento.

Em verdade, de todos os amigos, discursos e corpos dançantes, há três que podem ser vistos como figuras de liga a costurarem o filme do início ao fim. A eleição de Leandra como espécie de explicadora, que nos ensina termos e organizações do “campo” do Passinho, não teria sido à toa. Uma das raras mulheres num universo composto, majoritariamente, por meninos e jovens dançarinos, Perfects é moderadora da “Comunidade Passinho Foda” no Orkut, que reúne milhares de internautas – dançarinos e fãs – de dezenas de comunidades do Rio de Janeiro. Cebolinha, por sua vez, o segundo “rei”, depois de Gualter, vulgo Gambá, promove incontáveis imitadores, ou clones seus, com os vídeos que lança no YouTube. Gambá, finalmente, é trazido à vida no filme, junto com seu talento e sua graça. Negro, de 22 anos e morador do Morro do Barbante, na Ilha do Governador, foi

brutalmente assassinado no primeiro dia do ano de 2012, quando Emílio ainda filmava o documentário. Morreu por espancamento. A tragédia, além do Passinho e das redes sociais, seria o elemento a unir amigos-personagens, diretor e os inúmeros dançarinos da Cidade de Deus, do Salgueiro, do Andaraí, do Borel, do Cantagalo e de tantas outras favelas cariocas.

O termo Passinho, como conta Cebolinha, “tipo começou assim: ih, olha o passinho dele! Ih, qual foi desse passinho aí? Me ensina esse passinho? Aí pegou, entendeu?”. Na época em que o Passinho entrou na vida do dançarino, por volta de 2005, os duelos ou, mais precisamente, as batalhas já existiam<sup>1</sup>, e Passinho era só Passinho. Quer dizer, era dança só com os pés. Com o tempo, cada dançarino passou a incorporar ao Passinho seu próprio estilo: “*break*, *frevo*, *free step*, *chão*, *caidinha*, *pulo*, *passada* e *molejo* do samba, que também ajuda” – explica João Pedro, 14 anos, morador da Gardênia Azul, em Jacarepaguá. Ao longo de uma década, o Passinho se tornou uma cultura a unificar milhares de meninos, que se diferenciam por seus estilos corporais. Em *A Batalha do Passinho – o filme* vemos como a cultura Passinho congrega uma multiplicidade de corpos, gestos e ritmos espalhados em cruzamentos sem eixos, desterritorializados.

“Xaringar” seria o verbo responsável pelo espalhamento da cultura. E seu veículo, o YouTube. “Passinho Foda”, “Passinho da Cidade Alta”, “Passinho do Jacaré”, entre inúmeros outros são pequenos filmes postados pelos meninos dançarinos que ganham projeção para além dos bailes das comunidades locais. “Passinho Foda”, por exemplo, conta com mais de 3,961,447 visualizações. Como diz Gambá, “tem que ser bom pra botar um vídeo aí, *fió*”.

Espalhadas as danças, os corpos se organizam. E “os grupos que estão mais em alta são os Fantásticos, os Quebradeira Pura, os Dancy, os Astro, os Elite”, entre mais “um monte de bonde”, relata João Pedro. Dentro dos grupos ou “bondes”<sup>2</sup>, movimentos e estilos também se espalham. Segundo Macumbinha, “como é grupo, cada um passa um passinho para o outro. Um começa a inventar e emenda com um passo antigo que já tem e já vai passando para o outro e já vai formando o Passinho”.

Tal fenômeno, contudo, não é composto apenas pelos estilos da dança, mas também pelos estilos dos corpos. Ser dançarino do Passinho requer vaidade. “Ah, eles fazem sobranceira, cabelo, vêm com cabelo arrepiadinho e toda hora querem se olhar [...]

1. Segundo Leandra Perfects, “na comunidade, um contra um é duelo. Geralmente, o duelo já é marcado, mas tem baile que tem dançarino dançando muito e o outro chega e começa a dançar do lado dele, e pronto, o duelo começa”. Já de acordo com Baianinho, “um bom dançarino mesmo não chama para duelar, se ele quer duelar, ele entra na roda sem avisar”. A batalha, por sua vez, é uma formalização dos duelos e, normalmente, contam com um jurado. As batalhas filmadas por Emílio ocorreram nos anos de 2011 e 2012 em quadras de clubes e comunidades. Elas foram organizadas por Rafael Nike e Júlio Ludemir, com apoio do Programa UPP Social. Para mais detalhes, ver [batalhadopassinho.blogspot.com.br](http://batalhadopassinho.blogspot.com.br).

2. Em conversa pelo Facebook, Leandra me explica a formação dos “bondes”: “uma pessoa cria um nome para o seu clã. Mas não é qualquer nome, é um nome que passe o que você quer que as pessoas achem dele. É como se fosse um time, e, como todo time, quem tiver os melhores jogadores tem mais fama, mais oportunidades, mais reconhecimento. Para ter um bonde você precisa ter credibilidade no mundo da dança. Nenhum dançarino quer ser de um bonde fraco. Você começa conquistar seu bonde, seus jogadores, e a maioria vem pedir para fazer parte. Mas o segredo é não deixar os ruins entrarem de cara, porque se entrar qualquer um acaba a credibilidade. É como credencial, referência de que você é bom no que faz. No caso, se você é membro de um bonde famoso e respeitado, também é temido na dança e respeitado. Os ‘Fantásticos’ ganharam muita fama porque reuniram os mais antigos dançarinos e os que fizeram história no Passinho. Só que o que impulsiona isso tudo é basicamente o amor pela dança, porque, na verdade, ninguém sobrevive disso. As duas únicas pessoas que investiram a vida nisso são Cebolinha e Bolinho”.

Eles vão todos arrumados para o baile. Não querem usar roupa sem ser de marca não. Eles trabalham às vezes só para manter o visual” – narra Leandra Perfects. Gambá, por exemplo, só usava Adidas e calça apertada. Segundo seu amigo Cebolinha, “ele usa óculos, mas não tem problema de vista. Gastou 300 reais nos óculos para enganar os outros”. Enquanto Danilo passa máquina em seu cabelo, o próprio Gambá conta a construção de seu estilo pessoal e de seu amigo cabeleireiro e dançarino: “Ele passava a máquina [em mim] e eu passava nele, nós íamos ao salão e só pagava o pé. Aí, nós aprendemos a fazer o pé. Aí eu fazia o pé dele e ele o meu. Aí a sobancelha dele eu não fazia não, porque ele fazia muito na pinça. O bigode dele eu fazia... Ele fazia meu bigode [...] Nosso estilo era um só: nós queríamos andar de Adidas. Nem Nike nós usávamos. Se fosse num shopping para comprar um boné da Nike ou da Adidas, nós comprávamos da Adidas. Agora, se nós ganhássemos da Nike, usávamos, mas pra comprar não comprava”.

A imitação de gestos e trejeitos afeminados foi uma das formas que compuseram o estilo de Gambá, e isso fazia as meninas “se acabarem”. A origem dessa forma, para Leandra, está no fato de “haver muitos homossexuais nos bailes”. Os dançarinos os veem dançando, e, ao imitarem-nos, acabaram instituindo o jeito deles como estilo de dança. Estilo levado sem preconceito. Como relata o “rei” Gambá, “nada contra esse bagulho de gay não, tá ligado? Eles vêm e aí eu solto minhas frangas pra cima deles também”. Sucesso certo com as “minas”. Estas seriam mais espectadoras que dançarinas, na visão de Leandra, porque “dentro da favela o importante é a mulher passar a impressão de ser sensual”. Ademais, o assédio das meninas pelos dançarinos não se restringe aos bailes. Cebolinha, por exemplo, conta que tem quatro Orkuts, sendo que “três lotados. Um ainda não lotou porque sempre que eu brigo com minha namorada ela vai lá e exclui todo mundo”.

Para Leandra, “a mulherada, não sei por que, gosta de quem tem poder e se destaca, e os meninos, dançando, chamam atenção. Você é ou dançarino ou traficante. E quem tem poder hoje na favela ou é dançarino ou é traficante”<sup>3</sup>. Cebolinha não tem uma versão tão diferente sobre os dançarinos da comunidade em que vive. Um dia desarmadas, favelas do Rio de Janeiro correrão o possível risco de serem, de fato, dominadas por dançarinos. Que Gambá, esteja onde estiver, olhe por eles.

3. Via Facebook.

Homenagem a Gambá; avatar de amizades; ponto de encontro de filmes, bailes, mensagens e histórias de vida e morte; composto de potências e paixões por uma cultura, o documentário de Emílio se inscreve no circuito de espalhamento do Passinho, chamando-nos atenção para a necessidade cada vez mais premente da desconstrução de categorias como centro e periferia. Os meninos dançarinos não são o futuro nem o “em torno” da cultura carioca, mas o presente da mesma, descentralizadora, por excelência, de velhas hierarquias (que, contudo, seguem vigentes).

Ao colocar “os moleques sinistros” na tela, o filme promove uma descriminalização do *funk*, que ainda é recepcionado e compreendido por certa elite em termos de “baixa cultura” – o que pode ser comprovado nos acontecimentos difíceis e trágicos que envolveram a produção e a realização do filme. Gambá não foi perseguido por seguranças, espancado e estrangulado à toa, na volta de um baile. Tampouco teria sido mera coincidência o fato de Emílio Domingos ter sido obrigado a realizar o filme de forma inteiramente independente, uma vez que enviou o projeto a diversos editais, sem obter retorno. Além disso, embora os “moleques” reiterem a premissa de que “o funk também é cultura”, muitos deles sofrem preconceitos e barreiras sociais, não obstante às preces de que “Deus há de querer que a gente reverta isso”.

A esperança, então, é que o Passinho se espraie para além das comunidades cariocas e virtuais<sup>4</sup>. Em cena final, no aeroporto, em partida para Londres, para apresentação da dança nos Jogos Paraolímpicos de 2012, o mesmo Baianinho que iniciou o filme questiona: “por que os *rappers* lá de fora podem ter fãs no Brasil, e nós do Brasil não podemos ter fãs lá fora”? Esta parece ser “a” questão, cujo argumento se coloca na inversão de geografias e no desejo de disseminação da cultura.

Se esse desejo ainda parece ser sonho para Baianinho, Leandra, Cebolinha, João Pedro e tantos outros jovens cariocas, o documentário de Emílio Domingos seria sua atualização.

4. Quanto a essa esperança, Leandra Perfects escreve pelo bate-papo do Facebook: “Cada vez mais meninos vêm me perguntar como fazem para entrar em bonde, para participar de batalha, para eu não deixar de divulgar quando tiver evento. É muita gente, muita muita muita gente com o mesmo sonho. Não tem aqueles filmes que a gente vê na adolescência, que a gente vê e fala ‘eu quero ser aquilo’, e que motiva e muitas vezes muda o rumo da vida da gente? Então, o Passinho no Rio de Janeiro é mais ou menos esse filme só que em cenas da vida real”. Semelhanças entre o filme da vida real de Leandra Perfects e o documentário de Emílio Domingos não são meras coincidências

Data do recebimento:  
4 de novembro de 2012

Data da aceitação:  
15 de janeiro de 2013

**F o r a - d e**

**- c a m p o**



# Coutinho, leitor de Benjamin

LAÉCIO RICARDO DE AQUINO RODRIGUES

Doutor em Múltiplos pela Unicamp

Professor adjunto do Departamento de Comunicação Social da UFPE

**Resumo:** Através da análise de quatro documentários, o ensaio busca mapear uma *herança benjaminiana* na arte de Eduardo Coutinho. Tais filmes operam um gesto político importante ao estimular a prática narrativa amparada na experiência e na oralidade, contribuindo para o afloramento de memórias que pareciam confinadas ao silêncio. Assim, eles conferem aos olvidados da história uma espécie de redenção, impedindo-os de sofrer uma “segunda morte” (ou apagamento).

**Palavras-chave:** Eduardo Coutinho. Walter Benjamin. Memória. Documentário.

**Abstract:** Through the analysis of four documentaries, this paper intends to map Benjamin's influence in the work of Eduardo Coutinho. Such films show an important political gesture, for stimulating a narrative practice dependent on the experience and the orality, and for contributing to the emergence of memories confined to silence. These films allow to the outcast groups a sort of redemption, preventing them from suffering a “second death” (or deletion).

**Keywords:** Eduardo Coutinho. Walter Benjamin. Memory. Documentary.

**Resumé:** À travers l'analyse de quatre documentaires, l'essai tente d'identifier l'héritage de Benjamin dans l'art d'Eduardo Coutinho. Ces films représentent un geste politique important en encourageant la pratique du récit appuyée sur l'expérience et l'oralité, et en contribuant à la remontée des souvenirs qui semblaient confinés au silence. Enfin, ils donnent une sorte de rédemption à ceux qui ont été oubliés par l'Histoire, les empêchant ainsi de souffrir une "seconde mort" (l'effacement).

**Mots-clés:** Eduardo Coutinho. Walter Benjamin. Mémoire. Film Documentaire.

Sugerir unidades na obra de um realizador me parece um passo arriscado – não raro, o impulso para privilegiar continuidades pode ofuscar as inovações entre um título e outro, privando-nos de identificar as rupturas. Todavia, se pudéssemos eleger um elemento comum à maioria dos filmes dirigidos por Coutinho, creio que uma escolha seria pertinente: sua confiança na competência narrativa dos sujeitos em cena. Assim, em muitos de seus títulos, se a *fala* desponta como procedimento-chave, decorre de sua vocação para revolver memórias e possibilitar a imersão narrativa dos entrevistados, numa situação cênica que envolve primordialmente um *encontro*.

Contudo, a riqueza oral vicejante em sua arte é indissociável do investimento físico (corpo, gestos, rosto, pausas e entonações) e do engajamento afetivo do *outro* na tomada (adesão, empatia, cumplicidade). Assim, em parte significativa de sua cinematografia, os entrevistados são instigados a esquadriñar suas memórias por intermédio da fala e do engajamento corporal; neste exercício, porém, o que está em pauta para o cineasta não é propriamente a veracidade dos relatos, mas a eloquência e a convicção ostentada pelo personagem em cena.

Entusiasta da palavra revigorada, a arte de Coutinho representa uma afirmação de resistência, distante dos documentários que convertem seus participantes em meros depoentes ou em “vozes autorizadas”, e do cinema que menospreza o público ao investir em clichês exauridos. No seu legado, vislumbramos uma arte que funda uma nova relação com a alteridade (que se diferencia do ambíguo “dar a voz ao outro”<sup>1</sup>) e que contribui para apontar saídas diante da homogeneização que ameaça solapar parte do cinema brasileiro. Neste empreendimento avaliativo, Comolli (2008) é uma baliza segura de análise. Seus ensaios sobre cinema e política, com ênfase na força do documentário para subverter o cinema saturado pelo controle e pelo artifício (que conforma o olhar em vez de fundar uma nova relação com o espectador e com aqueles que são filmados) encontram na prática artística de Eduardo Coutinho um entusiasta, sobretudo em sua cruzada pelo revigoreamento do *cinema direto*.

Nos filmes de Coutinho, testemunhamos uma reinvenção da fala – o *outro* tem sua voz restaurada, livre das interdições habituais da televisão, que privilegia depoimentos concisos, bem

1. TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Enunciação do Documentário: O Problema de ‘Dar a Voz ao Outro’. In: FABRIS, Mariarosaria et al (orgs). *Estudos Socine de Cinema*, Ano III. Porto Alegre: Editora Sulina, 2003, p. 164-170.

como do efeito deletério da edição em muitos documentários, que, não raro, fragmenta as entrevistas, convertendo o encontro em opiniões compartimentadas. Assim, se os personagens de Coutinho se notabilizam nesta constelação monótona de depoentes é porque eles atingem uma condição especial em cena, facultada pelo agenciamento do cineasta e proporcionada pela menor pressão do tempo – em seus filmes, a ampulheta não verte de modo ameaçador, exigindo sínteses de cada interlocutor. Em cena, Coutinho instiga a centelha narrativa que habita em cada entrevistado, arrefecendo os estados de vigilância e concedendo-lhes a audição e o tempo necessário para revolver suas memórias. A escuta atenta do cineasta quase sempre encontra narradores entusiasmados, o que nos permite sugerir que, mais do que o desejo de falar, o que prolifera na contemporaneidade são sujeitos carentes de um “ouvido aplicado”. Tal gesto, aliado a verve exibicionista de alguns, suscita nos personagens o ato *fabular* – com frequência, os indivíduos abordados se desprendem das identidades cristalizadas no cotidiano e, na tomada, alçam voos inesperados (em alguns títulos, é comum o personagem, ao término do encontro, se surpreender com sua desenvoltura). Coutinho, assim, parece partilhar da seguinte máxima de Comolli: “convocar alguém para compor uma cena e fazê-lo falar e, eventualmente, escutá-lo [...] nunca foi e nem pode ser um gesto anódino” (2008: 86).

Trata-se, pois, de um cinema fortemente amparado na deriva narrativa do outro e cuja matéria basilar é a memória, com suas lacunas, recalques e oscilações. Cada obra atesta o esforço de Coutinho para se reinventar e renovar sua prática, ainda que certos procedimentos, não raro, permaneçam como fundamento do seu trabalho. Assim, em títulos como *Cabra Marcado Para Morrer* (1984), *O Fio da Memória* (1991) e *Peões* (2004), o binômio memória individual/social centraliza grande parte dos relatos. Ou seja, a narrativa do vivido com frequência se encontra entrelaçada a um sentimento de pertença a um grupo ou comunidade, ou orientada pela existência de um passado comum partilhado pelos entrevistados. Nestes filmes, acompanhamos um duplo movimento: a afirmação das singularidades é seguida de um revigoramento dos laços sociais. Já a partir de *Santo Forte* (1999), as entrevistas se tornam menos limitadas a um eixo temático e a uma vivência

partilhada pelos personagens, culminando em encontros abertos, propícios à *fabulação* e ao afloramento de uma memória que promove inesperadas derivas. Em obras recentes, como *Jogo de Cena* (2007) e *Moscou* (2009), Coutinho, em novo gesto de resistência, talvez em oposição à banalização do ato confessional pela grande mídia (especialmente nos *reality shows* e programas de auditório), reinventa sua prática cinematográfica. São filmes que estilhaçam o dispositivo de entrevistas e problematizam as limitações do documentário ao produzir enunciações sem referentes bem discernidos e ao promover uma interpenetração entre este domínio e a ficção (reiterando a fragilidade de suas fronteiras), originando autênticos *cine-monstros*, na feliz expressão cunhada por Comolli (2008).

No entanto, para os propósitos deste ensaio, não quero avançar nos títulos recentes de Coutinho, tampouco investir numa leitura do princípio fabulador como engrenagem central do seu documentário de encontros. Desejo antes revisitar quatro filmes do cineasta – *Cabra Marcado*, *O Fio da Memória*, *Peões*, *O Fim e o Princípio* (2005) – para neles mapear sua potência política. Se preferirmos dialogar com Jacques Rancière (2010), são obras que redistribuem o sensível comum partilhado, que redefinem os silêncios e os lugares de fala, os atos visíveis e invisíveis. Político, lembra Rancière, é o gesto que instaura o *dissentimento* e que rompe a aparência da “ordem natural” (a suposta lógica estável das coisas e dos lugares destinados aos indivíduos), reconfigurando as forças em ação no tabuleiro social; política é a prática que rompe a hierarquia naturalizada no cotidiano, convocando os indivíduos à emancipação ou à resistência. Político é o gesto ou a arte que propõe enunciações coletivas que reorganizam os espaços e competências comuns, que permitem a afirmação daqueles que pareciam destinados a permanecer na invisibilidade, que tornam audível o grito antes abafado (2010: 89-90). Eis uma síntese adequada à compreensão de tais filmes.

Assim, o gesto político que me interessa neste quarteto é o que se refere à exumação de memórias que pareciam confinadas à clandestinidade. Em outros termos, haveria nestes documentários um esforço de demover dos escombros as vozes esquecidas, de lhes retirar o lacre do silêncio e de lhes possibilitar uma ribalta para enunciar seus desejos e aflições. Trata-se de *filmes benjaminianos*<sup>2</sup>, que valorizam e estimulam a prática

2. Que dialogam com certos preceitos do pensamento de Walter Benjamin.

narrativa amparada na experiência e na oralidade; que conferem aos olvidados da história uma espécie de redenção, impedindo-os assim de sofrer uma “segunda morte” (ou apagamento); que, em vez de apostar em interpretações unívocas, privilegiam as descontinuidades da história com suas múltiplas versões.

Começemos o percurso analítico por *Cabra Marcado*. Em 1979, com o início da abertura política, Coutinho planejou a retomada do projeto interrompido em 1964 pela ação militar, reformulando-o como documentário a partir da seguinte premissa: reencontrar os protagonistas do filme original, camponeses que participaram das Ligas de Sapé (PB) e da Galiléia (PE), e conferir visibilidade às suas histórias de vida maculadas pela perseguição oficial e posterior clandestinidade.

A complexidade do novo *Cabra* pode ser atestada pela montagem eficiente que consegue organizar um grande número de registros imagéticos e sonoros heterogêneos, com notável descontinuidade espaço-temporal entre eles. Num primeiro momento, ao analisarmos a pluralidade de fontes e o encadeamento narrativo do filme, temos a impressão de que a obra possui uma articulação descontínua e dispersiva, que parece reenviar o espectador a uma multiplicidade de lugares, tempos e ações sem estabelecer conexões evidentes. Esta primeira leitura, todavia, não deve nos impedir de perceber sua rica tapeçaria: a disposição narrativa do *Cabra* e o delicado trabalho de montagem (que concilia registros estilísticos díspares e inúmeras vozes) revelam um esforço para promover uma convergência entre *forma* e *conteúdo* na obra. Em outros termos, a forma definida pela edição é fragmentada e lacunar porque a *memória*, o grande tema do filme, também o é – a emergência das lembranças, como perceberá o espectador, é gradual, marcada por sobressaltos, incongruências e vazios.

Todavia, a originalidade do filme não se limita à pluralidade de fontes e vozes que respeitam a complexidade dos eventos abordados, sem impor leituras preferenciais. Ao contrário, a obra pode ser interpretada por múltiplos olhares. *Cabra* é, respectivamente, o filme do golpe e da abertura política (as cicatrizes destes momentos históricos despontam na arbitrariedade da ação militar, na impunidade dos crimes no campo e no esfacelamento de muitas famílias jamais recompostas); é também um registro reflexivo, que mescla um

exercício de intertextualidade e metalinguagem sobre um filme interrompido bruscamente e as consequências deste ato na trajetória dos principais envolvidos; e, claro, um rico registro memorialístico das lutas camponesas no País.

Contudo, se episódios marcantes do passado nacional emergem nas sequências de *Cabra Marcado*, é a partir do enfoque de situações particulares conectadas a experiências dolorosas (*fatídicas*, no caso do assassinato de João Pedro Teixeira e do esvaziamento das Ligas; e *traumáticas*, como exemplifica a interdição das filmagens e o mergulho na clandestinidade). É em virtude desta propriedade de exumar o passado e de revisitar algumas memórias da resistência, conferindo-lhes visibilidade (removendo o *véu do esquecimento*), que Bernardet atribui ao documentário o epíteto de *ponte*. Nas palavras do ensaísta, sua principal virtude é propor uma *ponte* entre o agora e o antes, “para que o antes não fique sem futuro e o agora, sem passado”, além de conseguir promover um duplo resgate de uma dupla derrota: a derrota do primeiro filme, para sempre inacabado, e o esquecimento de João Pedro/das Ligas (2003: 227-228). Vislumbramos aqui uma estreita sintonia entre a observação de Bernardet, o exercício rememorativo propiciado pelo filme e a defesa de uma nova escrita da História defendida por Benjamin em suas teses “Sobre o Conceito da História” (2012).

Redigido às vésperas de sua morte, Benjamin, neste texto, dialoga com o contexto europeu (ascensão dos regimes totalitários), se opondo aos autores que insistem em produzir narrativas históricas unívocas, que não contemplem rupturas, e insensíveis ao “eco das vozes que emudeceram”. “A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a esta verdade” (2012: 245), insiste o alemão. Em síntese, Benjamin articula a defesa de um conhecimento histórico que comporte descontinuidades e que contemple os *derrotados*; uma posição que se opõe às narrativas que privilegiam uma visão linear do devir humano em aberta trajetória rumo ao progresso e que ocultam os crimes/inflexões do passado (*a história dos vencedores*). Esta crença num devir inexorável, Benjamin censura tanto no historicismo burguês, de índole positivista, quanto no materialismo histórico vulgar, cujas explicações simplórias pressupõem um nexos causal

entre os eventos e uma concepção de tempo que não comporta rupturas, desvios. É preciso, portanto, defender uma ciência histórica com potencial emancipatório, que inaugure um tempo de oportunidades para “os esquecidos”, cujos corpos e memória se encontram em luta agônica contra o apagamento definitivo.

Assim, cabe ao historiador a tarefa de recolher do passado as ruínas dispersas e os gritos abafados, e de fazê-los reverberar no presente, criando um “tempo de agora” (*jetztzeit*) redentor dos olvidados. A noção de “tempo de agora”, como aponta Gagnebin (1999; 2006) e Agamben (2000), se aproxima do *Kairos* grego; este pressupõe o aproveitamento de um instante decisivo (*o momento oportuno*) que, contra o avanço implacável de *Chronos*, se abre como possibilidade para a efetivação de uma ideia, para a afirmação de um novo devir, para uma possível redenção. Em certa medida, este é o trabalho articulado por Coutinho no *Cabra*. Quando o diretor conduz o projeto do novo filme, a memória dos camponeses (comunidade de vencidos) se encontra sitiada, clandestina. É o movimento operado pelo documentário que propiciará sua emergência e visibilidade. Em outros termos, Coutinho aproveita o contexto de abertura política para estimular seus interlocutores a partilhar suas experiências – notemos a sensibilidade do cineasta para acionar uma escuta atenta, para instigar a centelha narrativa dos camponeses e acolher seus relatos. Este exercício, claro, está sujeito às intempéries mnemônicas (seletividade, recalque, hierarquização, reinvenção).

Em sua nova configuração, porém, *Cabra Mercado* desconsidera a memória oficial, privilegiando a memória dos esquecidos. Todavia, não se trata de defender que uma é legítima e a outra autoritária, mas de dar visibilidade àquela que se encontrava silenciada e de reafirmá-la historicamente – um empreendimento *reconciliador* em vez de reparador. Assim, além de revisitar o passado das Ligas, neste filme temos a recuperação das figuras políticas de João Pedro e de Elizabeth Teixeira, antes confinadas ao apagamento. Do primeiro, sequer existia algum registro ou fotografia em vida; já sua viúva vivia na clandestinidade há duas décadas, usava um falso nome, e perdera o contato com a quase totalidade dos filhos. Contudo, apesar dos méritos, é preciso relativizar a proeza do *Cabra*, sem desmerecê-la. Afinal, como sugere Bernardet, o trabalho de

resgate não repõe a perda (2003: 239), seja o esfacelamento das Ligas e a posterior errância dos personagens, seja o primeiro filme, para sempre inacabado.

O binômio memória individual/social desponta igualmente em *O Fio da Memória*, obra menos incensada do que o longa anterior. Neste título, além da temática aberta e de difícil delimitação (apresentar um painel da vida dos negros no centenário da abolição), a abordagem, não raro, incorre em generalizações e descrições didáticas. O uso de película, por sua vez, trouxe problemas como a limitação temporal das tomadas – não raro, a entrevista findava quando o entrevistado adquiria familiaridade com o método do diretor. Assim, a ausência de um dispositivo rigoroso levou o cineasta a produzir um material bruto disforme, de difícil concatenação.

O impasse permaneceu até que Coutinho se defrontasse com o legado de Gabriel Joaquim dos Santos, personagem que se tornaria o *fio* condutor do filme – o sujeito cuja exemplaridade confere organicidade a uma obra de difícil encadeamento. Negro de origem humilde e descendente de escravos, Gabriel foi uma espécie de arauto da memória de sua época, registrando em diários, que nos surpreendem pela simplicidade, fatos pessoais, episódios de sua comunidade e da história brasileira, sem distinção ou hierarquização, num notável esforço de contenção da ação deletéria do esquecimento. Todavia, em seu gesto quixotesco para driblar o esquecimento, ele concebera um suporte mais duradouro para abrigar suas reminiscências: construída artesanalmente com estilhaços e sobras de lixo, a delicada “Casa da Flor”, com suas paredes repletas de inscrições, é um templo que nos convida a lembrar. Como um autêntico *bricoleur*, Gabriel nela ressignifica de forma criativa a matéria-prima desprezada no cotidiano.

Para Coutinho, o caráter agregador das lembranças de Gabriel, bem como o seu esforço para construir algo novo a partir de fragmentos dispersos, correspondia à memória social dos negros no Brasil, destruída pelo desterro e a escravidão – para restituí-la, ainda que parcialmente, os africanos tiveram de se valer do sincretismo e produzir uma síntese a partir de elementos díspares. Assim, o legado de Gabriel metaforiza a memória dispersa dos negros, revelada no filme como um mosaico de estilhaços. Notemos que, a exemplo de *Cabra Marcado*, observamos aqui um diálogo entre *forma* e *conteúdo*.

Gostaria, contudo, de retornar à exemplaridade de Gabriel. Na penúltima sequência do documentário, acompanhamos alguns planos de um cemitério em Cabo Frio. Somos comunicados que Gabriel falecera em 1985 e do fracasso da tentativa de localizar seu túmulo. Ante a iconografia soturna do local – gavetas mortuárias remexidas, lápides destruídas, sacos com ossadas anônimas – deduzimos que os mortos ali confinados se encontram sem identificação, sem memória. Testemunha a cena, à distância, a escultura de um anjo, com uma das mãos erguidas. A paisagem lúgubre e o enquadramento final nos remetem à nona tese de Benjamin, além de alegorizar a destruição do passado de Gabriel. O paralelo com o autor alemão desponta da analogia entre o anjo do cemitério e o *anjo da história* de Paul Klee – defronte às ruínas e ao cortejo das vítimas, ele até gostaria de socorrê-las e retirá-las do esquecimento, mas o vento do progresso, em sua marcha inexorável, lhe arrebatava para o futuro, impedindo que os oprimidos sejam removidos dos escombros. Gabriel dos Santos pertence a este contingente negligenciado pela grande história (narrada pelos vencedores). Contra este destino, ele lutou com as armas possíveis – seus diários e a “Casa da Flor” testemunham tal empenho. Todavia, ironia lamentável, Gabriel fora sepultado sem qualquer identificação. Para um homem que se dedicou compulsivamente à “fixação” de suas lembranças, não poderia haver destino mais trágico do que recair no esquecimento. Ainda que o movimento operado pelo documentário represente um esforço contra tal apagamento, este desfecho confere uma aura melancólica para um filme que elege a memória como temática central (*a partir de seu título*).

Todavia, compreenderemos melhor a exemplaridade de Gabriel, se recorrermos a outro ensaio do filósofo – *O Narrador*. Gabriel, à sua maneira, se assemelha à figura do narrador (*o transmissor oral da experiência*), cujo ocaso na sociedade moderna é descrito pelo ensaísta alemão com tintas por vezes nostálgicas. Segundo Benjamin, em decorrência da evolução secular das forças produtivas, intensificadas com a Revolução Industrial, a narrativa oral tem sido expulsa do discurso vivo das relações sociais – ante tal quadro, a *experiência partilhada* cederia lugar à *experiência privada* (2012: 216-217). Para o filósofo, no frenesi das grandes cidades já não há espaço para o *tédio* (tempo da contemplação) e a pausa para a escuta

(inexiste a comunidade de ouvintes). Sem esta *escuta*, cessa a continuidade da tradição oral, pois ninguém fia ou tece novos desdobramentos para as histórias transmitidas. Por conseguinte, conclui o autor, a narrativa oral predominava no tempo onde “o tempo não contava” (2012: 222). Época em que os velhos eram respeitados em sua autoridade (*são os porta-vozes da experiência*), em oposição ao estado de isolamento com que são tratados na contemporaneidade – quase sempre confinados nos asilos e leitos hospitalares. Sobre o narrador, conclui o alemão, trata-se de um homem profundamente enraizado em seu povo; nos mais talentosos, é perceptível a facilidade com que se deslocam pelos degraus da experiência, numa “escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens”. Seu dom é poder contar; ele é “o homem que poderia deixar a luz tênu de sua narração consumir a sua mecha de vida” (2012: 240). Eis uma síntese adequada ao esforço memorialístico de Gabriel.

Detenhamo-nos agora em *Peões*, documentário planejado em sintonia com *Entreatos* (João Moreira Salles, 2002). Ambos integram um projeto conjunto, cuja proposta original previa a realização de dois filmes sobre as campanhas dos principais candidatos à presidência da República àquele ano, o ex-metalúrgico Luís Inácio Lula da Silva e o economista José Serra. A proposta, todavia, foi reformulada, seguindo sugestão de Coutinho. Assim, *Entreatos* colocaria em primeiro plano os bastidores da campanha de Lula à frente do Partido dos Trabalhadores (PT), nos inserindo no circuito de encenações e veleidades que permeiam a arena política; *Peões*, por sua vez, privilegiaria a memória dos operários que alavancaram as greves do ABC no final dos anos de 1970, com ênfase nos anônimos que não contabilizaram ganhos políticos ou materiais com as paralisações.

Todavia, inicio a leitura de *Peões* contrastando-o com outros filmes focados num universo próximo, a exemplo de *Greve!* (João Batista de Andrade, 1979), *Linha de Montagem* (Renato Tapajós, 1982) e *ABC da Greve* (Leon Hirszman, 1990). Em todos estes títulos, malgrado suas diferenças estilísticas, históricas e ideológicas, os operários ocupam a posição de protagonistas. Nos três documentários mencionados, realizados no calor dos eventos, eles são flagrados num momento de luta e contestação, de euforia e unidade, de mobilização e aprendizado político; já no filme de Coutinho, despontam num contexto de reconfiguração

dos sindicatos e das relações de trabalho, de esvaziamento da categoria e de realinhamento político – a automação nas fábricas restringiu a presença metalúrgica nos galpões. Os entrevistados exibem, portanto, a prudência e o pragmatismo da maturidade, mas também um menor otimismo. De um lado, o entusiasmo e a convicção se aliam ao esforço de reivindicação e ao desejo de transformar, se não a sociedade, pelo menos o cotidiano na fábrica; do outro, vislumbramos um excesso de nostalgia que, por vezes, se traduz em desencantamento e evidente melancolia, onde o presente parece não ter materializado os sonhos da juventude e a solidão se converte em provável sina.

Embora Coutinho, em sua cinematografia, prefira escavar subjetividades, em vez de priorizar categorias e tipos sociais, é preciso ressaltar que, neste título, a existência de um passado comum conecta os entrevistados, estabelecendo entre eles um vínculo identitário. Isto não implica afirmar que a experiência pretérita é evocada de modo análogo pelos personagens – em alguns momentos, as narrativas se tangenciam, em outros se apartam. Na verdade, esta herança comum é ressignificada pelo tempo e pela trajetória singular de cada operário. Em outros termos, cada personagem, ao relembrar o passado de militância, mergulha num exercício de rememoração que oscila entre a experiência particular e a coletiva. Feitas as ressalvas, encontramos-nos diante de uma obra que atualiza o procedimento vislumbrado em *Cabra Marcado* – colhidas em encontros privados, as narrativas reverberam ecos da memória individual e social, com suas teias de ambiguidades.

Em ambos os títulos (*Cabra e Peões*), a memória oficial é minimizada em benefício da memória dos derrotados ou “subterrânea” (POLLAK, 1989). *Peões*, por exemplo, confere visibilidade a trajetórias que se encontravam dispersas, alijadas das fábricas e das práticas sindicais contemporâneas, ausentes até mesmo da imprensa operária que um dia foi alavancada por elas. Mas as diferenças entre os dois filmes também são evidentes. Em *Cabra*, lembremos que Eduardo Coutinho também é personagem, que sua memória está presente nas narrativas (a força do filme deriva deste passado comum partilhado por cineasta e camponeses, posto em sinergia). Pouco afeito ao universo de *Peões*, neste documentário ele é uma espécie de agenciador que estimula o processo de rememoração e a emergência da fala

sitiada. Em *Cabra*, imagens do passado, fotografias e recortes de jornais contextualizam a memória dos depoentes – num primeiro momento, são fontes complementares; em outro, se convertem em registros pouco críveis, desmascarados pela narrativa dos camponeses. Em *Peões*, porém, estamos às voltas somente com os relatos daqueles que viveram as greves. Não há emparelhamento ou cotejamento de fontes, seja para ratificar ou retificar o que foi dito. Além disso, neste documentário, os depoimentos são mantidos numa certa cronologia – os personagens não vão e voltam em cena, a exemplo do que verificamos no *Cabra*, em virtude de sua natureza investigativa. Por fim, uma última observação. Embora reconheça o hiato que separa os filmes de Coutinho de um projeto acadêmico, creio que sua arte se aproxima de um exercício de *história oral*. E, na sua cinematografia, *Peões* talvez seja o título onde melhor vislumbramos este vínculo (mais do que em *Cabra*). Neste filme, Coutinho abdica de cotejamentos – importa tão somente a imersão rememorativa dos antigos metalúrgicos. Parafraseando Verena Alberti em suas considerações sobre a história oral, a virtude de *Peões* consiste em “privilegiar a recuperação do vivido conforme concebido por quem viveu”. (1990: 5, grifo do autor).

Portanto, ao priorizar os anônimos que fizeram as greves do ABC, Coutinho nos apresenta uma história oral deste episódio recente do passado brasileiro. Tais sujeitos compõem uma constelação peculiar: no biênio de 1979/1980, estiveram no epicentro de dois grandes eventos (foram atores ativos); todavia, nos decênios seguintes, demitidos das fábricas ou realocados em novas profissões, aposentados ou não, são abordados em seus domicílios, num contexto distante da projeção capitalizada por seus antigos líderes. Alguns se orgulham deste passado combativo, outros fazem apreciações críticas; não raro, há os que abdicaram do engajamento político; e, eventualmente, testemunhamos a opção pelo silêncio. *Seriam os esquecidos da história*, para usarmos a terminologia de Benjamin. A observação nos conduz a outra ressalva: em virtude da aura de melancolia que circunscreve *Peões* de forma sintomática, talvez este seja o mais *benjaminiano* dos filmes de Coutinho<sup>3</sup>. Neste documentário, o cineasta é sensível aos “ecos das vozes que emudeceram”. Em *Peões*, os olvidados do tempo rememoram sua trajetória, se debatem contra o esquecimento e se voltam para o

3. KONDER, Leandro. *Walter Benjamin – o Marxismo da Melancolia*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

*anjo da história* na esperança de serem resgatados do desterro. Mas os ventos do progresso impulsionam o arcanjo para o futuro, deixando os vencidos entre as ruínas do passado. Assim, o filme pode ser compreendido como o panorama nostálgico de uma geração responsável pela revitalização do sindicalismo brasileiro, mas que não colheu, na maturidade, os dividendos decorrentes dos esforços partilhados nos galpões das fábricas e nas plenárias do sindicato.

Chegamos ao último filme deste ensaio. Realizado sem pesquisa prévia de personagens, sem locações ou temas demarcados, *O Fim e o Princípio* reformula a noção de *dispositivo* empregada por Coutinho em sua prática cinematográfica desde *Santo Forte*. Ou seja, a definição de uma “prisão” espaço-temporal que delimita as condições de realização do filme. No decorrer do documentário, é fato, percebemos que uma demarcação espacial e temática gradualmente se impõe, mas ela não antecede à filmagem e tampouco a determina. Em síntese, o dispositivo agora passa a ser regido pelo acaso e pela aposta em encontros fortuitos, acidentais.

Este é também o título de Coutinho no qual a *oralidade* se manifesta com maior vigor, expondo sua expressividade e encadeamentos narrativos próprios. Anteriormente, destaquei o privilégio concedido à fala no cinema de Coutinho; todavia, em *O Fim e o Princípio*, vislumbramos uma situação singular: não apenas a voz é o principal canal de afirmação das subjetividades, mas ela se encontra ancorada nos fundamentos da *oralidade* (apartada da racionalidade da cultura tipográfica). Neste título, portanto, Coutinho abraça o desafio de mapear os vestígios da tradição oral que teimam em se perpetuar em Araçás (PB), sedimentados na experiência dos mais velhos, malgrado a expansão de uma cultura letrada que ameaça sua continuidade.

Mas a comunicação oral, ressaltado, não se restringe à voz. *Ela implica tudo o que em nós se endereça ao outro*, qualquer investimento afetivo ou físico (afinal, também o corpo enuncia). Assim, vislumbramos neste filme corpos tão envolvidos no ato de narrar quanto as palavras que deles emanam. Lembremos que, das propriedades ameaçadas pela hegemonia da escrita, o gesto *seria o principal recalcado de hoje*. Em síntese: a cultura tipográfica teria promovido uma espécie de amnésia corporal (RIVIÈRE, 1987). Contudo, nos encontros de *O Fim e o Princípio* testemunhamos

a permanência desta herança: neste filme, diferentemente dos títulos anteriores, onde os lábios se manifestam com mais ênfase do que o corpo, verificamos uma equivalência comunicativa.

Citado em parágrafos anteriores, *O Narrador*, ensaio de Benjamin, é peça importante para delinear a exemplaridade de Araçás e de seus moradores. Neste texto, Benjamin reconhece que a arte de narrar está em vias de extinção. O diagnóstico transparece certa lamentação: o homem moderno encontrar-se-ia privado de uma faculdade que lhe parecia inalienável – a faculdade de intercambiar experiências e de transmiti-las para novos ouvintes. Pressionado pelas sirenes das fábricas e pelo ritmo citadino, que redefinem nossas sensibilidades, o homem moderno não dispõe de tempo para a contemplação e o exercício da escuta – a inexistência de uma comunidade de ouvintes provocaria o ocaso da tradição oral (2012: 220-223). No ensaio, cabe destacar também o papel conferido aos anciões enquanto narradores exemplares – baú de experiências, cada ancião é uma enciclopédia viva. Entende-se assim porque a morte de um velho, numa comunidade oral, é considerada uma perda irreparável: quando um idoso falece, morre uma biblioteca inteira.

Dispomos agora de referenciais para analisarmos a peculiaridade de Araçás: trata-se de uma comunidade de matrizes orais e onde a quase totalidade dos moradores se dedica à lavoura – são camponeses por excelência (ou seja, se vinculam a uma das categorias arquetípicas do narrador definidas por Benjamin). Por outro lado, considerando-se o privilégio concedido aos idosos no documentário – aos portadores da tradição –, descobrimos no decorrer das entrevistas que os personagens de *O Fim e o Princípio* são também conselheiros hábeis. Um bom narrador, lembremos, não é somente aquele que mobiliza o interesse do ouvinte e se reinventa ao sabor da audiência; *narrar implica também em dar conselhos úteis*. Por fim, uma última observação. Em comunidades similares a Araçás, dada a inexistência de registros oficiais, a história é preservada pela memória dos narradores – é ela que, repassada de uma geração a outra, retém algo do passado e ajuda a preparar o futuro. Em outros termos, em Araçás vislumbramos vestígios da experiência que circula verbalmente, sendo reformulada a cada nova narração.

Em *O Fim e o Princípio*, todavia, é evidente o sentimento de vazio e de finitude. Neste documentário, transitam personagens representativos de um universo esquecido pelo poder público e pelo frenesi urbano. Trata-se de uma realidade em vias de desaparecimento: os mais novos quase sempre se foram, não há garantias de renovação, nada aponta para a continuidade. Por outro lado, neste filme, Coutinho também parece sinalizar um claro desejo de reinventar sua trajetória artística. Assim, ainda que o documentário se baseie na ideia de um encontro que comporta derivas narrativas, nele vislumbramos inovações consideráveis se o compararmos com as produções anteriores do cineasta<sup>4</sup>. O que me encoraja a formular uma questão: o seu título não ilustraria este processo de transição? O *fim* de um modelo supostamente exaurido; o *princípio* de algo novo? Eis o porquê da sala vazia no plano final, sinal de um impasse estético, interrogação sobre um futuro ainda incerto. Se considerarmos que *Jogo de Cena* é a obra seguinte de Coutinho, creio que tal hipótese se fortalece.

4. Em termos de locações, *O Fim e o Princípio* sinaliza o deslocamento de Coutinho do universo urbano para o rural e sua dinâmica peculiar. Do ponto de vista estilístico, também há diferenças. Em oposição à clausura do *Edifício Master* (2002) e de *Peões*, *O Fim e o Princípio* é um filme solar, que valoriza a beleza dos cenários (a paisagem do semiárido) e a iluminação natural (refletores são utilizados de forma ponderada). Outra guinada: neste documentário, a câmera é posicionada no ombro, o que confere ao enquadramento maior oxigenação. Flutuante, a câmera (e a equipe) se torna mais íntima dos entrevistados; vez ou outra, um deles burla as regras da encenação e interage com alguém do grupo, desconstruindo o artifício da representação ou desarmando o cineasta. Em *O Fim e o Princípio*, pois, o acaso traz surpresas ao diretor e, não raro, a espontaneidade dos sertanejos desativa sua postura cautelosa (Coutinho continua a agenciar seus interlocutores, mas, eventualmente, é provocado ou desafiado por estes).

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Le temps qui reste: un commentaire de l' "Épître aux Romains"*. Paris: Payot, 2000.
- ALBERTI, Verena. *História oral – A experiência do CPDOC*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1990.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política – Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. Obras escolhidas, volume 1. 8ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.
- BERNARDET, Jean Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder – A Inocência Perdida: Cinema, Televisão, Ficção, Documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. 2ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Lembrar, Escrever, Esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- KONDER, Leandro. *Walter Benjamin – o Marxismo da Melancolia*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- LINS, Consuelo. *O Documentário de Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: Aviso de incêndio – Uma leitura das teses “Sobre o Conceito de História”*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.
- MIGLIORIN, Cezar (org.). *Ensaio no Real*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

- POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989. p. 3-15. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>. Acesso em: 10 set. 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- \_\_\_\_\_. *O Destino das Imagens*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- RIVIÈRE, Jean-Loup. Gesto. In: ROMANO, Ruggiero (dir.). *Enciclopédia Einaudi – Oral/Escreto e Argumentação*. Volume 11. Edição Portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987.
- RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino. *A Primazia da Palavra e o Refúgio da Memória: O Cinema de Eduardo Coutinho*. Orientador: Elinaldo Teixeira. 2012. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2012.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Enunciação do Documentário: O Problema de “Dar a Voz ao Outro”. In: FABRIS, Mariarosaria et al (orgs.). *Estudos Socine de Cinema*, Ano III. Porto Alegre: Editora Sulina, 2003, p. 164-170.

*Data de recebimento:*  
08 de outubro de 2012

*Data de aceitação:*  
18 de janeiro de 2013



# Risco e retórica das imagens de sofrimento<sup>1</sup>

PAULO VAZ

Doutor em Comunicação pela ECO-UFRJ

Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRJ

JANINE CARDOSO

Doutora em Comunicação e Cultura pela ECO-UFRJ

Professora e pesquisadora do ICICT/FIOCRUZ

**Resumo:** O artigo apresenta e conceitua algumas características das imagens contemporâneas de sofrimento associadas à política do risco. Para realçar a singularidade histórica, elas são comparadas com as imagens típicas da política de piedade. Enquanto estas produzem a distância entre felizes e infelizes, a política do risco estabelece a proximidade entre sofredores e vulneráveis. O argumento tem como suporte empírico a cobertura do Jornal Nacional da epidemia de dengue ocorrida em 2008 na cidade do Rio de Janeiro.

**Palavras-chave:** Imagem. Sofrimento. Retórica. Risco. Piedade.

**Abstract:** This article conceptualizes the rhetoric of contemporary images of suffering associated with the politics of risk. To underline their historical singularity, these images are compared with those associated with the politics of pity. This form of politics is based on the distance between the fortunate and the unfortunate. The politics of risk, on the contrary, establishes a proximity between the sufferer exposed in images and the spectators, invited to conceive themselves as vulnerable. This theoretical argument is empirically substantiated by the analysis of the Jornal Nacional coverage of the 2008 dengue fever epidemic in Rio de Janeiro.

**Keywords:** Image. Suffering. Rhetoric. Risk. Pity.

**Résumé:** L'objectif de ce texte est conceptualiser la rhétorique des images contemporaines de la souffrance associée à la politique du risque. Pour souligner leur singularité historique, ces images sont comparés avec ceux associés à la politique de la pitié. Cette forme de la politique est basée sur la distance entre heureux et malheureux. La politique du risque, au contraire, établit une proximité entre les malheureux exposés dans les images et les spectateurs, invités à concevoir eux-mêmes comme vulnérables. Cet argument théorique est empiriquement étayé par l'analyse de la couverture de l'épidémie de dengue à Rio de Janeiro en 2008 faite par le Journal Nacional.

**Mots-clé:** Image. Souffrance. Rhétorique. Risque. Pitié.

## 1 – Algumas imagens

Desde a modernidade, imagens de sofrimento expostas nos meios de comunicação são decisivas para suscitar ações políticas e dar a elas uma forma específica. Imagens da vida em bairros pobres ou favelas e movimentos de redução da desigualdade; imagens de crianças pobres trabalhando em fábricas e a luta contra o trabalho infantil; imagens de famílias destroçadas pelo alcoolismo dos pais e a luta pela proibição da venda de bebidas; imagens de vítimas civis e movimentos de oposição às guerras; imagens de animais sofrendo e a ascensão do movimento ecológico – há muitos exemplos, pois a ação política ganhava o contorno de urgência pela exibição do sofrimento.

A relação entre política e imagem é de dependência mútua. Não se trata apenas do nexos em que um tipo de imagem engendra uma forma específica de política; uma mudança na forma da política também pode afetar a retórica das imagens de sofrimento. Para perceber uma mudança na retórica, é preciso atentar para o modo como os sofrimentos devem aparecer nas imagens e para a seleção das emoções a serem provocadas nos espectadores.

Há evidências do surgimento de uma nova retórica para a exposição de sofrimentos no espaço público. Eis algumas imagens recentes, todas publicadas na revista VEJA nos últimos cinco anos. Em 2008, as vítimas das chuvas no estado de Santa Catarina foram representadas na capa pela foto, provavelmente tirada por parentes ou amigos, de uma garota de cerca de quatro anos, loira, vestindo um casaco cor de rosa e sorrindo delicadamente para a câmera – para cada um de nós.

Em 2009, na reportagem sobre o acidente do avião da Air-France que fazia a rota entre Rio e Paris, além de também trazer imagens privadas de vítimas sorrindo, construía pequenas histórias sobre a felicidade até então dos passageiros e como a viagem estava na continuidade ou era o coroamento de suas vidas felizes: lua de mel, possibilidade de estudar, de trabalhar, de passear, etc.

Já a edição que tratava dos adolescentes mortos em 2011 no colégio de Realengo, no Rio de Janeiro, publicou uma reportagem intitulada “Vidas interrompidas”, que também continha fotos das vítimas sorrindo e narrativas curtas sobre suas vidas felizes e seus sonhos. De fato, a legenda das fotos tornava real o sonho, apresentando as vítimas já como médicos, jogadores, modelos e atrizes.

Se nos recordamos das imagens de sofrimento que marcaram as décadas de 70 e 80 do século XX, como as que frisavam o ventre inchado de crianças esqueléticas na África ou a foto da garota nua chorando desesperada e correndo para fugir de um bombardeio de Napalm, é sensível haver diferenças a serem conceituadas.

Para não restringir a validade do argumento a uma empresa de mídia e a um tipo de veículo, o artigo pretende mostrar que essa nova gramática de exposição do sofrimento ordenava a cobertura da epidemia de dengue no Rio de Janeiro em 2008 feita pelo Jornal Nacional da Rede Globo de Televisão, durante os dias 15 e 31 de março<sup>2</sup>. O delineamento da singularidade histórica será feito através da comparação com a cobertura de surtos epidêmicos na década de 80 do século passado.

2. Enquanto fazíamos a revisão final do artigo, aconteceu o incêndio na boate de Santa Maria, no Rio Grande do Sul. Quem tiver folheado jornal ou revista, acessado site de notícias ou assistido a telejornal na semana imediatamente após o acidente terá percebido qual foi o modo privilegiado de suscitar nossa compaixão pelas vítimas e indignação com os necessários responsáveis: a exibição de fotos privadas das vítimas em seu cotidiano feliz.

## **2 – Narrativas do sofrimento e formas da política**

A forma moderna maior de se conceber os sofrimentos humanos como evitáveis implicava a postulação de uma causa estrutural, o “sistema” ou o “modo de produção capitalista”. De início, essa causalidade esteve articulada prioritariamente à miséria dos trabalhadores e aos sofrimentos que dela decorrem diretamente, como a saúde precária ou a educação insuficiente. O dinamismo desse modo de pensar dependeu do trabalho sobre a separação entre sofrimentos presumidamente vinculados à condição humana e aqueles que existiriam devido à forma de ordenação da sociedade, ampliando sempre estes por reduzir aqueles ao afirmar que o que se pensava natural era, em verdade, histórico (BOLTANSKI, 1999: 57-76). Ao longo do século XIX e até meados do século XX, a causalidade estrutural pôde explicar uma vasta gama de sofrimentos, como a miséria sexual de indivíduos (a exploração capitalista requeria a repressão sexual) ou a hierarquia entre gêneros.

Essa multiplicidade de sofrimentos se tornava política pela suposição de que o Estado, através de seus governantes e funcionários, atuava para manter uma dada estrutura social e o conjunto de crenças e práticas a ela associado. A conquista do Estado e a transformação, paulatina ou súbita, da sociedade seriam o modo de erradicar ou reduzir essas mazelas no futuro.

Hoje, a causalidade do Estado sobre a emergência de eventos que interrompem abruptamente a rotina dos indivíduos, como catástrofes, epidemias, acidentes e crimes, tem a forma

da negligência de governantes e funcionários. Alguns exemplos recentes: leis brandas e corrupção policial para crimes e acidentes de carro; populismo dos políticos e a corrupção de funcionários permitindo a construção de casas em áreas de risco; incompetência na manutenção de aeroportos e nas ações para evitar epidemias.

Basta atentarmos para a divisão costumeira entre ciências naturais, ciências biomédicas, engenharias e ciências humanas para que a semelhança do esquema causal se torne problemática. Afinal, estamos diante de objetos com comportamento muito diferentes: sistemas materiais, seres vivos, objetos técnicos e seres humanos.

O que há de comum, efetivamente, nesses acontecimentos? Imediatamente, o fato de causarem sofrimento. Mas não de qualquer tipo, pois o próprio dessas catástrofes é serem apresentadas como uma interrupção súbita e aparentemente aleatória da rotina de indivíduos felizes. A ênfase é no direito de cada indivíduo a uma rotina segura e prazerosa, ameaçado pela incompetência e descaso dos que ocupam cargos públicos. Mais do que cidadãos preocupados com o que seria uma sociedade justa e livre, somos convidados a nos considerar como seres cuja vida biológica deveria ser assegurada pelo Estado. Desconfiados, indignados, vulneráveis e vigilantes, parecemos cada vez mais propensos a olhar temerosamente o futuro e a aceitar acusações construídas retrospectivamente.

O tipo de desejo que já nos fez acreditar no paraíso, seja em outra vida, seja no futuro, continua a operar, só que agora na forma de uma presentificação do ideal (GAUCHET, 2010). A propriamente dizer, o ideal não tem o mesmo conteúdo se ele é tido existir ou em outro mundo, ou no futuro, ou se já deveria existir aqui e agora. Num sentido abstrato, o que se deseja existir é o mesmo: algo que nunca foi dado na experiência humana. Sob outro ponto de vista, são formas diferentes de religiosidade: num caso, a vida após a morte e a eternidade bem-aventurada; em outro, a ausência de conflitos entre grupos e nações e a igualdade entre os seres humanos que ainda existirá nesse mundo; no último caso, uma rotina absolutamente segura, que mesmo nunca existindo, deveria a cada momento ter existido (KOSELLECK, 2006: 315).

É afetiva e politicamente decisiva, porém, a forma temporal de articulação entre o presente e o ideal. O paraíso e o comunismo estão distantes no tempo; a fricção entre o que é e o que deveria ser realimenta, no presente, o desejo pelo ideal, ao mesmo tempo em que conduz o pensamento a se focar nos meios de conquistá-lo,

isto é, que o ideal não exista agora só reaviva a esperança de que ele existirá na vida após a morte ou no futuro. A presentificação do ideal, por sua vez, coloca o foco no passado, pois a fricção entre o que se deseja que exista e o que efetivamente acontece deve ser explicada. A conjunção incessante entre a interrupção súbita e a idealização da rotina obriga a procurar no passado as ações que deveriam ter sido feitas para que o sofrimento presente não existisse. Para sustentar o ideal, as ações, por princípio, poderiam ter sido feitas; o raciocínio retrospectivo se detém, então, no que explica por que elas não foram feitas – e sabemos qual é a resposta reiteradamente proposta: a incompetência e a imoralidade de políticos e funcionários. A distância entre ideal e atual, ao invés de avivar a esperança, suscita agora a indignação.

Também na causalidade por negligência há uma ideologia, a transparência. Se a rotina segura e prazerosa, de direito, deveria existir, sua distância com o que acontece é explicada pelas falhas de governantes e funcionários. Desse modo, quanto mais as ações do Estado forem transparentes, menor será a probabilidade de haver sofrimento. Essa crença recente no poder da transparência expressa um reposicionamento dos cidadãos frente à política: assumir o papel de vigilância permanente e controle minucioso de políticos e funcionários marca a distância com um momento histórico anterior onde os cidadãos estavam implicados na conquista e exercício do poder para a construção de outro mundo comum. A transparência pode tornar-se a virtude moral exigida dos governantes num tipo de democracia onde a “reserva de desconfiança” é cotidianamente exacerbada e a política pouco se distingue da gestão (ROSANVALLON, 2006: 261-268).

A diferença histórica na causalidade também está relacionada ao modo com que os meios de comunicação tendem a expor o sofrimento de estranhos e a interpelar sua audiência. Na causalidade estrutural, a audiência é endereçada como os felizes responsáveis pelo sofrimento dos infelizes, seja por responsabilidade passiva, quando poderiam ajudar e não o fazem, seja por responsabilidade ativa, através, por exemplo, da teoria da exploração, onde a felicidade de poucos é conseguida à custa da infelicidade de muitos. O sistema é a causa, mas os felizes são beneficiados pelo sistema e podem transformá-lo através da política. Os infelizes, por sua vez, tendem a ser mostrados como anônimos, até porque se trata de suscitar a compaixão ao

mostrar o que caracteriza uma condição: cada sofredor é apenas um exemplo dos miseráveis, dos trabalhadores, dos oprimidos (BOLTANSKI, 1999: 3-19; ARENDT, 1965: 59-114).

Na causalidade onde o sofrimento se deve a decisões falhas dos políticos, a tendência é individualizar os sofredores e realçar em sua biografia o quanto eram e mereciam ser e continuar a ser felizes. O assassinato da iraniana Neda Agha-Soltan, baleada em junho de 2009 durante uma manifestação contra o resultado das eleições em seu país, foi uma das mortes mais vistas na história: um manifestante filmou com celular os momentos finais de sua vida. No necrológio feito pelo Los Angeles Times, publicado em 23 de junho de 2009, lemos que dois meses antes ela tinha ido passar férias numa praia na Turquia e que gostava de cantar. A presença desses detalhes insignificantes para a concepção tradicional de notícia tem a função de favorecer a identificação da audiência; no caso, além de colocar o ideal da rotina feliz do indivíduo qualquer como mecanismo de aproximação, ainda há a sugestão de que uma islâmica também pode ser ocidental e gostar de praia e de Karaokê. Como seria de se esperar, a foto vinculada ao necrológio mostra a vítima sorridente numa foto privada.

Outra diferença significativa na forma de expor o sofrimento pode ser sintetizada como a passagem do Crucificado à Pietá (FASSIN, 2010: 40). As marcas visíveis do sofrimento no corpo estabelecem imediatamente a distância com a audiência; as imagens e os testemunhos de parentes e próximos mostrando e narrando a imensidão da perda, ao contrário, favorecem a identificação com o sofredor numa sociedade que tanto preza as relações privadas.

Pode parecer misteriosa a relação de dependência entre técnica de exposição e concepção da causa do sofrimento. Essa dependência se esclarece quando se nota que ambas estão subsumidas a uma concepção do justo: as condições da vida em comum, com ênfase na igualdade e na liberdade, ou a rotina segura e prazerosa. O ideal de justiça afeta o que despertará a sensibilidade compassiva, condicionando tanto o tipo de sofrimento que será selecionado, quanto a forma de narrar.

### **3 – As doenças da pobreza**

O primeiro desafio para realizar a comparação com a epidemia da dengue de 2008 é a escolha do momento histórico adequado para o contraste: embora a maior distância temporal

realce as diferenças, recuar no tempo aumenta exponencialmente as dificuldades de arquivo. A escolha recaiu sob a década de 80 do século passado. De um lado, ainda era comum reconhecer que havia uma dívida social a ser resgatada. De outro, houve a primeira grande epidemia de dengue em 1986, provocada pelo retorno de seu principal vetor, o *Aedes aegypti*.

Há, porém, uma diferença significativa entre as coberturas midiáticas das epidemias. Não houve mortes em 1986, até porque as formas graves da dengue tendem a ser mais prováveis quando o doente é infectado uma segunda vez por outro tipo de vírus ou em grupos jovens, sem imunidade a um sorotipo já manifesto. A ausência de mortes não reduz só a dramaticidade da cobertura; também diminui seu peso como questão política. Para contornar essa dificuldade, adicionamos à comparação outra notícia do JN, do dia 23/05/1984, com 1'46", sobre a endemia de gastroenterite que causava anualmente mais de 23.000 mortes de crianças em Pernambuco. A comparação, portanto, mantém constante o tipo de evento (doenças transmissíveis em uma coletividade), o momento histórico e o tipo de vítima.

A causalidade estrutural aparece com clareza na endemia. Após entrevista com uma moradora, a repórter, com uma favela de Recife ao fundo, diz: “convivendo o dia inteiro com a fome e a lama, as crianças enfrentam nessa época de inverno o seu maior inimigo, a enterite”. Bactéria ou vírus, portanto, tornam-se a condição a partir da qual a causa – a pobreza sob as formas da desnutrição, da ausência de saneamento básico e da precária rede de assistência médica – produz seus efeitos, a morte de crianças.

Nas reportagens sobre a dengue de 1986, referências à pobreza ainda estão presentes. Numa reportagem no dia 24/05 do RJ-TV, um repórter acompanha a visita de normalistas a uma favela para ensinar a evitar focos; a matéria termina com uma estudante afirmando que a secretaria municipal de saúde receberia suas anotações sobre uma vala de esgoto, possível “fonte de mosquitos e doenças aqui da região”. Outro exemplo é a fala do presidente da Associação de Médicos Sanitaristas/SP, afirmando que as medidas contra a dengue não podem ser pontuais, pois o surto deve ser considerado um simples sintoma da baixa qualidade das políticas e serviços públicos de saúde.

Por essa forma de causalidade, os políticos, se questionados, o são se nada fazem para modificar a condição estrutural que

causa o sofrimento. A reportagem sobre gastroenterite infantil, aberta com os elevados índices de mortalidade, desnutrição e falta de saneamento em Recife, termina com a repórter insistentemente perguntando ao ministro da saúde se era normal que mais de 23.000 crianças morressem todo ano e se o ministério nada podia fazer.

Para quem costuma acompanhar notícias hoje, o contraste mais evidente na forma de expor o sofrimento é o anonimato. Na década de 80, os repórteres entram na casa das vítimas e as interrogam, sem que sejam mencionados seus nomes ou detalhes biográficos. Numa delas, em Nova Iguaçu, a repórter avisa que “agora vamos ver aqui ‘o doente’ de dengue”. O anonimato também é a regra para as crianças mostradas na favela de Recife.

Há outra característica decisiva para o endereçamento da audiência como os felizes, que é o privilégio do corpo sofredor. Na reportagem sobre a enterite, crianças descalças e quase desnudas compõem o quadro enquanto a repórter denunciava a desnutrição e a falta de saneamento na favela. Anteriormente, a repórter entrevistara uma mãe que segurava a filha, vítima da doença; a câmera se detém no corpo esquelético e na face amarelada da criança. A mãe ainda afirma, contradizendo a imagem, que sua filha não estava tão mal e “que tem dia que ela tá obrando direitinho”. A distância entre felizes e infelizes, aparente no corpo da criança, é composta pela dimensão de alienação: o sofredor sequer reconhece que sofre.

#### **4 – De criminosos e vítimas**

A presentificação do ideal resulta da aplicação contrafactual da lógica do risco. O conceito de perigo indica um evento futuro que pode ou não acontecer; o conceito de risco, por sua vez, delimita imediatamente o poder da ação humana ao supor a dupla contingência do evento negativo (LUHMAN, 1993: 16). Além de ser meramente possível como um perigo, seu advento depende, ao menos em parte, de uma decisão tomada no presente, que pode ou não ser feita. Risco não é apenas oposto ao acaso, por implicar um cálculo probabilístico do futuro; é também oposto ao fatalismo: o evento previsível pode ser evitado pelas ações humanas. Se essa lógica é aplicada a um evento que já ocorreu, ela obriga a procurar um momento do passado onde teria havido a capacidade de prevê-lo e de ter sido feita alguma coisa para evitá-lo. A cobertura jornalística da dengue em 2008 foi orientada cotidianamente por

essa lógica. A indagação contrafactual que estruturou as narrativas foi ponto de partida e de chegada de cada edição: mortes e sofrimentos poderiam ter sido evitados se as medidas de prevenção e controle tivessem sido acionadas a tempo.

Em 24 de março, o JN abriu com um editorial onde aparece de forma cristalina a lógica do risco. Os âncoras se alternaram para afirmar que o sofrimento era previsível e evitável, ao mesmo tempo em que convidaram os telespectadores a se conceberem como vítimas virtuais:

Fátima Bernardes: Quando nós apresentamos a primeira reportagem da série [sobre dengue], em 08 de outubro do ano passado, todos, aqui, no Jornal Nacional, estávamos convencidos da responsabilidade de cada um no combate a essa doença. As autoridades públicas municipais, estaduais e federais, os profissionais da saúde, os profissionais de comunicação e cada cidadão brasileiro. Nas reportagens da série, nós relembramos os procedimentos básicos para eliminar criadouros de mosquitos; mostramos como o *Aedes aegypti* se reproduz – e como todos precisam ajudar a combater a dengue, uma doença que pode matar.

WILLIAM BONNER: A dengue não era novidade para ninguém. Pelo menos não deveria ser. Mas, apesar de tudo isso, neste ano de 2008, milhões de brasileiros estão assustados porque milhares ficaram doentes e morreram dezenas. E, desta vez, no Rio de Janeiro.

Como explicar, naquele momento, 48 mortes e mais de 30 mil casos de dengue, principalmente entre crianças, se o risco de epidemia foi avisado pelo JN com tamanha antecedência e se as formas de controle eram amplamente conhecidas e fáceis de implementar? A justaposição entre o ideal possível e o real vivido foi interdita pela negligência das autoridades.

Na semana anterior, com as mortes se avolumando e as filas crescentes nas emergências, a tônica das reportagens era a recusa das autoridades municipais em reconhecer que havia uma epidemia. Após o editorial do dia 24, uma segunda-feira, o fio condutor torna-se a suposição de que a epidemia era previsível e contingente – suposição que prescindiu do saber dos especialistas. Pela cobertura, quem aparenta deter o saber sobre a contingência são os sofrendores e aqueles que se atribuem a função de defendê-los diante das autoridades – todos aqueles que, por diferentes razões, desejavam afirmar que o sofrimento era evitável. No dia 25, um âncora comenta: “Quando se olha para trás essa situação toda se

torna ainda mais espantosa, porque já no ano passado a dengue foi um dos problemas de saúde pública mais graves do país”. Que o previsto aconteça só espanta se é suposto que o evento poderia e deveria ter sido evitado. No dia 28, soubemos que o Ministério Público possui uma capacidade ímpar de previsão, pois em 2006 seus representantes “informaram à justiça que a situação poderia se agravar para uma epidemia”. E na edição do dia 26, o desejo de um marido de que sua esposa não tivesse morrido é transformado pelo JN em um discurso de autoridade sobre a possibilidade de controlar a epidemia: “o que eles querem fazer agora, deveriam ter feito de 2002 para cá. Dengue, no Rio de Janeiro? Não era para existir. Era para ser erradicada há muito tempo”.

Se era evitável, quem são os responsáveis? Por certo, uma parte da população: diversas reportagens mostraram indivíduos assustados e indignados com o descaso de seus vizinhos que acumulavam lixo ou não cuidavam de suas piscinas. Parcela significativa; no dia 24, a repórter afirma que “os agentes encarregados de fazer a inspeção sanitária não conseguiram entrar em 40% das casas da cidade”.

A responsabilidade maior, todavia, foi atribuída às autoridades; afinal, em princípio, poderiam ter impedido que vizinhos negligentes colocassem os bons em risco. As críticas podem ser separadas em dois gêneros: o que as autoridades não fizeram quando a epidemia já estava instalada e o que poderiam ter feito antes para evitá-la.

Para a responsabilização, importa, sobretudo, o que deveria ter sido feito antes. A edição do dia 24 é reveladora pelo fato de portar a decisão de sentido sobre a previsibilidade e contingência e por ter dedicado cerca de 10’ à epidemia. O primeiro segmento contém o editorial, críticas à demora na resposta e as justificativas das autoridades, apresentadas simultaneamente como troca de acusações, reforçando a crença de que, aos políticos, só interessa fugir de suas responsabilidades. No segmento seguinte, uma reportagem mostra durante dois minutos que o ministro da saúde e os secretários estadual e municipal já alertavam em Outubro para o risco de epidemia. Se sabiam do risco e se bastavam procedimentos básicos para evitá-la, como assegurara o editorial, as autoridades foram relapsas. O que a repórter confirma quando anuncia a transição para a responsabilidade de parte da população: “mas não foi só a demora das autoridades no combate ao mosquito que fez a dengue avançar tanto no Rio de Janeiro”.

A partir do dia 26, o alvo foi a aplicação de recursos. Ficamos sabendo que a prefeitura não teria gasto todos os recursos disponíveis e que o governo estadual teria reduzido em 50% o orçamento para combater a dengue. Enquanto o repórter denunciava, mostravam-se as filas e a face triste e assustada de crianças em hospitais. A voz aponta o criminoso e a imagem mostra a vítima – técnica de edição frequentemente utilizada nas 14 edições analisadas.

Em nenhum momento, as diversas denúncias de negligência na aplicação dos recursos discutiram em que outras atividades a verba teria sido aplicada ou qual seria o montante necessário para evitar a situação. Um problema de gerência e não de escolha. Em outras palavras, a audiência é convidada a avaliar as decisões dos governantes segundo suas qualidades pessoais, ao invés de pensar que suas ações expressam uma decisão coletiva, feita pelos membros da audiência, quando ocorreu a eleição. Desse modo, mais do que tentar a mudança pelo voto, cabe a via judicial para punir culpados ou obter reparação.

Esse privilégio da responsabilização judicial aparecera desde o dia 19, quando o JN noticiou que o sindicato dos médicos entrara com uma denúncia-crime na justiça contra as autoridades das três instâncias executivas por negligência no atendimento aos doentes; a reportagem termina com a imagem da face assustada de uma criança internada, com fios e tubos espalhados pelo corpo, acompanhando a voz do presidente do sindicato quando afirma que “essa situação não pode ficar impune”.

Em relação à técnica de expor o sofrimento, há primeiro as imagens e depoimentos dos que estão doentes; como disse um repórter no dia 24, “são cenas de choro, dor e revolta”. No dia 20, um paciente em cadeiras de roda esperando atendimento se indigna e afirma: “um descaso total, essa é a realidade, é um descaso total”. No dia 21, aparece um pai com a filha no colo, desmaiada segundo a reportagem – embora só tivesse passado mal no RJ-TV –, dizendo: “é uma covardia, né, ver tanta criança desse jeito”.

Os que estão meramente doentes podem ou não ser anônimos e serem vistos sofrendo, com suas faces marcadas pelo medo ou indignação; as vítimas fatais, porém, aparecem segundo outra estratégia narrativa.

Uma reportagem especialmente feita para a edição do dia 25 condensa os elementos dessa retórica. Em primeiro lugar, o esforço para identificar todas as vítimas. Com as estatísticas registrando

àquela altura 27 óbitos infantis, o JN nomeou 25 vítimas. Quatro delas mereceram um relato específico, com cerca de um minuto cada. As fotos privadas das vítimas sorrindo acompanhava a narrativa dos pais articulando a felicidade com o valor moral de seus filhos, ou melhor, a felicidade seria uma de suas virtudes: um garoto de 8 anos era “um menino alegre e de bem com a vida”; uma adolescente gostava de novelas e do seu bicho de estimação; um bebê com menos de 2 anos era “uma criança brincalhona por natureza, esperta, levada”; um outro garoto de 7 anos era “o super-homem”. Com a exceção do bebê, as crianças aparecem em fotos com uniforme de colégio. A rotina segura e prazerosa é a condição para os planos de futuro: um dos garotos queria ser bombeiro ou médico, a garota já economizava para sua festa de 15 anos e o outro garoto sonhava com o começo das aulas.

O sentido da perda é dado, primeiro, pelo sofrimento dos pais. A mãe do bebê, chorando, afirma que “ninguém está preparado”; o pai da adolescente sente ter perdido “uma parte do seu coração”; o pai de um dos garotos mostra, triste, a mochila com os cadernos e os lápis que seu filho escolhera cuidadosamente e que nunca chegou a usar. Ao final de cada história, a repórter enuncia: “a dengue matou X, aos Y anos de idade”, ao invés de dizer, como é usual, “X morreu de dengue” – ou de câncer ou de pneumonia. Talvez para sugerir que houve crime e afirmar que as mortes eram evitáveis, concluindo o trabalho de sentido iniciado com o espanto do âncora de que o previsto tivesse ocorrido.

Esses relatos exemplificam a passagem do Crucificado à Pietá. Para a comparação histórica com a técnica anterior de expor o sofrimento de estranhos, outro elemento é importante: todas as vítimas que apareceram no JN eram pobres, como mostravam as imagens e falas identificando o lugar de moradia: Bangu, Cidade de Deus, São João de Meriti, zona rural de Campos, Itaboraí, Duque de Caxias, Realengo, ou ainda a indicação que a vítima “morava nessa comunidade pobre”. A pobreza, contudo, não era a característica que favorecia a identificação, na forma de a audiência pensar como seria estar naquela condição. Como qualquer um, as vítimas já seriam felizes em suas vidas privadas; o que suscita a compaixão é a perda dessa felicidade. Assim, a pobreza pode ser mostrada e mesmo nomeada, mas, na comparação histórica, é duplamente elidida: não é obstáculo à felicidade e nem é articulada causalmente à emergência da doença.

E a dengue poderia ser articulada causalmente à desigualdade. Abstratamente, porque esse enquadramento ainda está disponível em nossa cultura e porque os desvios do passado em relação a algum ideal são inumeráveis e, portanto, podem ser relacionados ao presente de sofrimento: não só estava lá a incompetência das autoridades; também estava lá a desigualdade e, portanto, se o ideal de sociedade justa fosse outro, ela poderia ter sido selecionada como a causa passada a explicar os sofrimentos presentes.

Concretamente, não teria sido uma tarefa cognitiva hercúlea explorar algumas coincidências. A maior parte das mortes ocorreu após o atendimento em hospitais e emergências públicas; talvez fosse o caso de discutir o número de médicos no serviço público e sua remuneração ou a qualidade da atenção básica. O JN fez a retrospectiva de diversas epidemias, inclusive a de 2006 na cidade do Rio de Janeiro; ao invés de só afirmar o escandaloso da reaparição em 2008, poderia ter notado a repetição dos bairros, com menor nível de renda e infraestrutura básica, onde houve mais doentes e mortes. E talvez a ausência de encanamento permita que não se descreva como escolha ou descuido o fato de se armazenar água em recipientes. No dia 29, ao narrar mais uma morte, uma repórter no RJ-TV mostra uma nuvem de mosquitos e indica a ausência “de saneamento básico e calçamento de ruas”. Essa é a única vez em todo o corpus de 2008 que houve a indicação de causalidade estrutural; sintomaticamente, no JN do mesmo dia, a cena ganha novo *off*: “na frente da casa de uma delas, os inimigos são muitos e se reproduzem sem parar, um viveiro de mortes”.

### **5 – A audiência: de felizes a vulneráveis**

Dois tipos de imagem foram caracterizados como próprios de uma política do risco: a foto privada de indivíduos felizes que tiveram suas vidas interrompidas brusca e casualmente e as imagens mostrando o sofrimento dos parentes e amigos que sobreviveram. Há ainda um terceiro tipo, aquele implicitamente requerido pela frase do âncora do telejornal ao querer suscitar o contágio do medo a partir da exposição das vítimas da dengue: “milhões estão assustados porque milhares ficaram doentes e morreram dezenas”. Trata-se de imagens que colocam os espectadores diretamente na cena, que os convidam a pensar que o que aconteceu poderia ter acontecido com qualquer um. A legenda ou narrativa que acompanha essas imagens tendem a reiterar, de diferentes modos, que “poderia ter sido com você”.

Eis uma imagem, dentre muitas: a foto que ganhou o prêmio Esso de fotojornalismo em 1999, intitulada “Domingo de pavor”. A imagem mostra o desespero de moradores que passeavam na praia de Ipanema ao escutarem os tiros de uma operação policial; em primeiro plano, há um carrinho de bebê abandonado e um adulto deitado protegendo uma criança com seu corpo. De um lado, os espectadores são convidados, por assim dizer, a entrar na imagem, a imaginar o que experimentaríamos se fossemos um dos transeuntes, se estivéssemos ali naquele exato momento; de outro lado, através de uma série de analogias, são convidados a assemelhar o seu cotidiano àquele mostrado na imagem e, assim, a incluir em suas atividades corriqueiras a possibilidade de vitimização, mesmo que não morem no Rio de Janeiro ou em cidades que tenham praia<sup>3</sup>.

Enquanto a política da piedade privilegiava imagens que estabeleciam imediatamente uma distância entre a audiência e os sofrendores, entre felizes e infelizes, a política do risco privilegia imagens que estabelecem a proximidade, que criam a distância estreita e facilmente transposta entre os sofrendores e os vulneráveis, entre as vítimas e aqueles que também poderiam sofrer. Essas imagens são mais um mecanismo de produção da vítima virtual. A partir do noticiado, os indivíduos se compadecem das vítimas, se atemorizam por se conceberem como vulneráveis e se indignam com aqueles que, presumidamente, poderiam ter evitado o sofrimento, mas que nada fizeram por incompetência e/ou imoralidade. A presunção de responsabilidade é necessária, devido à forma de funcionamento do ideal de rotina segura. Assim, o medo e a indignação moral são os companheiros constantes dessas imagens.

3. Em vários textos comentando a tragédia de Santa Maria, um argumento usado para atestar a efetividade da compaixão do comentarista era também ser pai ou mãe de adolescentes que frequentam boates. Para perceber a singularidade histórica da “legitimidade pela experiência comum”, basta observar que ela exclui o padre, um especialista anterior no sofrimento humano.

## Referências

- ARENDDT, Hannah. *On revolution*. Londres: Penguin Books, 1965.
- BOLTANSKI, Luc. *Distant suffering: morality, media and politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- FASSIN, Didier. *La raison humanitaire*. Paris: Seuil/Gallimard, 2010.
- GAUCHET, Marcel. *A democracia contra ela mesma*. São Paulo: Radical Livros, 2010.
- KOSELLECK, Reinhardt. *Futuro passado*. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2006.
- LUHMAN, Niklas. *Risk: a sociological theory*. New York: Aldine de Gruyter, 1993.
- ROSANVALLON, Pierre. *Le contre-démocratie: la politique à l'âge de la défiance*. Paris: Seuil, 2006.

Data do recebimento:  
15 de novembro de 2012

Data da aceitação:  
18 de janeiro de 2013

## Normas de Publicação

- 1 - A Devires - Cinema e Humanidades aceita os seguintes tipos de contribuições:
  - 1.1 - Artigos e ensaios inéditos (até 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
  - 1.2 - Resenha crítica inédita de um ou mais filmes (até 14.700 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
  - 1.3 - Entrevistas inéditas (até 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
  - 1.4 - Traduções inéditas de artigos não disponíveis em português (até 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas), desde que se obtenha a devida autorização para publicação junto aos detentores dos direitos autorais.
- 2 - A pertinência para publicação será avaliada pelos editores, de acordo com a linha editorial da revista, e por pareceristas ad hoc, observando-se o conteúdo e a qualidade dos textos.
  - 2.1 - Os trabalhos avaliados positivamente e considerados adequados à linha editorial da revista serão encaminhados a dois pareceristas que decidirão sobre a aceitação ou recusa, sem conhecimento de sua autoria (blind review). Os nomes dos pareceristas indicados para cada texto serão mantidos em sigilo. A lista completa dos pareceristas consultados será publicada semestralmente.
  - 2.2 - Serão aceitos os originais em português, espanhol, inglês e francês. Entretanto, a publicação de contribuições nestes três últimos idiomas ficará sujeita à possibilidade de tradução.
- 3 - As contribuições devem ser enviadas em versão impressa e em versão eletrônica.
  - 3.1 - A versão impressa deve ser enviada, em 3 (três) vias para o endereço da revista:

Devires - Cinema e Humanidades - Departamento de Comunicação Social - Fafich / UFMG - Av. Antônio Carlos, 6627 - 30161-970 - Belo Horizonte - MG
  - 3.2 - A versão eletrônica deve ser enviada (como arquivo do processador de textos word ou equivalente, em extensão .doc) para [revistadevires@gmail.com](mailto:revistadevires@gmail.com)
- 4 - As contribuições devem trazer as seguintes informações, nesta ordem: título, autor, resumo e palavras-chave em português, corpo do artigo, bibliografia, resumo e palavras-chave em francês, resumo e palavras-chave em inglês e um pequeno currículo do autor (instituição, formação, titulação) assim como um endereço para correspondência e endereço eletrônico.
5. O documento deve ser formatado com a seguinte padronização: margens de 2 cm, fonte Times New Roman, corpo 12, espaçamento de 1,5 cm e título em caixa alta e baixa.
6. O resumo deve conter de 30 a 80 palavras e a lista de palavras-chave deve ter até 5 palavras. Ambos devem possuir duas traduções: uma em francês e outra em inglês.
- 7 - As notas devem vir ao final de cada página, caso não sejam simples referências bibliográficas.
- 8 - As referências bibliográficas das citações devem aparecer no corpo do texto. Ex. (BERGALA, 2003: 66)
- 9 - Quanto às referências de filmes no corpo do texto, é necessário apresentar título do filme, diretor e ano. Ex: *Vocação do poder* (Eduardo Escorel, 2005)
- 10 - O envio dos originais implica a cessão de direitos autorais e de publicação à revista. Esta não se compromete a devolver os originais recebidos.

## **Pareceristas Consultados**

Consuelo Lins (UFRJ)

Ismail Xavier (USP)

João Luiz Vieira (UFF)

Mauricio Lissovsky (UFRJ)





