

Figurações do outro em tempos pós-utópicos

Vera Lúcia Follain de Figueiredo¹

Resumo: Na conjuntura histórica das décadas de 50 e 60 do século XX, a reação contra a desumanização gerada pelo mundo capitalista era a tônica tanto dos intelectuais dos países periféricos quanto dos que atuavam nos centros hegemônicos. No Brasil, esperava-se que a produção cultural crítica assumisse um papel decisivo no processo de construção de uma nação mais justa. Considerando a perda desse horizonte utópico a partir dos anos 70, o artigo analisa mudanças nas estratégias de representação do outro ocorridas no campo das narrativas audiovisuais brasileiras.

Palavras-chave: Figuração do outro. Narrativa audiovisual. Utopia.

Talvez se possa dizer que certos conflitos ideológicos que animam as polêmicas de hoje em dia se desencadeiam entre os piedosos descendentes do tempo e os habitantes encarniçados do espaço.

Michel Foucault

No filme *O invasor*, de Beto Brant, o crime é a ponte de ligação entre o espaço dos ricos e o dos pobres nas grandes cidades. Os mais ricos servem-se do crime por encomenda, esperando que o “assalariado do crime” mantenha-se no lugar que lhe foi designado socialmente, sem ferir hierarquias. Entretanto, constituindo-se como uma ampla rede, a esfera do crime impõe uma geografia própria que, ao embaralhar as fronteiras entre centro e periferia, ameaça a estabilidade dos que não fazem, mas mandam fazer. Ao contrário do romance de Marçal Aquino que lhe dá origem, *O invasor*, de Beto Brant, concentra-se nesta diluição de fronteiras. No livro, privilegia-se a crise de consciência de Ivan, um dos dois empresários envolvidos no plano de assassinato do terceiro sócio, visando adquirir o controle da firma de engenharia em que trabalham. Já na versão de Beto Brant, a ênfase recai na luta pela conquista de espaço: os mandantes do crime querem ocupar o espaço do sócio na construtora e o assassino de aluguel quer conquistar um espaço na classe social dos empresários. A ação deste último pauta o ritmo agressivo do filme, levando-se às últimas consequências o título da obra. Anísio, o matador de aluguel, além de invadir, no campo diegético, o mundo dos empresários,

¹ Vera Lúcia Follain de Figueiredo é doutora em Letras, professora Adjunta do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio e pesquisadora do CNPq. É autora, dentre outros trabalhos, dos livros: *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema* (PUC/7 letras), *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea* (UFMG) e *Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana* (Imago/UERJ). E-mail: verafollain@gmail.com.

domina, sorratamente, o ponto de vista da narrativa através da câmera que invade com ele os lugares que lhe seriam vedados e também através da trilha sonora, de autoria do *rapper* Sabotage.

Em *O invasor*, livro e filme, o crime não é apanágio dos marginalizados e estende-se a todas as esferas de uma sociedade regida pela ambição de poder e pelo desejo de acumulação de riquezas. Assim, em uma cena em que tenta convencer Ivan da justiça do assassinato, o outro empresário, Giba, toma como exemplo Cícero – o mestre de obras da construtora – para desenvolver seu argumento. Diz, então: “Ele é o encarregado da obra. Tem poder. Manda na peãozada. Mas claro que ele não está contente com isso. Ele quer mais, como todo mundo. E se tiver uma oportunidade, ele vai aproveitar. Você tem alguma dúvida?” (AQUINO, 2011, p. 47).

Em seguida, acrescenta:

No fundo, esse povo quer o seu carro. Querem o seu cargo, o seu dinheiro, as suas roupas. Querem comer a sua mulher, Ivan. É só surgir uma chance. É isso que nós vamos fazer com o Estevão: vamos aproveitar a nossa oportunidade antes que ele faça isso primeiro (AQUINO, 2011, p. 166).

Como se vê, ao descrever a atmosfera de permanente ameaça que os cerca, Giba não contrapõe ricos e pobres, ao contrário, os iguala. As tensões descritas não surgem de uma luta pela melhoria econômica empreendida pelos que se encontram na base da pirâmide social: são frutos da dinâmica da competitividade capitalista que rege o comportamento de todos, justificando qualquer violência. A luta por espaço, travada pelos personagens do filme de Beto Brant, visa garantir maiores poderes no campo de forças constituído aqui e agora, pois a dimensão do tempo tem papel reduzido em função da imediatez dos resultados esperados. Diferencia-se, desse modo, dos conflitos tematizados em perspectiva utópica, já que a utopia é um não-lugar no presente, mas aponta para um lugar no futuro.

Nesse sentido, a figura de Anísio, o invasor, em nada se assemelha à dos bandidos heróis do cinema brasileiro de meados do século passado, cuja violência era lida como resposta à injustiça social acenando, portanto, para uma promessa utópica. Naquele momento, que unia certos segmentos da classe média ao povo não era o crime, mas o desejo de construção de uma sociedade mais justa no país: pelo menos esta era a visão dominante entre a intelectualidade de esquerda. Daí que, para Néelson Werneck Sodré, em 1962, o povo poderia ser definido como “o conjunto de classes, camadas e grupos sociais empenhados na solução

objetiva das tarefas do desenvolvimento progressista e revolucionário na área em que vive” (SODRÉ, 1962, p. 14).

No contexto de grande efervescência social, política e cultural que se estende dos meados dos anos 50 até o final da década de sessenta, palavras como “povo” e “oprimido”, hoje praticamente em desuso nos discursos dos artistas e dos intelectuais em geral, pontuavam os debates sobre os rumos a serem tomados nos diversos campos artísticos, tendo em vista o projeto de transformação do Brasil numa nação moderna, livre e democrática. A expressão “cultura popular” designava tanto a produção cultural que vem do povo como aquela que a ele se dirige assumindo a defesa dos seus interesses. Pela perspectiva do Centro Popular de Cultura, criado pela União Nacional dos Estudantes (UNE), em 1961, a arte revolucionária seria popular mesmo se feita por artistas cuja origem não é popular, pois se identificaria com a aspiração fundamental do povo: “Eis porque afirmamos que, em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular”, diz o manifesto do CPC (HOLLANDA, 1981, p. 131).

Ao mesmo tempo, o sentido de “popular” estava intimamente vinculado ao de “nacional”, e, em função disso, a quinta-essência do povo era buscada naquele integrante da sociedade menos contaminado por ingerências exteriores, isto é, o homem do mundo rural – o que explica o protagonismo desse personagem na ficção cinematográfica da época. Na arte, tratava-se, então, de encontrar o caminho mais adequado para consolidar um estilo brasileiro que expressasse o que havia de mais autêntico na nossa cultura, sem deixar de denunciar as contradições da realidade, contribuindo para transformá-la. Referindo-se ao cinema de autor no Brasil dos anos 60, Ismail Xavier assinala que este teria servido de alavanca para o cinema político, assim como para o nacionalismo cultural, acrescentando:

Está clara, nesta conotação, a força de uma conjuntura na qual a nação, enquanto categoria orientadora da ação cultural ou política, tinha papel-chave principalmente nos países da periferia da ordem internacional, afirmando-se como traço nuclear de uma época pautada pelo processo de descolonização na África e na Ásia, e em especial pelas revoluções argelina e cubana, de forte ressonância no Brasil (XAVIER, 2001, p. 24).

Assim, para Glauber Rocha, como se pode ler em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, a política do autor moderno era uma política revolucionária: “nos tempos de hoje nem é mesmo necessário adjetivar um autor como revolucionário, porque a condição de um autor é um substantivo totalizante” (ROCHA, 2003, p. 36).

Na conjuntura histórica da época, a reação contra a desumanização gerada pelo mundo capitalista era a tônica tanto dos intelectuais dos países periféricos quanto dos que atuavam nos centros hegemônicos. O artista intelectual militante, seja no teatro, na música, no cinema ou na literatura solidarizava-se com os oprimidos, colocando-se como tradutor das demandas sociais, já que estes não tinham possibilidade de representar a si mesmos. No Brasil, esperava-se que a produção cultural crítica, voltada para a desalienação das camadas populares, assumisse um papel decisivo no processo de construção de uma nação mais justa.

Como se sabe, a derrota sofrida pelos movimentos de esquerda na América Latina, ceifados pelas ditaduras militares, pôs fim à confiança dos artistas e intelectuais na sua capacidade de intervir na história do país. O momento seguinte seria de amarga autocrítica. Ao longo da década de 70, os próprios artistas passaram a questionar a eficácia da arte como conscientizadora do povo e o lugar do intelectual como porta-voz daqueles que não têm voz. Não só o conceito de intelectual como também o de povo e o de revolução sofrem revisões na tentativa de se corrigir os erros de interpretação que levaram ao fracasso. Seguindo esta linha, Glauber Rocha, em 1971, volta-se contra a razão, a qual estaria a serviço do colonizador, inclusive a razão de esquerda, que, de acordo com o cineasta, seria herdeira da razão revolucionária burguesa europeia:

A razão do povo se converte na razão da burguesia sobre o povo. (...) As vanguardas do pensamento não podem mais se dar ao sucesso inútil de responder à razão opressiva com a razão revolucionária. A revolução é a anti-razão que comunica as tensões e rebeliões do mais irracional de todos os fenômenos que é a pobreza. [...] A estética da fome era a medida da minha compreensão racional da pobreza em 1965. Hoje recuso falar em qualquer estética. A plena vivência não pode se sujeitar a conceitos filosóficos (ROCHA, 2004, p. 250).

Após a derrota das esquerdas no Brasil, o cineasta exclui do conceito de povo as classes médias, pois estas não passariam de “caricaturas decadentes das sociedades colonizadoras”. Mais ainda, considera que o povo nada mais é que “o mito da burguesia”, porque “a cultura popular será sempre uma manifestação relativa quando apenas inspiradora de uma arte criada por artistas ainda sufocados pela razão burguesa” (ROCHA, 2004, p. 251).

As considerações de Glauber Rocha remetem para a reação mais geral dos cineastas que, como destacou Ismail Xavier (2000, p. 8), passam a desconfiar dos seus referenciais, a ter culpas e a desconfiar também de seu mandato como representantes dos oprimidos, deixando de falar ‘em nome de’: “É daí que surge o que chamo de ‘etnografia discreta’”, diz o crítico.

Na mesma direção, comentando os rumos tomados pelo cinema documentário, naqueles anos, Jean-Claude Bernardet ² destaca a ruptura com uma voz sociológica: “Nos anos 70, essa atitude muda 180°. Faz-se uma crítica do intelectual superior que do alto de sua câmara julga cientificamente o comportamento do povo, lhe mostra seus erros e aponta para o caminho correto pelo qual evolui a história” (BERNARDET, 2005, p. 297).

Para Bernardet, o cinema documentário revelava, desse modo, uma nova compreensão do sujeito cineasta, da inserção do artista na sociedade. Em contrapartida, o outro, o oprimido, assumiria o *status* de sujeito da história ao deixar de ser objeto do documentarista, matéria do filme do saber.

A mudança de atitude assinalada por Jean-Claude Bernardet harmonizava-se com transformações que vinham ocorrendo nos grandes centros irradiadores de cultura: nos países centrais, a partir da segunda metade do século passado, intelectuais decepcionados com os rumos tomados pela utopia socialista deram início a todo um processo de autocrítica e revisão do papel que lhes cabia desempenhar. Os valores e saberes humanísticos foram postos sob suspeita, identificados com tendências totalizantes e essencialistas do pensamento ocidental e associados às elites aristocráticas, religiosas e educativas. Questiona-se também a concepção essencialista de nação e de povo e a apropriação intelectual do que era classificado como cultura popular. Denuncia-se a estratégia discursiva que, aliada à consolidação da nação moderna, difundiria, a serviço dos poderes constituídos, a ideia de povo como um conjunto unitário, homogêneo elipsando diferenças culturais e fazendo tábula rasa das práticas residuais e emergentes oriundas das margens.

Em decorrência da suspeita lançada sobre o potencial emancipatório da afirmação de uma identidade nacional, ganham ênfase, no lugar do resgate do autêntico homem do povo brasileiro, as tensões do espaço urbano, tematizadas agora pelo viés da violência que assola favelas e bairros periféricos das grandes cidades. Não só o emprego do vocábulo povo, até então frequente nos discursos teóricos, políticos e artísticos, se rarefaz como também as desigualdades sociais não são mais abordadas pelo viés da relação oprimido/opressor, base, por exemplo, das propostas de conscientização da *Pedagogia do Oprimido*, de Paulo Freire, e do *Teatro do Oprimido*, de Augusto Boal. Associados ao ideário moderno e nacional, assim também como ao pensamento crítico centrado na luta de classes, termos como povo e

² Jean-Claude Bernardet refere-se, dentre outros, a filmes como *Congo*, de Artur Omar (1972), *Iaô*, de Geraldo Sarno (1975), *O amuleto de ogum*, de Nelson Pereira dos Santos (1975), *Rito e metamorfose das mães nagô*, de Juana Elbein dos Santos (1979).

oprimido serão substituídos por outros mais compatíveis com um olhar que rejeita a temporalidade teleológica, tendo como alvo as disjunções que afloram no eixo do presente. Com a perda do horizonte utópico, a dimensão temporal característica da consciência antecipadora, que olha o real como processo, cede cada vez mais lugar para o enfoque das tensões a partir da categoria de espaço, o que justifica o uso, sobretudo a partir da década de 1990, de termos como “excluído”, periferia e margem³ para designar as camadas mais pobres da população urbana – mudança que faz lembrar a seguinte observação de Foucault, em texto de 1984:

A época atual seria talvez de preferência a época do espaço. Estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do distante, do lado a lado e do disperso. Estamos em um momento em que o mundo se experimenta, acredito, menos como uma grande via que se desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama (FOUCAULT, 2009, p. 411).

Com a predominância da categoria de espaço, a antropologia, mais do que a história, oferecerá o modelo a ser seguido quando a missão de conscientizador, de agente do processo de desalienação das camadas populares, que vinha sendo assumida pelos cineastas brasileiros, é deixada de lado. Em tempos pós-utópicos, a estratégia adotada será reduzir tanto quanto possível a própria autoridade discursiva e incluir a si mesmo no campo de observação, deixando evidente o lugar de enunciação, com o objetivo de abrir espaço para a escuta de outras vozes. O intelectual rejeita os grandes sistemas de interpretação e se propõe a orquestrar, sem maiores pretensões, a polifonia contemporânea. Com o chamado Cinema de Retomada, assiste-se ao florescimento do documentário de entrevista, aliviando-se a consciência do artista que se exime da tarefa de apontar caminhos, embora outras questões, de natureza ética, tenham de ser enfrentadas, já que continua sendo ele quem seleciona os personagens e opera a montagem da narrativa fílmica. Na esteira do horror das totalizações, a ficção cinematográfica é colocada sob suspeita e busca legitimar-se por uma estética realista com base testemunhal. Os filmes *Cidade de Deus* (Brasil, 2002), de Fernando Meirelles, e *Carandiru* (Brasil, 2003), de Hector Babenco, por exemplo, têm, como ponto de partida, livros que tangenciam a escrita etnográfica.

³ É importante diferenciar o emprego do termo marginal, tal como ocorre nas duas últimas décadas, daquele que surgiu, ainda nos anos 70, para designar um tipo de contracultura associada à valorização de comportamentos desviantes.

Fugindo deste modelo, *Quase dois irmãos* (Brasil, 2004), de Lúcia Murat, ao buscar conciliar a visada diacrônica com o recorte sincrônico que privilegia as tensões no espaço, deixa entrever o impasse da cineasta ao rever criticamente as ações dos movimentos de esquerda no país, tendo sido ela própria uma intelectual engajada na resistência à ditadura. No filme, um fato histórico – a presença, no mesmo pavilhão, de criminosos comuns e presos políticos na cadeia da Ilha Grande, no início dos anos 70 – é retomado, visando levar o espectador a refletir sobre questões que estão na origem da mudança ocorrida no país ao longo da segunda metade do século XX, na maneira de se conceber a relação entre o intelectual e o povo. Com esse objetivo, o filme recua até os anos 50, momento em que o projeto desenvolvimentista despertava em setores da intelectualidade a esperança de que a modernização do país se realizasse num padrão inclusivo, corrigindo injustiças históricas. Na esfera da cultura, a aproximação entre a burguesia progressista e o homem do povo, tendo como ponte a música popular, reforçava esta expectativa. Não é por acaso que, para compor a atmosfera desse passado, recorre-se, no filme, ao samba de Cartola e Carlos Cachça, cuja letra refere-se ao sofrimento silencioso, à dor contida do pobre, que procura não demonstrar sua insatisfação. Diz o samba: Quem me vê sorrindo,/ pensa que estou alegre./ Meu sorriso é de consolação,/ porque sei conter, para ninguém ver/ o pranto no meu coração.

Ainda que a narrativa fílmica não seja linear, pois as imagens das diferentes épocas evocadas – fim dos anos 50, início dos 70 e o primeiro quinquênio do século XXI – se entrecruzam, fica claro o propósito de recompor a trajetória das relações entre as classes sociais no país ao longo desse período histórico. A trajetória no tempo, no entanto, é balizada pela sucessão das gerações no universo familiar de Miguel, o personagem de classe média que se torna preso político. Assim, o enredo contempla o pai que gostava de samba, o filho militante de esquerda e a neta que gosta de *funk* e namora um traficante – a “branquinha que se encanta com o do morro” – como se diz no filme. Os destinos dos personagens da linhagem negra, com exceção do vivido por Jorginho, são referidos indiretamente pelos discursos que nos fazem saber da morte da mãe e do pai e que este morreu sem chegar a gravar nenhum disco.

O tratamento geracional da temporalidade histórica, em *Quase dois irmãos*, implicou a opção por situações e personagens típicos que expressassem a atmosfera de cada momento. A conjuntura política que determina a passagem do tipo de relação que a geração do pai mantinha com o homem do povo para aquele que o filho irá vivenciar, fica como pano de fundo, afetando a composição dos personagens militantes de esquerda, que resultam pouco

densos e, por vezes, com comportamentos esquemáticos. Na década de 70, a classe média passa a dividir um outro espaço com o pobre, além do campo de futebol e da roda de samba: a cadeia. *Quase dois irmãos*, centrando-se no erro das esquerdas, que, na ótica da diretora, teria contribuído para acentuar a desesperança e o ressentimento dos personagens marginais, confere a esse espaço um sentido alegórico, como cenário do irônico confronto entre o intelectual e aquele pelo qual ele luta, mas cuja realidade desconhece. Daí decorre que a violência do poder ditatorial cria a condição necessária para o desenvolvimento da trama, como responsável pela forçada convivência entre as diferentes classes sociais no horror do presídio, mas não ocupa um lugar central no desenrolar dos fatos do enredo⁴.

Na perspectiva do filme, é a incapacidade de ver o outro, demonstrada pelos militantes políticos, fechados em suas próprias certezas, que provoca o afastamento entre os dois personagens – Miguel e Jorginho - de diferentes origens sociais, mas próximos afetivamente. Afastamento este que simboliza, na esfera social e política mais ampla, a ruptura entre o mundo dos intelectuais de esquerda e o mundo dos presos comuns, sinalizando o fim da visão romântica que idealizava o personagem pobre fora da lei e fazendo dele um aliado, ainda que de maneira inconsciente, na luta contra as injustiças sociais. A fala de Jorginho, no último diálogo entre os dois amigos na Ilha Grande, marca esse momento de ruptura:

– Quer dizer que nós somos tudo igual, não é? Que a gente tem de se unir, que meu filho vai estudar na mesma escola do teu, que o nosso destino é o mesmo, que nós vamos viver da mesma forma que vocês... Porra, meu irmão, se nem aqui vocês querem morar conosco... Agora querem mandar carta para o diretor para separar: rico pra lá, pobre pra cá, branco pra lá, preto pra cá. [...] Agora chegou. Chega desse papo furado de garoto bom que quer salvar o mundo (QUASE dois irmãos, 2004).

No filme de Lúcia Murat, a experiência das duas últimas gerações aponta para a cisão irremediável entre as classes médias e os segmentos marginais da sociedade, para a impossibilidade de qualquer aliança em torno de um projeto comum, seja no plano individual, seja no plano coletivo. Nesse quadro, o contato entre periferia e centro, que se estabelece, hoje, quando jovens da classe média abastada frequentam bailes das comunidades, é trazido à cena para que se reitere a inexistência de vínculos afetivos ou ideológicos consistentes entre os dois segmentos da sociedade: na trilha sonora, a música de artistas da periferia sublinha a tomada de consciência do abismo entre as classes sociais. A relação da filha de Miguel com os

⁴ Os horrores da tortura serão trazidos à memória, pela diretora, através do testemunho de presas políticas no filme *Que bom te ver viva*, produzido em 1989.

personagens marginais realiza-se, então, como uma versão degradada do sonho de convivência pacífica, estimulado, no passado, pelo lirismo da arte popular desprovida de agressividade. O *funk*, em contraposição, marca território, denuncia, de modo direto, a discriminação sofrida, como ocorre em “Vida na cadeia”, de Mr. Catra, destacada no filme, que tematiza o tratamento desumano dado aos pobres nos presídios:

Liberta Coração! Liberta Coração
A vida na cadeia amigo não é mole não
A vida na cadeia não dá nem pra imaginar
Acredite meu amigo só vendo para falar
Na mão do delegado ele tem que responder
Não importa o motivo já sabe que vai sofrer
O elemento vai depondo o que aconteceu
Escreveu não leu oi meu amigo pau comeu
Chegou na carceragem vem a recepção
É difícil meu amigo a divisão de facção
De um lado só amigo, do outro só alemão
Todos eles vêm sofrendo dia a dia na prisão
É Bangu I É Bangu II,
Força meus irmãos a liberdade os espera
Água Santa Frei Caneca Sá Carvalho e o Galpão
que o justo amenize a dor no seu coração
Lemos Brito Hélio Gomes e a colônia de Magé
para todos os internos muita paz, amor e fé
Ilha grande acabou mas também teve sua história
pois lá muitos sofreram e ainda guardam na memória.

Ironicamente, é no carnaval, enquanto o ex-militante de esquerda – herdeiro do amor do pai pelo samba – assiste ao desfile das escolas no Sambódromo, que sua filha, em busca do namorado, sobe o morro em guerra, alheio à festa popular, e é violentada. O desejo de aproximação com o outro, presente nas três gerações, ainda que com motivações diferentes, serve, então, para assinalar o abismo entre o mundo do pai e o da filha, que vê com desprezo o passado de militância do pai: “Estou cansada das suas historinhas”, diz ela. Por esse viés, *Quase dois irmãos* remete ao apagamento da memória das atrocidades cometidas pela ditadura, promovida no Brasil, e para a ênfase que se imprimiu à desmitificação das esquerdas⁵, até certo ponto, reforçada pelo filme. A falta de diálogo entre Miguel e a filha, no interior do universo ficcional, reitera a ideia da cegueira das esquerdas no que diz respeito àquilo que escapa aos seus esquemas de compreensão da realidade – crítica que acabou

⁵ *O que isso companheiro?*, de Bruno Barreto, lançado em 1997, primeiro filme do chamado “Cinema de Retomada” que tematiza os movimentos de resistência à ditadura, já se realizara sob o signo da autocrítica.

ocupando maior espaço na mídia brasileira do que os discursos de denúncia da violência exercida pela ditadura militar. Daí a avaliação ambígua que as gerações posteriores fazem, por vezes, da participação política de seus antepassados próximos. Tal avaliação caracteriza-se por um misto de incompreensão e ressentimento, deixando aflorar, por outro lado, um certo incômodo gerado pelos resquícios de uma heroização difusa, que faz desse passado uma espécie de sombra a acompanhar os mais jovens em meio ao vazio deixado pela perda do horizonte utópico. É o que se vê, por exemplo, em filmes recentes como *A falta que nos move* (Brasil, 2011), de Christiane Jatahy, e *Diário de uma busca* (Brasil/França, 2010), de Flávia Castro.

Na ausência do horizonte utópico, destaca-se também o ressentimento do personagem marginal, como observou Ismail Xavier:

Essa ausência, por exemplo, provocou a crise do personagem do bandido no cinema nacional, que tinha uma aura de rebelde romântico, de herói que defendia a causa da justiça. Não há mais personagens como Lampião ou o Corisco de Glauber Rocha ou o Lúcio Flávio de Hector Babenco. Eles eram vistos como figuras sacrificadas, com uma dimensão de luta contra poderes constituídos. Nos filmes recentes isso não acontece. O bandido é apenas um profissional do crime ou um ressentido em busca de vingança (XAVIER, 2000, p. 9).

Profissionais do crime são, por exemplo, os personagens de *Assalto ao Banco Central* (Brasil, 2011), de Marcos Paulo, que podem ser contrapostos aos de *Assalto ao trem pagador* (Brasil, 1962), de Roberto Farias. No filme da década de 1960, o diretor tomou o partido dos fora da lei, representados como vítimas da sociedade. A pobreza dos personagens envolvidos no assalto e o fato de serem retratadas suas relações familiares, as dificuldades cotidianas geradas pela penúria em que vivem criam a empatia do espectador com a figura de Tião Medonho. A violência, aí, é resposta à violência maior do sistema. Em *Assalto ao Banco Central*, a questão social está ausente, e os personagens existem apenas como peças que se movem desencadeando a trama bem urdida do assalto. Além dos imprevistos que põem em risco a execução do plano do assalto ao banco, o clima de tensão é acentuado pela desconfiança recíproca entre os profissionais do crime, submetidos ao comando discricionário de um deles: a violência, no caso, é linguagem.

Os impasses que Lúcia Murat enfrenta em *Quase dois irmãos* ao focalizar os conflitos gerados no espaço do presídio com o objetivo de abordar reflexivamente a questão do desencontro entre o intelectual e os habitantes da periferia urbana são contornados, mas não

resolvidos, nos documentários de entrevista, tão em voga nas duas últimas décadas. Nestes, busca-se combinar, como na antropologia, a observação participante e o olhar distanciado, evitando-se a atitude pedagógica vista como decorrência de um sentimento de superioridade. Ocorre, entretanto, que o outro só é sujeito dos pequenos relatos que compõem o filme, mas não é o sujeito do discurso fílmico: não é ele quem seleciona os entrevistados, corta as falas e monta a sequência das entrevistas que imprime uma direção à narrativa fílmica. Não é ele que determina o que merece ser visto e por quanto tempo. O marginalizado continua sendo personagem de quem tem o poder de narrar, só que agora se evita lançar sobre seus problemas um olhar macroscópico, que ultrapasse as questões circunscritas pela vida cotidiana. O papel do intelectual seria, então, dar visibilidade ao discurso do outro, sem, entretanto, ter a pretensão de intervir na realidade a que este relato se refere, como convém a uma época caracterizada pela hipertrofia da esfera cultural.

Fala tu (Brasil, 2003), do jovem cineasta Guilherme Coelho, inscreve-se nessa vertente do cinema documental brasileiro. O diretor que, inicialmente, pretendia fazer um documentário sobre o *rap* no Rio de Janeiro, teve contato com cerca de 67 pessoas ligadas a esse universo. Mudando o foco, selecionou como personagens principais um morador do Morro do Zinco, no Estácio, uma moradora de Vigário Geral e um morador de Cavalcante. O filme acompanha o cotidiano dos três personagens, que têm em comum o fato de estarem engajados, como compositores de *rap*, na luta pela conscientização dos jovens da periferia para evitar que sigam o caminho do vício e do crime. Veiculadas por rádios comunitárias, as músicas falam dos perigos das drogas, do cotidiano do indivíduo pobre, submetido a humilhações, mas também da necessidade de continuar lutando por uma vida digna.

Através das entrevistas, o espectador vai conhecendo melhor os problemas que os personagens enfrentam no dia a dia, suas angústias e seus desejos. Também fica evidente, pela montagem e seleção das falas, a ênfase dada, no filme, à ideia de que a luta para transpor os obstáculos que ameaçam a realização dos projetos de cada um se trava no âmbito individual: se nascer excluído é uma fatalidade, deixar esta condição depende da sorte e do mérito próprio. O propósito de apresentar personagens positivos, sem vitimá-los, contrapondo-se, ao mesmo tempo, aos filmes políticos e àqueles que, ao focalizarem a vida nas comunidades, privilegiam os segmentos envolvidos na criminalidade, determina esse empenho em afirmar a importância do esforço pessoal. Pretende-se diminuir a distância entre o espectador de classe média e a periferia urbana, mostrando que, nas comunidades e nos bairros pobres, habitam “pessoas do bem”, o que nos levam a acreditar no Brasil e a nos conciliar com a cidade, como

disse Zuenir Ventura, em depoimento sobre o filme⁶. Os entrevistados pelo diretor são inteligentes e talentosos, além de comoventes, já que não se desesperam diante das dificuldades, cujas causas sociais não merecem destaque em *Fala tu*, sendo aludidas nas letras de alguns *raps*. Os discursos exemplares dos personagens – no que diz respeito à demonstração de força de vontade para contornar as privações – têm como subtexto, no filme, as práticas desviantes que, por vias transversas, o documentário evoca e condena. No entanto, na contramão dessa mensagem afirmativa, o espectador pode formular, ao sair do cinema, a pergunta que o filme deixa de fazer: por que aquelas pessoas estão condenadas a ter de superar tantos obstáculos e por que não podem ter as mesmas oportunidades dos filhos da alta burguesia e das classes médias?

Fala tu parte da definição de documentário como um encontro do diretor com o outro, mediado pela câmera, tal como formulada por Eduardo Coutinho. Nesse encontro, em que o outro seria sujeito de seu próprio discurso, o fio partido do diálogo entre cineastas e personagens de diferentes inserções sociais seria reatado. No caso do documentário de Guilherme Coelho, a proposta é ver de perto, sem a distância imposta pelas abstrações ideológicas e teóricas, embora a distância se recupere pela postura etnográfica do cineasta, que observa e registra as falas desses outros, como se constituíssem um universo fechado em si, como se o diretor não pertencesse à mesma sociedade que naturaliza as injustiças que os atingem.

Pensar a violência urbana no cinema brasileiro passa, então, por pensar as figurações do outro, indissociáveis da imagem, que se constrói, do próprio artista, porque representar o outro é também representar a si mesmo, já que toda alteridade é sempre definida a partir do lugar daquele que detém o poder da palavra e, através dela, estabelece proximidades e distâncias. No caso de *Quase dois irmãos*, Lúcia Murat faz a crítica das esquerdas que, visando incorporar os excluídos num projeto geral pré-concebido, acabavam por negá-los, mas a diretora não perde de vista a dimensão econômica do conflito entre as classes, expressa, por exemplo, na resposta dada por Jorginho a Miguel, no final do filme, quando este afirma que ambos são perdedores. Diante da observação do amigo de infância que se tornou deputado, Jorginho, que se tornou chefe do narcotráfico, comenta: “É, Miguel, mas você perdeu bonito. Terno, gravata e carro oficial com chofer.” Já em *Fala tu*, a preocupação do diretor em corrigir o descaso com as subjetividades e, conseqüentemente, a ênfase na esfera individual, acaba por

⁶ Entrevista incluída no extra do DVD do filme.

deixar em plano secundário a crítica da base capitalista que, do ponto de vista das privações, iguala os personagens: no filme, o destaque conferido à multiplicidade das partes acaba por ocultar a grande fratura constitutiva do todo, isto é, da sociedade em que estamos inseridos.

Em 2003, numa mesa-redonda do festival “É tudo verdade”, Jorge Furtado, em sua comunicação que, segundo ele, poderia se intitular “Por que desisti de fazer documentários”, assinalava que a dose de representação em um documentário é sempre uma questão ética a ser enfrentada pelo cineasta, já a ficção seria sempre intermediada pela consciência de uma mimese, pelo acordo tácito de suspensão da descrença que se estabelece com o espectador e que envolve qualquer representação, qualquer jogo dramático. Afirmava, então, o diretor:

O documentário, em oposto, sugere o registro da vida, como se ela acontecesse independentemente da presença da câmera, o que é falso. A presença da câmera sempre transforma a realidade. E essa transformação segue para além do filme (MOURÃO, 2005, p. 109).

A transformação que segue para além do filme, mencionada por Jorge Furtado, diz respeito às alterações que o fato de ser filmado, de se tornar personagem de um documentário gera na vida das pessoas, constituindo um tipo de intervenção de resultados imprevistos. O cineasta demonstra, assim, suas desconfianças em relação à “imediatez ética” – expressão usada por Jacques Rancière (2005, p. 30) ao se referir à estratégia que visa substituir a pretensão pedagógica da mediação representativa pela exibição de modos de ser da comunidade. Para Furtado, o documentário enfrenta sempre o problema da “mimese camuflada”, inerente ao gênero. No caso do filme *Fala tu*, pode-se dizer que tal camuflagem exhibe seus limites mais tensos na cena em que a sogra do personagem Macarrão, invertendo os papéis previstos para o entrevistador e o entrevistado, dirige uma pergunta ao diretor do filme. Em meio ao relato da morte da filha em condições pouco claras, durante o parto num hospital público, a mulher olha para a câmera e indaga: “Por que você não quis filmar o parto? Por quê? Se tivesse filmado, agora a gente sabia o que foi que houve”. A pergunta que, naturalmente e dolorosamente, fica sem resposta, deixa evidente que o lugar de ator/narrador de pequenas histórias, que o cinema documentário franqueia àqueles que o capitalismo marginaliza, não implica a participação nas esferas de decisão quanto ao que deve ser filmado, não altera as relações de poder na vida cotidiana, nem no campo da representação, embora contribua, com figuras complexas e extremamente interessantes, para o enriquecimento da

galeria de personagens do cinema brasileiro, oferecendo aos documentaristas que tiveram a sorte de encontrá-las, um bom material a ser editado.

Referências bibliográficas:

AQUINO, Marçal. *O invasor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BERNARDET, Jean Claude. A voz do outro. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: SENAC-Rio, 2005.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: PUC; 7Letras, 2010.

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FREIRE, Marcius. Fronteiras Imprecisas: o documentário antropológico entre a exploração do exótico e a representação do outro. In: *Actas do III Sopcom, VI Lusocom e II Ibérico, v. I*, 2005. (O M é de que nome?)

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MOURÃO, Maria Dora; LABAKY, Amir (Orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

O INVASOR. Direção: Beto Brandt. Produção: Lúcia Murat. Intérpretes: Alexandre Borges, Paulo Miklos e outros. Roteiro: Beto Brandt, Marçal Aquino e Renato Ciasca. Fotografia: Toca Seabra. 1 DVD (97 min), 35mm, color, 2001.

QUASE dois irmãos. Direção: Lúcia Murat. Produção: Lúcia Murat. Intérpretes: Antonio Pompeo, Caco Ciocler, Flávio Bauraqui e outros. Roteiro: Paulo Lins. Fotografia: Jacob Solitrenick. Trilha Sonora: Naná Vasconcelos. 1 DVD (102 min), 35mm, color, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 30.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

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

SODRÉ, Nelson Werneck. Quem é o povo no Brasil. *Cadernos do Povo Brasileiro*, n. 2, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1962.

XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *Folha de São Paulo*, Caderno MAIS!, p. 2, 03 dez. 2000.

Figurations of the other in post-utopian times

Abstract: In the historical conjuncture of the 1950s and 1960s, the reaction to the dehumanization generated by the capitalist world was the main issue to intellectuals of both periphery countries and those of hegemonic centers. In Brazil, it was expected that the critical cultural would take a decisive role in the process of building up a fair nation. Considering the loss of that utopian ideal starting in 1970s, this article analyses the changes in strategies to represent the Other that can be noticed in Brazilian audiovisual narratives.

Keywords: Audiovisual narrative. Figuration of the Other. Utopia.

Artigo enviado em: 06 de junho de 2013.

Artigo aprovado em: 15 de junho de 2013.