



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

RODRIGO OLIVEIRA LESSA



**DA PASSIVIDADE À LUTA POLÍTICA: as imagens da classe
trabalhadora no cinema documentário brasileiro**

Salvador
2015

RODRIGO OLIVEIRA LESSA

**DA PASSIVIDADE À LUTA POLÍTICA: as imagens da classe
trabalhadora no cinema documentário brasileiro**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Ciências Sociais, Faculdade de Filosofia e
Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia,
como requisito parcial à obtenção do grau de
Doutor em Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara

Salvador
2015

-
- L638 Lessa, Rodrigo Oliveira
Da passividade à luta política: as imagens da classe trabalhadora no cinema documentário brasileiro. / Rodrigo Oliveira Lessa. – Salvador, 2015.
207 f.: il.
- Orientador: Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara.
Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2015.
1. Representação cinematográfica. 2. Documentário (Cinema). 3. Trabalhadores.
I. Câmara, Antônio da Silva. II. Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

*Ao meu pai, Antônio, à minha mãe, Telma, ao meu irmão, Marco e a Mari pela
compreensão, amor e carinho verdadeiros.*

AGRADECIMENTOS

Presto profundos agradecimentos àqueles que contribuíram de forma decisiva para a conclusão desta importante etapa de minha formação. À minha família, aos amigos e a Mari, pelo constante incentivo. Aos colegas do grupo de estudos de cinema do NUCLEAR (Núcleo de Estudos Ambientais e Rurais), pelas discussões, reflexões e inquietações compartilhados. Aos professores vinculados ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPGCS) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), pela competência com que conduzem os cursos coordenados pelo programa e pelos ensinamentos que oferecem através dele. Aos colegas da turma do curso de doutorado ingressa no ano de 2010, com quem dividi importantes questões que me levaram à construção dessa tese. Às professoras da *Université de Strasbourg* (UNISTRA) vinculadas ao projeto de convênio CAPES/COFECUB “Interações bioculturais e desenvolvimento rural sustentável em região de Mata Atlântica” e em especial à minha orientadora no doutorado sanduíche, Profa. Dra. Agnès Clerc-Renaud, pela parceria, acolhida e apoio incondicional nesta experiência acadêmica. À Profa. Dra. Lídia Cardel e à Prof. Dra. Maria Aparecida Oliveira, pelos preciosos conselhos, pela amizade, pela recepção e amparo nos primeiros dias intercâmbio em Estrasburgo. À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (CAPES), que financiou este projeto por meio de bolsa oferecida através do PPGCS/UFBA. Ao professor, orientador e amigo Antônio da Silva Câmara, pela paciência e por me permitir avançar nas reflexões da pesquisa a cada orientação.

*Ela [a classe trabalhadora] é o sujeito da história.
Costuma-se dizer "objeto", que seria o tema, o assunto.
No entanto, do ponto de vista filosófico, ela é o verdadeiro sujeito do processo.
(Leon Hirszman)*

RESUMO

Neste estudo buscamos compreender as representações da classe trabalhadora no cinema documentário brasileiro, sobretudo as que foram desenvolvidas entre meados dos anos 1960 e início dos anos 1980, um período de desenvolvimento estético muito singular para este gênero do cinema nacional. Para realizar este objetivo, reunimos um conjunto de quatro filmes documentários que abordaram temas como movimentos grevistas, migração e modo de vida das populações urbanas, questões que levaram os filmes a capturar aspectos das condições sociais de frações do proletariado. São eles: *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, *A opinião pública* (1968), de Arnaldo Jabor, *ABC da greve* (1979/1990), de Leon Hirszman, e *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho. A investigação toma como ponto de partida os próprios filmes, pois, sob a perspectiva dialética aqui empregada, os conhecimentos presentes na obra de arte são parte de uma representação que é a síntese das determinações resultantes da relação reciprocamente mediada entre o sujeito e a realidade social. Esta síntese, por sua vez, compreende a própria representação, exteriorizada no modo como conteúdo e forma estão articulados na obra de arte, acionada através de um exercício de decomposição e recomposição da linguagem cinematográfica. Mediante o estudo aqui realizado, destaca-se o modo pelo qual as imagens do cotidiano, das lutas e do modo de vida da classe trabalhadora acompanharam as principais transformações no âmbito do desenvolvimento estético do cinema documentário no país, sendo a classe o principal sujeito histórico de um momento no qual o cinema documentário revisou seus modos de representar e reportar-se à realidade social.

PALAVRAS-CHAVE: Representação. Cinema documentário brasileiro. Classe trabalhadora.

ABSTRACT

This study aims to understand the representations of the working class in the Brazilian documentary filmmaking, especially those that have been developed between the mid 1960s and early 1980s – an aesthetic development period very unique for this genre of national cinema. To accomplish this goal, we have compiled a set of four documentary films that covered topics such as strike movements, migration and way of life of urban populations, issues that led the film to capture aspects of the social conditions of the proletariat fractions. They are: *Viramundo* (1965), by Geraldo Sarno, *A opinião pública* (1968), from Arnaldo Jabor, *ABC da greve* (1979/1990), realized by Leon Hirszman, and *Cabra marcado para morrer* (1984), made by Eduardo Coutinho. The research takes as its starting point the films themselves because, in the dialectical perspective employed here, the knowledge present in the work of art are part of a representation which is the synthesis of the determinations resulting from mutually mediated relationship between the subject and the social reality. This synthesis, in turn, comprises the representation itself, externalized in how content and form are articulated in the artwork, triggered by an exercise of decomposition and recomposition of film language. Through the study held here, there is the way in which the images of everyday life, the struggles and the way of life of the working class followed the main changes under the aesthetic development of documentary filmmaking in the country. Class that consists in the main historical subject in which the documentary film revised its ways of representing and refer to the social reality.

KEYWORDS: Representation. Brazilian documentary film. Working class.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	A CLASSE TRABALHADORA NA IMAGEM DO FILME DOCUMENTÁRIO.....	19
2.1	A REALIDADE SOCIAL NA IMAGEM DO FILME.....	19
2.1.1	A particularidade da imagem do filme.....	19
2.1.2	A expressividade do indivíduo.....	24
2.1.3	Desantropomorfização e formas ideológicas.....	28
2.2	A REALIDADE SOCIAL NO FILME DOCUMENTÁRIO.....	33
2.3	A CLASSE TRABALHADORA.....	38
3	A PRIMEIRA FASE DO DOCUMENTARISMO E O DESPERTAR DA CRITICIDADE CINEMATOGRAFICA.....	45
3.1	A PRIMEIRA FASE DO DOCUMENTARISMO BRASILEIRO.....	45
3.1.1	Cinema documentário brasileiro de origem.....	45
3.1.2	Ideal higienista-positivista e cultura nacional.....	48
3.2	O DESPERTAR DA CRITICIDADE CINEMATOGRAFICA NOS ANOS 1950 E 1960.....	53
3.2.1	As polêmicas nacionais e o Cinema Novo.....	53
3.2.2	A cultura como elemento de mediação.....	59
4.	<i>VIRAMUNDO</i> (1965) E A OBJETIVIDADE DA CONSCIÊNCIA.....	64
4.1	UM PASSO À FRENTE DO CINEMA CLÁSSICO.....	65
4.2	A OBJETIVIDADE DA CONSCIÊNCIA.....	70
4.3	O FENÔMENO RELIGIOSO.....	81
4.4	OS MIGRANTES E A IMAGEM DO ATRASO.....	84
5.	<i>A OPINIÃO PÚBLICA</i> (1967) E A IMAGEM COMO ALICERCE REALISTA.....	91
5.1	A IMAGEM COMO ALICERCE REALISTA.....	93
5.2	O REPOSICIONAMENTO DO PERSONAGEM.....	96
5.3	A SUBSTÂNCIA DOCUMENTAL DA “CLASSE MÉDIA”.....	104
5.4	O PROLETARIADO URBANO E SEU INDIVIDUALISMO.....	110

6.	A REABERTURA POLÍTICA E O DESTAQUE PARA AS LUTAS SOCIAIS NO DOCUMENTÁRIO.....	118
6.1	DITADURA MILITAR E RESSURGIMENTO.....	118
6.2	<i>CINEMA DIRETO E CINEMA VERDADE NO BRASIL DOS ANOS 1970 E 1980</i>	123
7.	<i>ABC DA GREVE (1979/1990) E O COMPROMISSO COM A MEMÓRIA DA CLASSE</i>.....	132
7.1	O CONTEXTO DA LUTA POLÍTICA E A OBSERVAÇÃO DOCUMENTAL.....	134
7.2	O CONTRAPONTO COM A VERSÃO INSTITUCIONAL.....	114
7.3	OS LIMITES DO CINEMA OBSERVATIVO NA ABORDAGEM DA CONSCIÊNCIA DE CLASSE.....	149
7.4	OS OPERÁRIOS E A EXPERIÊNCIA DA LUTA POLÍTICA	158
8	<i>CABRA MARCADO PARA MORRER (1984) E A INTERAÇÃO ENTRE CINEASTA E PERSONAGEM</i>.....	161
8.1	UM FILME SOBRE O REENCONTRO.....	162
8.2	A LUTA QUE VEM DA MEMÓRIA.....	170
8.3	DA ORGANIZAÇÃO POLÍTICA AO MODO DE VIDA PACIFICADO.....	177
8.4	A MEMÓRIA CAMPONESA E OS DILEMAS DA REPRESSÃO.....	182
9	CONCLUSÃO.....	188
	REFERÊNCIAS.....	202
	GLOSSÁRIO.....	207

1 INTRODUÇÃO

O objeto desta pesquisa compreende as representações da classe trabalhadora no cinema documentário brasileiro, mais particularmente as desenvolvidas entre meados dos anos 1960 e início dos anos 1980. Para a execução desta proposta, selecionamos um conjunto de quatro filmes documentários produzidos neste período que construíram suas narrativas cinematográficas em torno de imagens do proletariado brasileiro, retratando o cotidiano de segmentos médios urbanos, camponeses, diretores sindicais, migrantes nordestinos, etc., ao tempo em que apresentaram leituras e concepções a respeito de suas condições de vida no contexto social e histórico do país neste período. São eles: *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, *A opinião pública* (1967), de Arnaldo Jabor, *ABC da Greve* (1970/1990¹), de Leon Hirszman, e *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho.

A escolha do período a ser estudado se deve sobretudo ao fato de que o intervalo de tempo entre o início da década de 1960 e os meados dos anos 1980 compreende um dos momentos estética e intelectualmente mais densos da história do cinema brasileiro. Nesta fase, fenômenos como o processo de transição de um Brasil rural para um Brasil cada vez mais urbano – com a aceleração da industrialização –, a emergência de uma política nacional-desenvolvimentista e a experiência do regime militar acirraram os debates entre os diversos grupos que buscavam pensar os destinos da nação, a natureza e o comportamento de seu povo ao tempo em que se intensificava a oposição e as contradições na relação entre capital e trabalho. No cinema, estas questões ganharam destaque a partir da ascensão do Cinema Novo e da influência no Brasil de estilos cinematográficos emergentes, como o Neorealismo italiano, de perfil claramente politizado e voltado para questões sociais, e a *Nouvelle Vague* francesa, ligada à revisão crítica da produção cinematográfica pela inserção subjetiva do cineasta na sociedade tomada como objeto de representação e crítica.

Aliada a esta tendência conjuntural, o cinema documentário brasileiro abrigou, a partir da década de 1960, uma transformação no seu modo de representar questões sociais do país. Neste período, com a recepção destas polêmicas e a incorporação gradual dos estilos documentais do Cinema Verdade (*Cinema Verité*) francês e do Cinema Direto (*Direct Cinema*) norte-americano – ambos emergindo no final dos anos

¹ Embora tenha sido lançado publicamente apenas em 1990 pela Cinemateca Brasileira, após a morte do seu diretor, *ABC da greve* teve concluídas as etapas de registro fílmico ainda em 1979 por Leon Hirszman.

1950 e início dos anos 1960 –, surgem novos dilemas relativos à representação da vida cotidiana na produção de imagens de documentários que serão responsáveis por uma revisão de suas formas estéticas tradicionais. Enquanto os filmes documentários se aprofundam no cotidiano do proletariado brasileiro, questões como a importância de partir de conhecimentos científicos, os espaços garantidos aos depoimentos dos personagens, o lugar do ponto de vista dos diretores de cinema na narrativa e toda sua dinâmica de inserção autoral no tempo e no espaço são enfrentadas por um gênero artístico também em plena transformação. Toda esta reorientação, por fim, terá um papel importante sobre como a classe será refigurada e problematizada na imagem dos documentários, sendo o elenco de obras escolhido por nós não certamente o retrato de uma evolução linear e cronologicamente fracionada, mas uma reunião de narrativas com algumas das principais formas estéticas que marcam este período e demonstram algumas de suas principais tendências de desenvolvimento.

É o que podemos perceber a partir das características elementares de cada filme. Em *Viramundo*, de Geraldo Sarno, por exemplo, as dificuldades que os migrantes nordestinos enfrentam em seu deslocamento para trabalhar em uma grande cidade como São Paulo são reportadas à imagem ainda sob a influência marcante do cinema documentário clássico, onde o discurso científico garante sustentação aos pontos de vista exibidos na narrativa. Contudo, ao utilizar já algumas técnicas mais modernas de cinema observativo e promover algumas entrevistas, *Viramundo* termina se firmando como um importante elo entre a tradição documental brasileira e as transformações que se seguirão nos anos 1960.

Opinião pública, por conseguinte, nos ajuda a perceber as novas nuances que estão se imprimindo na medida em que, diferentemente do que vinha ocorrendo até então, é a própria imagem do cinema e não mais o conhecimento científico o principal fator de revelação do tema abordado no documentário. Por meio de uma narrativa quase inteiramente preenchida por depoimentos e diálogos entre personagens, Arnaldo Jabor problematiza a chamada “classe média” como sendo o estrato social que melhor retrata o quadro de alienação que se abateu sobre a “opinião pública” da sociedade brasileira pós-golpe. Proposta que, todavia, pelo modo como é concebida, não deixa de apresentar algumas marcas importantes do cinema clássico e neste sentido demonstrar como as transformações mais profundas na estética do gênero no país ainda estavam por vir.

Realizado onze anos depois do filme de Jabor, *ABC da greve* de Leon Hirszman nos permite enxergar um pouco melhor que desfechos estariam no horizonte deste

período de transformações no cinema documentário brasileiro. Uma das manifestações mais próximas do estilo norte-americano do Cinema Direto no Brasil, este filme apresenta uma narrativa já bastante distante do documentário clássico, sendo o resultado do acompanhamento de um fenômeno histórico – a Greve de 1979 no ABC paulista – onde seu diretor assume o engajamento nas causas do proletariado brasileiro e busca aquelas que entende ser as melhores formas de registrar e problematizar suas ações. Com isso, a obra se mostra um dos principais exemplos no Brasil de como as estratégias do cinema observativo oferecem possibilidades mas também limites ao registro das lutas e da formação da consciência de classe do proletariado em uma circunstância de práxis política.

Cabra marcado para morrer, por fim, tal como a obra de Hirszman, é uma das mais emblemáticas manifestações de um estilo documental emergente nos anos 1960, neste caso o Cinema Verdade francês. Seu enredo é marcado pela retomada dos eventos que envolveram a tentativa de realização de um filme ficcional pelo seu diretor, Eduardo Coutinho, que contaria a vida do líder camponês João Pedro Teixeira, presidente da Liga Camponesa de Sapé, na Paraíba. Quase vinte anos depois, Coutinho retorna ao lugar onde o filme fora interrompido e reencontra a viúva de João Pedro, Elizabeth Teixeira, e os outros personagens do filme, todos camponeses, fazendo do registro deste reencontro e das memórias do passado uma forma de contar a história de João Pedro e aludir as circunstâncias envolvendo a luta das Ligas Camponesas e o projeto do filme em 1964. Deste modo, em *Cabra*, acompanhamos novamente as possibilidades e contradições que surgem com a incorporação no Brasil de outra nova e singular forma de fazer documentários, diferente da presente em *ABC da greve* mas, ao mesmo tempo, reveladora do novo momento que as transformações sobre os modos de representação da classe trabalhadora estavam vivendo.

Assim, como podemos observar, em cada um dos filmes indicados há um enredo girando em torno de personagens e atores sociais da classe trabalhadora que vivenciam circunstâncias relacionadas ao contexto das relações sociais de produção e da luta de classes, mesmo quando a classe como sujeito histórico não figura como uma das principais preocupações de seus diretores. Em cada uma das oportunidades e no período estudado como um todo, interessa-nos, sobretudo, de que maneira se dá a convergência entre (a) as influências sociais e as polêmicas em torno das formas de representação da realidade social brasileira pela linguagem cinematográfica no cinema documentário e (b) as circunstâncias inerentes à vida da classe trabalhadora no país no contexto da luta

de classes. Convergência esta capaz de, no seu resultado, nos ajudar a compreender de que maneira estas imagens alcançam o âmbito da superestrutura e das formas de representação das condições sociais e materiais do proletariado brasileiro através do cinema documentário.

O estudo da cinematografia documental brasileira e, em especial, dos filmes documentários aqui propostos, portanto, trata o filme como uma representação fílmica da realidade social e da vida cotidiana. Como sabemos, o cinema já é contemporaneamente objeto das áreas de estudos das ciências humanas, como a Psicologia, a História e a Antropologia, que buscam no conteúdo e na forma do filme elementos para o aprofundamento nos temas, questões e contradições da condição humana. No âmbito da Sociologia, o filme foi historicamente tomado como objeto de estudo através de duas perspectivas possíveis de análise: ora como uma representação mais ou menos completa do mundo, ora como um modelo da sociedade em que vivemos.² (CASSETTI; DI CHIO, 1998).

Contudo, na perspectiva aqui adotada, a representação mantém com o mundo objetivo uma relação dialética, sendo ao mesmo tempo algo que aponta para a realidade e sofre as condições sociais objetivas que interferem no seu resultado. A realidade social está presente nos filmes através das frações da classe trabalhadora que estes alcançam em sua refiguração, mas a obra não deixa de estar permeada pela ideologia, pelo imaginário e também pelas transformações estéticas do gênero na época responsáveis por mudar a história do documentário neste período. Na verdade, é justamente na convergência entre estas duas dimensões nas questões que elas são capazes de revelar que se encontra o foco deste trabalho.

Embora esta perspectiva de análise fílmica tenha se consolidado mais recentemente no âmbito da literatura sociológica, contribuições no âmbito Filosofia e da teoria social vêm sendo largamente adaptadas já há algum tempo ao historicamente consolidado estudo da arte sob o método dialético. Desenvolvida pioneiramente por Hegel (1983) e incorporada à perspectiva materialista, a dialética é o ponto de apoio que autores como Walter Benjamim (1985), Georg Lukács (1967, 1968), Fredric Jameson (1993, 1995), Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985) utilizaram para situar o

² “Se pueden utilizar los instrumentos de la sociología, afrontando el film como una representación más o menos completa del mundo en el que operamos, como un espejo y a la vez como un modelo (para algunos se tratará más de un espejo y para otros más de un modelo) de lo social. (CASSETTI; DI CHIO, 1998, p. 29).²

cinema como uma expressão artística que é, ao mesmo tempo, um produto e um instrumento de reflexão sobre o seu próprio tempo.

Sob esta perspectiva, a relação entre o sujeito (o cineasta) e o objeto de representação (o mundo objetivo) é uma relação reciprocamente mediada, o que faz com que os antagonismos e as tensões sociais que foram relevantes para a construção da linguagem se apresentem na própria linguagem da obra de arte. “Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como problemas imanentes à sua forma. É isto, e não a trama dos momentos objetivos, que define a sua relação com a sociedade.” (ADORNO, 2008, p. 18).

Por não ser a “trama dos momentos objetivos” que devemos partir para compreender a relação entre a obra e a sociedade é que a biografia do diretor, as críticas realizadas ao filme e outros elementos externos a ele são utilizadas por nós, mas como recurso acessório à análise do filme. Pois, ainda sob a perspectiva dialética aqui empregada, os conhecimentos presentes na obra de arte são parte de uma representação que é a síntese das determinações resultantes da relação reciprocamente mediada entre o sujeito e a realidade social. Esta síntese compreende, no caso da arte, a própria representação, que está exteriorizada no modo como conteúdo e forma estão articulados na linguagem da obra, podendo, portanto, ser acionada a partir de seu caráter linguístico. “A força de tal exteriorização do eu privado na coisa [*Sache*] é a essência coletiva neste eu; constitui o caráter linguístico das obras” (ADORNO, 2008, p. 254).

No cinema, observamos ainda uma condição *sui generis* no que diz respeito à refiguração de traços da realidade social na linguagem e na imagem cinematográfica: a refiguração fílmica da sociabilidade humana não se realiza apenas pelo resultado mimético-artístico, pelos antagonismos que se apresentam nas questões e pontos de vista levantados nas obras. Ela também se inscreve na singularidade da imagem que compõe esta representação, na medida em que delineia uma forte afinidade com o movimento da vida cotidiana e ancora uma forma de representação *desantropomorfizada* do sujeito no filme. Isto, segundo Lukács (1967), ocorre na medida em que o mundo circundante do indivíduo, que envolve natureza, ambiente animal e vegetal, e, sobretudo, os ambientes sociais criados pelo próprio homem aparecerem no filme com o mesmo grau de exposição que a figura humana assume na imagem – ambiente social este que se tornou historicamente um dos focos de atenção do cinema. Assim, as imagens do embate entre a individualidade e as circunstâncias do cotidiano, a partir do momento em que estas assumem a condição de matéria-prima para

a representação fílmica, se tornam uma importante fonte de conhecimento sobre a relação dialética do indivíduo com o mundo, bem como sobre a realidade social subjacente a esta relação.

Esta leitura tem repercussão fundamental na compreensão da representação fílmica presente no filme documentário. Ao não criar necessariamente na representação personagens fictícios e um mundo predominantemente imaginário, procurando apontar sua assertividade para a própria realidade objetiva, a matriz narrativa do gênero se consolidou como a representação fílmica de uma circunstância de mundo histórica. (RAMOS, 2005, 2008). Tal configuração deu forma a uma tradição documentária que se define pela possibilidade de produzir imagens de atores sociais que efetivamente compõem a realidade objetiva, numa acepção não ficcional. O que, sob o ponto de vista da representação fílmica, possibilita uma problematização da formação social a partir da interação de indivíduos concretos com as circunstâncias da vida cotidiana – apesar do gênero também incorporar por vezes cenas encenadas e isso ser um dado importante para a própria análise do modo como os documentaristas se reportam ao mundo objetivo por meio da imagem do documentário. A imagem desantropomorfizada, portanto, será produzida a partir da relação de individualidades concretas com o mundo social e material na cotidianidade, o que coloca em novos termos as referências narrativas aos processos sociais subjacentes a esta relação no documentário.

A representação da imagem da classe trabalhadora tem neste sentido formas características na imagem documentária, a qual por sua vez gira em torno do modo como a relação das frações de classe e seus atores sociais aparecem interagindo entre si e com a realidade material na narrativa fílmica. No caso dos filmes documentários e, em particular, do cinema documental que emerge no Brasil a partir da década de 1960, todo o rol de polêmicas serão expressadas através do embate de personagens concretos que segundo os filmes de fato viveram as contradições inerentes ao desenvolvimento e a expansão do modo de produção capitalista no Brasil. Por isso, aliás, a imagem que é trabalhada pelo documentarista não é apenas um material com o qual ele constrói uma leitura ou visão de mundo de caráter estético a partir do resultado do filme como uma totalidade. Ela é também um indício constante do embate deste cineasta com a circunstância de estar presente no contexto e na situação social do registro, um documento audiovisual da maneira como o artista percebe e vivencia a realidade que lhe é exterior. Este é o elemento que singulariza o tipo de imagem que o cinema

documentário desenvolve a partir da representação da classe trabalhadora no período e que por isso é colocado neste estudo em primeiro plano.

Para a consecução deste objetivo, oito capítulos compõem o presente trabalho, para além do texto de introdução. Após este primeiro esforço, em um único momento, introduzimos alguns dos importantes modos pelos quais as condições sociais objetivas da classe trabalhadora podem vir a ser objeto das narrativas fílmicas. Através de uma abordagem que revisa o referencial teórico da sociologia da arte e da sociologia do cinema, apontamos os principais elementos da expressão artística em que consiste o cinema e o modo como estes contribuem para tornar as imagens dos atores sociais na vida cotidiana um meio de representação da realidade social na imagem do filme. É também neste momento que desenvolvemos a discussão sobre a especificidade da narrativa do filme documentário e apontamos a concepção de proletariado com a qual estamos trabalhando, concepção esta que, por sua vez, toma como referência o materialismo histórico e em particular a obra do próprio Karl Marx.

Em seguida, no terceiro capítulo, realizamos um breve levantamento da maneira com a qual as frações da classe trabalhadora foram representadas no cinema documentário brasileiro de sua origem a década de 1960, quando o documentarismo brasileiro vive um importante momento de transformação. O exercício não só nos ajuda a entender de que maneira uma primeira fase do cinema documentário brasileiro – a do documentarismo clássico – influenciou o grupo de filmes a ser estudado, como também auxilia no entendimento das questões que estiveram presentes no período de despertar da crítica social no documentário, protagonizado sobretudo pela emergência do Cinema Novo no Brasil a partir do final dos anos 1950.

Dedicadas a pontuar alguns aspectos importantes desta fase, o quarto e o quinto capítulo trazem as análises de *Viramundo* e *Opinião pública*, oportunidade em que apontamos suas relações com a herança do cinema documentário clássico e o modo como a cultura passa a ser problematizada como elemento e mediação no comportamento dos personagens. A novidade terá importante impacto na representação de membros do proletariado brasileiro representados nos filmes e de suas formas de pensar, promovendo aproximações e distanciamentos a partir da relação que cada filme mantém com a herança do cinema clássico e as questões que permeavam a sociedade brasileira nos anos 1960.

Para investigar o segundo grupo de filmes, apresentamos em mais um capítulo a contextualização que aborda a década de 1970 e meados dos anos 1980. Ganham

destaque aqui os novos rumos que o documentário brasileiro estava seguindo, sobretudo a partir da incorporação de novidades estilísticas que impactaram a história do gênero a partir dos anos 1960 e abriram novas possibilidades para o registro da luta política da classe trabalhadora neste gênero do cinema. Examinadas logo em seguida, também em capítulos distintos, as experiências de *ABC da Greve* e *Cabra marcado para morrer* são exemplos emblemáticos não só destes novos caminhos mas também dos limites que eles apresentaram para o registro de temas como o instrumento político da greve e as formas de organização da luta camponesa pela terra.

Em cada obra, é importante ressaltar, identificamos a composição geral do filme, apontamos as principais estratégias utilizadas, a maneira como as técnicas documentais abordam elementos da realidade social na qual a classe está inserida e, a partir resultado dessa análise, situamos a particularidade de cada filme no processo de desenvolvimento do cinema documentário no Brasil. Neste exercício, a técnica de decomposição e recomposição³ da linguagem cinematográfica⁴ é o instrumento nos permite, primeiramente, decompor o filme de acordo com o recorte de compreensão do elemento da classe, e, em seguida, atingir, a partir da recomposição destes elementos constitutivos na escrita, os princípios gerais de construção e produção de sentido nas obras.

Por último, nas considerações finais, nos permitimos um olhar mais amplo sobre o modo como as representações do proletariado brasileiro se relacionam ao processo de desenvolvimento da estética do cinema documentário no país. Mais do que um elemento que tem sua representação alterada junto com estes processos de renovação estética, os indivíduos, os grupos e as frações que compõem proletariado brasileiro são um elemento que, quando problematizados nas narrativas, contribuem para uma constante revisão dos modos como o documentarismo se dirige ao cotidiano e à realidade social. O enfrentamento de questões como a alienação, a consciência política, as contradições na relação entre capital e trabalho e a luta de classes não apenas permitem uma visão aprofundada das condições sociais e históricas do Brasil entre os anos 1960-80: elas se tornam momentos importantes por meio dos quais o documentário revisa suas formas de representação, cria novas formas de se reportar ao mundo objetivo e promove uma

³ “Podemos definir intuitivamente el análisis como un conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición y en su sucesiva recomposición, con el fin de identificar mejor los componentes, la arquitectura, los movimientos, la dinámica, etc.: en una palabra los principios de la construcción y el funcionamiento.” (CASSETTI; DI CHIO, 1998, p. 17).

⁴ São elementos específicos da linguagem cinematográfica a montagem, a planificação, a angulação e os movimentos de câmera; não específicos a iluminação, a cor, o cenário, o vestuário, os personagens, etc. (MARTIN, 1990).

autocrítica sobre o papel deste gênero diante do mundo que lhe serve como objeto de reflexão. O que faz da classe um sujeito histórico de destaque em meio ao movimento de desenvolvimento estético do gênero no período para o qual apontamos no recorte empírico do estudo.

2 A CLASSE TRABALHADORA NA IMAGEM DO FILME DOCUMENTÁRIO

Analizamos nesta tese as representações fílmicas da classe trabalhadora no cinema documentário brasileiro. Aqui interessa-nos, sobretudo, compreender o modo como frações do proletariado foram objeto das atenções deste gênero do cinema nacional em obras que apresentam em comum o fato de tomarem seu cotidiano como ponto de partida para a abordagem de diversos temas em seus enredos.

Para alcançar este objetivo, faz-se necessário primeiramente introduzir os principais modos pelos quais as condições sociais objetivas da classe trabalhadora são objeto das narrativas fílmicas. Por isso, a primeira etapa deste estudo compreende uma aproximação essencialmente teórica com o tema, destinada a apontar os principais elementos da expressão artística a que pertencem as obras aqui analisadas e a maneira como o cotidiano e o modo de vida de membros do proletariado se tornam um meio de representação da realidade social na imagem do filme.

Assim, primeiramente, no tópico “A Realidade Social Na Imagem do Filme” discutimos os termos através dos quais os recursos técnicos e as práticas estéticas da imagem do filme produzem uma abordagem particular da realidade social no âmbito desta expressão, debatendo também as possibilidades e limites desta refiguração através do conceito de “desantropomorfização” de Lukács (1967). Em “A Realidade Social no Cinema Documentário”, sugerimos alguns elementos que singularizam o modo como este gênero do cinema representa a realidade social, situando este gênero no âmbito das questões levantadas no item anterior. Por último, no tópico “O Conceito de Classe Trabalhadora”, esboçamos brevemente o conceito de classe trabalhadora com o objetivo de introduzir questões que vêm à tona quando procuramos entender as imagens que os filmes produzem sobre o proletariado, introduzindo o leitor nas condições sociais objetivas que serão problematizadas durante a análise das representações sobre a classe trabalhadora nos filmes.

2.1 A REALIDADE SOCIAL NA IMAGEM DO FILME

2.1.1 A particularidade da imagem do filme

Quando se propõe a definir a singularidade do cinema e diferenciar o seu processo criativo frente ao de outras artes visuais, como a arquitetura, Lukács (1966)

reconhece a existência de uma “dupla mimese⁵” ou dupla refiguração da realidade objetiva na constituição da imagem do filme. De um lado, como em todas as formas de arte, haveria uma intervenção criativa por meio da qual a inventividade do diretor ou realizador de cinema daria forma ao material das imagens com que trabalha. A ação de fundir planos, editar cenas e compor um enredo consistiria, neste sentido, em um conjunto de operações necessárias à realização de um filme, mas que não se diferenciaria fundamentalmente de atividades criativas existentes em outras formas de arte nas quais, por motivos óbvios, este tipo de intervenção é igualmente necessária.

Por outro, no caso em especial do cinema e também da fotografia, haveria um momento da mimese muito desenvolvido sobretudo a partir das condições de funcionamento da aparelhagem técnica que dá origem à imagem. Tanto no daguerreotipo (que deu origem à fotografia) quanto no cinematógrafo (que deu origem ao filme), para além da escolha dos ângulos e das formas de registro da realidade material, a performance técnica do aparelho seria responsável por protagonizar um momento próprio desta mimese, sendo ele complementar à criatividade artística mas não completamente subsumido a ela.

Ao ligar o aparelho, o registro que a fotografia e o cinema realizam do cotidiano têm o direcionamento do seu operador, do diretor de cinema ou do fotógrafo que guia seus ângulos. Contudo, as particularidades destas expressões se realizam também no modo como os artistas mantiveram historicamente as características técnicas através das quais os mecanismos operam. Quando a câmera é ligada, ou quando a fotografia é retirada, o mecanismo registra mecanicamente a imagem. Com ou sem intervenções de enquadramento, profundidade ou coloração, há, junto ao direcionamento que o seu criador emprega um dispositivo que faz o aparelho registrar tudo que está no ângulo da imagem, sem que o seu operador precise moldar, como na pintura, todo e cada contorno que nela se apresenta. Algo que faz inclusive com que um filme aponte muitas vezes para algo que o seu realizador não previa ou a fotografia registre um objeto que agrega à imagem um fator que o seu próprio realizador desconhecia no ato do registro.

⁵ O conceito de mimese é empregado por Lukács (1966) nos volumes que compõem a *Estética* para analisar a maneira como a obra de arte apresenta formas e conteúdos do mundo em sua linguagem. A mimese corresponde a um processo de representação ou refiguração por meio do qual a obra incorpora elementos da realidade concreta para ganhar forma, o que não ocorre sem que o sujeito imprima neste processo de toda sua carga cultural e social. Embora o próprio autor aponte para esta incorporação em mais de uma oportunidade como um tipo de “reflexo” da realidade, o que torna o uso do conceito por ele em certo sentido problemático, a referência que fazemos aqui leva a mimese como uma categoria que não abandona o elemento da mediação do sujeito, da sua subjetividade e das suas condições sociais, sendo esta inclusive a abordagem mais recorrente no pensamento do próprio autor.

Segundo Lukács (1967), é do desdobramento desta dupla refiguração que podemos começar a compreender a particularidade de sua forma estética, bem como a maneira por meio da qual os indivíduos e a dinâmica social da qual eles fazem parte serão representados na imagem do filme. Embora no processo de refiguração do cinema estes dois momentos miméticos ocorram simultaneamente, o autor percebe que há sobretudo no modo de funcionamento eminentemente técnico do aparelho disposições que não apenas introduzem a singularidade da imagem do cinema, como também apontam em quais condições a realidade objetiva e as formações sociais serão levadas aos enredos e narrativas dos filmes.

O primeiro traço desta singularidade é o modo pelo qual a imagem do filme capta os elementos dispostos na realidade exterior com igual valor de exposição, tendo isto um impacto direto no modo como os atores sociais serão inseridos nas circunstâncias que envolvem as cenas. Como indica Lukács (1967) e também Béla Baláz (2010), se na arte o indivíduo já ocupava historicamente o centro dos enredos e histórias às quais a arte se reporta, no cinema o mundo circundante que ele habita e que envolve a natureza, o ambiente animal e vegetal, e, sobretudo, os ambientes sociais forjados coletivamente terminarão aparecendo com o mesmo valor de exposição ao que é garantido à sua própria figura na imagem. “Mas o específico aqui é que ambos, homem e mundo, hão de possuir – tal como na vida cotidiana – exatamente o mesmo valor de realidade em sua exposição.”⁶ (LUKÁCS, 1967, p.185, tradução nossa).

Deste modo, na inter-relação do indivíduo com o mundo, o cinema traz o indivíduo e a natureza com o mesmo valor de exposição na imagem do filme, sendo esta equiparação e o seu desdobramento por meio da imagem em movimento um elementos constitutivos da forma estética do filme. Isto o distingue fundamentalmente, por exemplo, da escultura, onde a imagem do sujeito apareceu historicamente de maneira isolada, mediando a indicação de elementos e condições inerentes à circunstância do personagem destacado, ou mesmo da pintura, onde a paisagem não conta com a aparelhagem técnica da fotografia e recebe uma intervenção dedicada a compor a visualidade invocada no quadro.

O segundo elemento, contudo, é próprio do cinema: a captura da visualidade acompanhada pelo decurso do tempo. No filme, como podemos observar, a autenticidade originária da imagem ganha tempo e ritmo, seleção de momentos,

⁶ “Pero lo específico aquí es que ambos, hombre y mundo, han de poseer – igual que en la vida cotidiana – exactamente el mismo valor de realidad en su aparecer.” (LUKÁCS, 1967, p.185).

organização, encadeamento, etc., gerando uma aproximação ainda maior com o ritmo da vida cotidiana. Dado o caráter da continuidade visual ou da captura da imagem em movimento, o indivíduo não só tem aprofundada na imagem a sua relação com a realidade material e a natureza à sua volta, como vê a sua interação com os elementos da vida cotidiana se tornarem um substrato ao qual a nova expressão encontra-se potencialmente disposta a registrar e representar.

No cinema, ao contrário, o momento do presente é, como sempre ocorre no decurso temporal real, um momento real de transição entre o passado e o futuro; normalmente, temos vivido já como presentes os momentos passados, que se fazem para nós passado diante de nós e o presente vivenciado em cada caso era, ao menos a um segundo antes, um futuro ameaçador ou prometedo. Deste modo, os diversos momentos correspondem perfeitamente à proximidade da vida cotidiana; só a sua vinculação de conteúdo e, por conseguinte, formal, pode dar-lhes uma significação superior a respeito da vida cotidiana.⁷ (LUKÁCS, 1967, p. 181-182, tradução nossa).

Juntas, segundo o autor, estas duas dimensões da mimese cinematográfica trazem a possibilidade de construir uma representação desantropofizada do sujeito na imagem do filme. Como apontava Karl Marx (2008), o *ser* do gênero humano é sobretudo o seu ser social, condicionado pelas formas de pensamento e pelas condições materiais de existência que ele compartilha com os outros indivíduos. Por isso, no cinema, a captação dos elementos desta relação dialética com a realidade objetiva levaria a sua forma de representação a contar com a possibilidade de aprofundar a compreensão desta mediação, gerando uma refiguração capaz de superar a imagem de uma autodeterminação ideológica do indivíduo. Contra esta tendência, a possibilidade de refigurar o indivíduo em interação com a vida cotidiana não só exploraria num sentido mais imediato a dialética da sua relação com a natureza, mas também os termos em que se desdobra a sua sociabilidade e a sua interação com as formações sociais. O que, por sua vez, significaria tornar a retratação de fenômenos como o imaginário social, a incorporação da ideologia ou o envolvimento em conflitos sociais o passaporte

⁷ En el cine, por el contrario, el momento del presente es, como siempre ocurre en el decurso temporal real, un momento real de transición entre el pasado y el futuro; normalmente, hemos vivido ya como presentes los momentos pasados, los cuales se hacen para nosotros pasado ante nuestros ojos, y el presente vivenciado en cada caso era, aún un segundo antes, un futuro amenazador o prometedo. De este modo los diversos momentos corresponden perfectamente a la proximidad de la vida cotidiana; sólo su vinculación de contenido y, consecuentemente, formal, puede darles una significación superior respecto de la cotidiana. (LUKÁCS, 1967, p. 181-182).

para a compreensão das condições materiais e sociais de existência dos tipos humanos retratados nos filmes.

Por um lado, é importante notar que Lukács (1967) demonstra um entusiasmo exagerado com a imagem do filme quando invoca a “perfeição” no modo como esta se aproxima da vida cotidiana. O filme não reproduz ou “reflete” com exatidão o desdobramento do tempo tal como na experiência do cotidiano, sobretudo porque precisa cunhar nas imagens a forma estética que dará sentido ao material de imagens, acelerando e atrasando o desdobramento temporal das situações em favor destes procedimentos. Por outro, destaca-se também o fato de que as características da dupla mimese cinematográfica e o seu desdobramento para a representação do sujeito no filme não representam uma determinação ontológica para a sua forma estética. Como o desenvolvimento histórico do cinema pôde mostrar, a imagem do filme não exige a presença do indivíduo para explorar a potencialidade da imagem em movimento. Além disso, a própria potencialidade desta expressão para a refiguração da vida cotidiana a partir da imagem em movimento é não raro secundarizada em nome de outros objetivos também possíveis de serem buscados através da imagem do filme.

Contudo, tal como os filmes selecionados para análise neste estudo, a imagem da experiência do indivíduo na vida cotidiana se tornou um dos principais caminhos pelos quais a realidade e os fenômenos sociais são evocados nas películas fílmicas, sendo este por isso um importante fator a ser levado em conta na tentativa de compreender como um filme levanta traços da realidade social em sua forma. Apesar de notarmos já no início do séc. XX a existência de diversos filmes onde não há personagens no centro da trama, como em *Rien que les heures* (1926), de Alberto Cavalcanti (1897-1982), ou *O homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov (1896-1954), obras nas quais as grandes cidades são o foco das narrativas, a interação entre os atores sociais e o desdobramento da experiência emotiva dos personagens se tornaram ao longo deste século não apenas um recurso muito adotado, mas também a referência por meio da qual a linguagem desta nova expressão se consolidou no mundo da arte, seja na ficção, seja no filme documentário.

Por isso, as formas de refiguração desta interação nos filmes não nos auxiliam apenas a compreender a realidade social a partir do cinema, como também representam um importante fator por meio do qual o cineasta expressa sua maneira de representar o mundo através da linguagem cinematográfica. Quando um personagem é por exemplo apresentado em uma narrativa vivendo confuso em um mundo urbano acelerado,

ruidoso e movimentado, o efeito é distinto do que seria se ele fosse disposto como um sujeito adaptado a este universo, interagindo com ele e retirando de seus meandros as condições para uma vida próspera. O modo como o diretor de cinema se vale desta relação pode indicar a representação de um indivíduo que sofre as consequências de uma transformação do mundo moderno ou, por outro lado, que está adaptado ou adequado à sua dinâmica – algo que pode ser notado não apenas na narrativa como um todo, mas também numa sequência ou mesmo numa cena em particular. O que por sua vez nos impele a considerar brevemente os termos nos quais esta centralidade da figura do indivíduo se estabeleceu no cinema e, em seguida, os modos pelos quais a abordagem da trajetória dos atores sociais nos filmes pode nos remeter aos traços da realidade social nesta expressão artística de maneira particular.

2.1.2 A expressividade do indivíduo

Quando os irmãos Lumière patentearam o cinematógrafo, no ano de 1895, a linguagem cinematográfica e o seu complexo rol de técnicas específicas – os movimentos de câmera, a angulação, a planificação e a montagem – não nasceram junto com ele. Foi apenas quando a técnica passou a ser empregada para registrar e reproduzir comercialmente peças de teatro que seu horizonte estético começou a se desenhar mais claramente, sobretudo a partir das possibilidades para a formação dos elencos de personagens.

Em meio a condições novas de construção da dramaticidade narrativa, que se dava agora por meio da imagem, a ferramenta oferecia especiais condições para recuperar arquétipos secundarizados na representação teatral ou compor papéis tradicionais com mais desenvoltura. Através do recurso de se repetir indistintamente uma determinada cena até se alcançar o efeito desejado, por exemplo, funções que até então eram representadas com dificuldade no teatro, como crianças e animais, começaram a ser recorrentes nas tramas filmadas. Afinal, como nas peças a representação com animais e tipos humanos de comportamento inesperado poderia resultar num fracasso imprevisível, temáticas que os envolvessem eram mantidas quase totalmente fora dos roteiros. (BALÁZS, 2010).

Entretanto, dentre todos os personagens, um se mostrou historicamente uma referência importante: o “bufão”. Embora sua origem nos remeta aos salões da aristocracia da Idade Média, o arquétipo do bufão ou *clown* vinha sendo utilizado no

gênero do teatro cômico no final do séc. XIX como adaptação de um número de circo. Burlusco em seus movimentos e sempre exagerado na ação, o bufão teve poucas chances de desenvolvimento nos limites dos cenários teatrais e circenses, não se destacando em meio ao isolamento nos grandes espaços das cenas apesar de sua longevidade. Mas no teatro ao ar livre e no cinema foi diferente. Com este personagem, nasce um conjunto de métodos novos e novas expressões para a imagem, marcadas por gestos, pantomimas e movimentos capazes de produzir uma irresistível resposta cômica sobre o espectador que rapidamente fizeram-se famosas entre os espectadores e consumidores das peças filmadas.

O principal agente responsável pelo desenvolvimento destes efeitos nesta fase foi o diretor, ator, produtor e roteirista Charles Chaplin (1889 - 1977). A partir do conflito entre seus personagens e o mundo à sua volta, Chaplin aprofunda os embates tragicômicos do bufão emancipando-o do arquétipo e explorando os efeitos de sua relação com os elementos ao seu redor, aprofundando dessa maneira uma plêiade de reações psicológicas fortes e extremamente ricas em comunicar e esboçar sentimentos. Algumas destas reações se tornaram inclusive bastante emblemáticas da narrativa e dos temas levantados nos filmes: a repetição indiscriminada do movimento de um operário em uma linha de montagem, no filme *Tempos Modernos* (1936), ou do boxeador temerário de *Luzes da Cidade* (1931), por exemplo, são efeitos típicos que a dramaticidade dos personagens de Chaplin proporcionaram.

Outros realizadores pioneiros do início do séc. XX, como George Méliès (1861-1938), chegaram a efeitos relevantes através da filmagem de dramatizações teatrais e de truques para decupagem de películas, oferecendo importantes contribuições neste sentido. Entretanto, a importância de Chaplin consiste em ter feito da expressividade do ator um elo entre a intimidade do indivíduo e circunstâncias muito particulares da vida cotidiana. O que por sua vez consagrou o filme como uma arte que produz efeitos muito particulares ao captar o embate corporal entre o indivíduo e a realidade material. Com ele, a relação conturbada de operários com as máquinas, os conflitos com forças policiais ou mesmo o sofrimento com a privação e a pobreza ganharam melhores condições para serem apresentadas e exploradas através da linguagem cinematográfica, o que podemos observar pelo plano detalhe que capta a lágrima de um personagem ou pelo plano americano que mostra um operário sendo vencido pela velocidade da esteira em uma linha de montagem. Por isso, podemos dizer que ele oferece a esta linguagem uma contribuição talvez tão importante quanto a do norte-americano David Griffith

(1875-1948), criador do recurso seu recurso técnico específico mais elementar do cinema, a montagem. (MARTIN, 1990).

Todavia, o valor desta contribuição pode ser melhor compreendida pela abordagem única que a linguagem cinematográfica passa a oferecer à expressão do embate do indivíduo com a realidade objetiva. Como podemos perceber cotidianamente, a ciência, o senso comum e mesmo a literatura não raro se deparam com esforços frustrados para expressar em palavras sensações e estados psíquicos que dificilmente podem ser evocado por vocábulos, evidenciando o quão intrincado é o exercício de capturar, nas mais diversas modalidades do conhecimento, o desdobramento íntimo das emoções humanas no indivíduo. Afinal, esta dimensão da experiência humana consiste num aspecto da individualidade em que se reproduzem sentimentos, pensamentos, prelúdios ou projeções mentais que têm raízes na realidade social mas, por outro lado, apresentam conteúdos que nem sempre podem ser plenamente expressados através dos conceitos de uma língua.

A imagem do mundo na linguagem verbal produz um sistema sem lacunas e cheio de significado, onde as coisas que ela não contém são dadas como inexistentes, não menos do que as cores na música – que nela estão obviamente ausentes. É precisamente esse sistema, completo e sem lacunas, que também produz a imagem do homem e do mundo no movimento expressivo não mediatizado⁸. (BALÁZS, 2010, p. 22-23, tradução nossa).

Neste sentido, o cinema, tal como outras artes visuais, a exemplo da pintura e da escultura, traz consigo a possibilidade de inserir novas formas de representação das emoções humanas através da imagem do filme, atuando nas lacunas da escrita e fazendo deste âmbito um campo rico de problematização e refiguração do cotidiano. Contudo, como ainda não havia ocorrido, o filme passa a ter como ponto de partida a imagem em movimento do embate do indivíduo com as circunstâncias da vida cotidiana em que seus afetos e experiência objetivas se desdobram. Deste modo, torna-se possível uma nova maneira de relacionar a existência de um estado emocional ainda nebuloso no âmbito da compreensão e do pensamento a uma circunstância de mundo, favorecendo o aprofundamento de suas condições objetivas através de uma contextualização de sua

⁸ L'image du monde que donne le langage verbal produit un système dépourvu de lacunes et chargé de sens, où les choses qu'il ne contient pas n'y font pas à proprement parler *défait*, pas plus que les couleurs ne font défaut en musique, bien qu'elles en soient absentes. C'est précisément un tel système, complet et sans lacunes, que produit aussi l'image de l'homme et du monde dans le mouvement expressif non mediatisé. (BALÁZS, 2010, p. 22-23).

existência no mundo social e material. É por este caminho que nos filmes de Chaplin e de outros diretores deste período, como Eisenstein e David Griffith, por exemplo, sentimentos como o desespero, a raiva, a tristeza ou a alegria têm sua concreticidade aprofundada em circunstâncias como levantes políticos, quadros de pobreza ou conflitos cotidianos, captadas em seus desdobramentos temporal e espacial na imagem do cinema. Através da nova ferramenta, a imagem passa a ser um fator de investigação e representação sobretudo das relações que se podem estabelecer entre a imagem dos indivíduos e a dos elementos materiais da realidade concreta, sendo este muitas vezes um caminho para se expressar com uma imagem aquilo que em um livro precisaríamos de muitas páginas para descrever.

Neste exercício de capturar a relação entre as emoções e as reações humanas às condições de existência enfrentadas no cotidiano a imagem do filme incorpora recursos de outras expressões, dando nova tonalidade a técnicas já utilizadas pela arte. Devido à existência deste recurso que mencionamos, o cinema se confirmou como uma arte marcada pela possibilidade de captar de maneira muito particular a sucessão dos diferentes estados de ânimo do ser humano já existentes no teatro, ou o que Béla Balázs (2010) chama de “caráter épico dos afetos”, pautando-se na mudanças dos seus sentimentos em meio ao embate com a vida cotidiana a partir de um determinado contexto de eventos problematizados na narrativa.

A partir do legado da continuidade visual, a expressão do instante presente traz ainda a marca da precedente, e a seguinte já nela se desenha; nós não vemos somente os diferentes estados de ânimo, mas o processos misteriosos da própria sucessão. É justamente por isso que o cinema apresenta qualquer coisa de absolutamente particular através de seu caráter épico de afetos. (BALÁZS, 2010, p. 55, tradução nossa).⁹

No documentário, isto pode ser observado no filme *ABC da greve* (1990), por exemplo. Entre o início e o fim da Greve de 1979 no ABC paulista, Leon Hirszman capta momentos de radicalidade e de arrefecimento do ânimo, de excitação e abatimento por partes dos trabalhadores. Com o desdobramento da história, a narrativa vai contando pelo encadeamento dos fatos, assim como pela expressão dos personagens em estado de greve como aquele movimento vinha se realizando, o que agrega importantes dados a

⁹ “Dans le legato de la continuité visuelle, l’expression de l’instant présent porte encore la marque de la précédente, et la suivante s’y dessine déjà ; nous ne voyons pas seulement les différents états d’âme, mais le processus mystérieux de la succession elle-même. C’est pourquoi le cinéma apporte quelque chose de tout à fait particulier à travers de ce caractère des affects. (BALÁZS, 2010, p. 55). ”

respeito do processo de negociação e fomento da luta política entre os sindicalistas do ABC paulista.

Portanto, o filme, partindo da captura dos gestos, da fisionomia, mas sobretudo da inserção corporal do indivíduo nas circunstâncias dramática da vida cotidiana, se apresentou como uma arte capaz de fazer a comunicação e a expressividades humanas enriquecerem-se com os meandros profundos desta intimidade emotiva, retirando destas circunstâncias e do embate corporal do indivíduo com a sua dimensão material temas a serem abordados por outras vias que não as comumente adotadas mesmo no âmbito das artes visuais. Ao seguir por novos caminhos, o cinema passa a oferecer ao campo estético novas formas de mediação para a interpretação e exposição dos sentimentos humanos, abordando de maneira reveladora as emoções humanas sobretudo onde a linguagem escrita e as outras formas de expressão visual apresentam seus limites.

2.1.3 Desantropomorfização e formas ideológicas

Através das condicionantes a que nos referimos acima, a forma estética do cinema se consolidou como maneira peculiar de abordagem da realidade social por meio da imagem. A exploração da fisionomia e a inclinação para uma representação imagética do embate do sujeito com a realidade concreta contribuiu para que importantes aspectos da realidade social, como as trocas simbólicas, as condições materiais de existência, os conflitos sociais e a práxis política ganhassem relevo em meio aos processos que envolvem os estados de ânimo dos indivíduos.

Como também observamos, este tipo de representação que encontramos no cinema seria capaz de criar formas de refiguração nas quais os indivíduos assumiriam efetivamente o papel de sujeitos no âmbito da realidade social e histórica, contribuindo para uma perspectiva desantropomorfizada da sua existência no mundo. Ao aprofundar-se nos traços desta realidade, os filmes possibilitariam a criação de imagens capazes de levantar importantes traços da sociabilidade, das trocas simbólicas e das condições materiais de existência, destacando nesta medida a relação entre indivíduo e sociedade. Por isto, é importante analisar mais a fundo como este elemento da desantropomorfização se mostra presente na arte e no cinema em particular, observando também os limites que encontra nas formas ideológicas.

Lukács (1966) parte mais especificamente do próprio Marx para desenvolver seu conceito de desantropomorfização na arte, utilizando como referência de contraponto

não tanto a noção de antropomorfização¹⁰, também sugerida por ele, mas a de fetichismo, presente no *Capital*. Como sabemos, Marx (1996) mostrou nesta obra através do conceito de “fetichismo” que a forma da mercadoria leva os homens a tomarem as mercadorias como objetos portadores de propriedades naturais que lhes são inerentes, encobrindo assim o trabalho social que lhes deu origem. Do mesmo modo, as relações sociais entre os produtores do trabalho que por sua vez irá garantir estas características e atributos são percebidas como meras relações entre objetos, dotadas de uma existência própria, externa e estranha aos próprios homens.¹¹

Assim, “desantropomorfizador” é todo o conhecimento em que vigora a retransformação em uma relação entre indivíduos daquilo que, ideologicamente, se mostra na aparência como a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas, sendo portanto o espaço para uma espécie de esclarecimento ou desvelamento da forma ideológica e fetichizada com que a realidade objetiva é apreendida pela razão. Nele, a importância das relações entre os homens são recolocadas como o resultado de sua ação no mundo, operando uma espécie de “desfetichização” – numa concepção adaptada por Lukács (1966) do pensamento de Marx para o âmbito estético – ao projetar objetividades que se apresentam de maneira independente em representações que apontam para suas relações recíprocas e mediadas pelo indivíduo. Nesta projeção, esta refiguração mostra-se capaz de desvelar a dependência destas objetividades diante das relações humanas e dos outros elementos da realidade e assim realizar uma contraposição diante das tendências geradas pela ideologia.

¹⁰ Lukács (1967) utiliza o termo “antropomorfização” com dois sentidos. De um lado, protagonizada pelas classes dominantes de cada sociedade ou de cada modo de produção, a ideologia provocaria um efeito eminentemente antropomorfizador na consciência humana, fazendo do indivíduo um ente refém da aparência e da percepção de que a configuração da realidade objetiva justifica-se por si mesma, não dependendo das formações sociais e do papel que ele assume como sujeito na sua dinâmica. A antropomorfização, neste sentido, viria não só de uma condição inicial em que a consciência do sujeito se encontra, alienado de si mesmo e das condições objetivas de sua existência como ente em-si, mas também do modo pelo qual a ideologia contribui para a permanência deste estado pela via de um reconhecimento da realidade exterior como algo dado de maneira universal e peremptória. Num outro sentido, Lukács (1968) considera a antropomorfização uma característica especial do gênero artístico, mesmo quando a obra aponta para a desantropomorfização. Isto porque, na arte, a composição das obras passa sempre pela expressão das idiosincrasias e da visão íntima e criativa de mundo do artista, que deve permitir que os conteúdos da imediatidade atuem no seu processo de reflexão para, na obra, poder efetivamente vincular estes elementos imediatos a uma representação geral capaz de uni-los e vinculá-los na forma estética. A qual, por sua vez, terá como traço predominante a desantropomorfização.

¹¹ “O mistério da forma mercadoria consiste, portanto, simplesmente no fato de que ela reflete aos homens as características sociais do seu próprio trabalho como características objetivas dos próprios produtos de trabalho, como propriedades naturais sociais dessas coisas e, por isso, também reflete a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação existente fora deles, entre objetos.” (MARX, 1996, p. 71).

Isso não significa, por um lado, que a obra de arte ou o filme em particular deva chegar sempre e necessariamente a uma generalização ou visão totalizante a respeito de suas questões para apontar para a desantropomorfização. A particularidade da obra de arte, em outro sentido, surge do modo como o artista produz um recorte a partir dos elementos da realidade que incitam a sua criatividade, sendo a obra o resultado do seu embate com estes elementos e suas questões fundamentais. Contudo, o que Lukács (1967) está indicando a partir de Marx é que a contraposição à autodeterminação que a arte e em especial o cinema podem alcançar encontra relação no modo como os temas, questões e situações levantados apontam para algo que está para além deles nas obras. Ou, mais precisamente, para o modo como recuperam a ação do homem no mundo como caminho para compreender as questões eminentemente humanas que a sensibilidade dos artistas leva ao mundo da arte.

Estes processos são importantes se quisermos compreender a relação entre as estratégias estéticas do cinema e o aprofundamento dos filmes nos elementos da realidade social. Afinal, todos os filmes apresentam em alguma medida aspectos desta desantropomorfização e destas formas ideológicas em suas narrativas, e, além disso, é sobretudo o desenvolvimento das aproximações e distanciamentos na forma estética dos filmes que nos ajuda a compreender a dinâmica de sua aproximação com a realidade social num sentido mais amplo. No caso do documentário brasileiro, por exemplo, há um ganho de densidade na abordagem de temas relacionados à cultura e as formas sociais no início dos anos 1960, quando o cotidiano do homem do campo é menos representado como símbolo de um patrimônio nacional, sob um traço marcadamente folclórico, e passa a ser uma figura imersa em um ambiente de conflitos e problemas sociais. Como observamos em *Viramundo* (1965), o camponês deixa de ser uma manifestação visual da cultura brasileira para se tornar um sujeito com dificuldades para adaptar seu modo de vida tradicional ao cotidiano moderno e racionalizado da cidade. Ganham espaço nas tramas sua forma de ver o mundo e sua maneira de enfrentar os problemas, o que faz com que a realidade em que vive deixe de se representar de maneira alegórica e passe a ser problematizada a partir das formações sociais que condicionam as formas de pensar e agir destes personagens.

Já num outro sentido, na sua face fetichizada, a arte demonstraria, segundo Lukács (1966), as características de uma representação aprisionada, sendo permeada por numa objetividade independente do próprio caráter de representação. Ela deixaria de existir frente ao interlocutor como uma visão das coisas, uma perspectiva singular sobre

a história ou uma reflexão marcadamente humana sobre o que existe objetivamente. No caso do filme, em particular, apesar do realismo imagético, a composição audiovisual da narrativa ocultaria a totalidade de elementos e questões presentes na sua forma como um resultado objetivo da relação do artista com algo que lhe é exterior. Tenderia, assim, a se apresentar como uma coisa que detém em si mesma todas as suas determinações, o que, em primeiro lugar, faz com que o representado assuma em si mesmo a condição do real, e, em segundo, reporta o conjunto de traços da realidade social e material como algo que é pura representação, produto da subjetividade arbitrária, onisciente e onipotente do artista. A possibilidade de apreender traços da realidade pela mediação da estética, pela articulação de seus diversos momentos num sistema social que penetra os mais diversos âmbitos da vida, neste sentido, se perde como possibilidade e com isso se dissipa também a perspectiva da objetividade e da subjetividade da arte como momentos que se interpenetram.

Para Guy Debord (1997), este é um sintoma daquilo que, em sua intensificação histórica, poderia se chamar de ascensão de uma “sociedade do espetáculo”, que se fortalece amplamente com o caráter transitório das representações exponencialmente ampliado pela era da reprodutibilidade técnica. Neste novo momento histórico, a possibilidade de uma relação com a realidade, seja por meio do sensível, seja da representação que o resgata e o problematiza, é substituída por uma torrente de representações, na qual a unidade da vida já não pode ser estabelecida em razão de as imagens destacarem-se de cada aspecto da vida para fundirem-se num fluxo comum. “O espetáculo não deseja chegar a nada que não seja a ele mesmo.” (DEBORD, 1997, p. 17).

É o que percebe também Bernadet (2009) no âmbito do cinema documentário, com a diferença de que ele e outros teóricos importantes do gênero brasileiro que o tomam como referência veem este contexto não como um fenômeno ideológico, de caráter histórico, mas como uma condição universal recentemente revelada para a existência humana. Contemporaneamente, para Bernadet, os cineastas – sobretudo os brasileiros, objeto de seu livro – teriam reunido elementos para compreender que a realidade não se define sob as determinações da produção material, das relações de trabalho. “Daí desliza-se progressivamente, sem que por isso desaparecem por completo os vestígios da atitude sociológica, em direção a uma realidade que não se define pela produção material, mas se caracteriza pelo imaginário e pela produção simbólica.” (BERNADET, 2009, p. 215-216). Chegaríamos então a um mundo simbólico marcado

por abstrações que, em sua fragmentariedade originária, seria alcançado pelos cineastas na medida em que estes teriam se aprofundado na representação do “outro” na imagem do filme – sendo para o autor o “outro” aquele ente que não é cineasta e não faz parte da “classe média”, de onde estes artistas teriam saído. “A questão do outro gera obrigatoriamente a de um mundo policêntrico, ou de um mundo que não tem mais centro.” (BERNADET, 2009, p. 213).

No mesmo caminho de Guy Debord, seguem algumas das maiores referências para esta discussão ao lado de Lukács, os frankfurtianos Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985). Na *Dialética do Esclarecimento*, podemos observar como as obras da indústria cultural ou que assumem mais claramente, pela própria influência desta, uma ausência de tensão social para com o mundo e a realidade social que lhe é subjacente, forçam a unidade do macrocosmo com o microcosmo da vida em sociedade como o modelo fundamental da percepção e da cultura, gerando uma falsa identidade do universal com o particular. Entre a lógica intrínseca da obra e o sistema social de onde se origina, não restaria então quase nenhuma diferença; entre a própria realidade e aquele arranjo singular em que o conteúdo ganha uma nova forma por meio da subjetividade do artista quase não subjaz quase mais nenhuma oposição. O cinema é, a propósito, um dos principais gêneros artísticos que eles tomam como exemplo.

O mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural. A velha experiência do espectador de cinema, que percebe a rua como um prolongamento do filme que acabou de ver, porque este pretende ele próprio reproduzir rigorosamente o mundo da percepção quotidiana, tornou-se a norma da produção. Quanto maior a perfeição com que suas técnicas duplicam objetos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 118).

Embora nos filmes aqui estudados a ideologia seja problematizada para além do fenômeno artístico, como desdobramento de formas de pensar presentes no senso comum ou mesmo no pensamento científico de uma determinada época, essa linha de análise poderá ser observada nos caminhos traçados pelo cinema reflexivo no cenário brasileiro. Para diretores como Eduardo Coutinho, por exemplo, a ideia de representar a realidade social e aprofundar questões de ordem política no documentário consistiria num esvaziamento do potencial de surpresa da narrativa. Para ele, apesar dos resultados alcançados em *Cabra marcado para morrer (1984)*, este tipo de postura consiste numa espécie de vício de cineastas de esquerda dos anos 1950-60 que lança uma série de

conhecimentos apriorísticos ao trabalho do filme, sendo o trabalho mais coerente do cineasta documental apenas aquele de capturar os atos de fala dos personagens. Qualquer iniciativa de problematização, crítica ou relação dos conteúdos destas falas com questões mais gerais redundaria no uso do filme como merca ferramenta de veiculação dos ideais e perspectivas gerais dos cineastas sobre a realidade, tornando o próprio filme, diante destas percepções, algo obsoleto. O que pode ser observado mesmo em *Cabra marcado*, tendo em vista a sua tentativa de captar os o modo de vida e os depoimentos dos personagens evitando sempre uma postura mais reflexiva e crítica em relação às lutas dos movimentos sociais e a as contradições da sociedade brasileira na época.

Por fim, vale notar, não pretendemos com esta discussão seguir um caminho que aponte taxativamente os conteúdos e formas que levam as expressões artísticas à desantropomorfização, nem por outro lado exigir que o aprofundamento na realidade social seja um elemento necessário para que uma obra possa existir enquanto tal. O que procuramos indicar, em outro sentido, é que há uma relação entre a maneira como as obras ligam seus temas ao papel do sujeito no mundo e a maneira como ela se dirige à realidade social. O que nos incentiva, por conseguinte, a buscar no cinema documentário alguns elementos que nos auxiliem a compreender como esta forma narrativa se aproxima da realidade social, manifestando de uma forma muito própria o elemento da desantropomorfização de que falamos acima.

2.2 A REALIDADE SOCIAL NO FILME DOCUMENTÁRIO

No cinema, como observamos, o traço desantropomorizador ocorreria para Lukács (1967) basicamente através de um processo de dupla mímese do mundo objetivo. Como seu processo de realização envolveria a operação de um mecanismo técnico (o cinematógrafo) e ao mesmo tempo a refiguração ou representação estética propriamente dita, que passa pela subjetividade e pela ação criadora do artista, a correlação entre o indivíduo e o mundo objetivo seria extraída não apenas pelas ideias e percepções inseridas pelo realizador de um filme, mas também pela imagem que capta com igual destaque a figura do indivíduo e do mundo material que o cerca. “Mas o específico aqui é que ambos, homem e mundo, hão de possuir – como na vida cotidiana

– exatamente o mesmo valor de realidade em sua aparição.”¹² (LUKÁCS, 1967, p.185, tradução nossa). Neste sentido, mesmo considerando os recortes e interesses dos realizadores, a imagem fílmica tem uma característica própria de partir predominantemente de um registro do indivíduo na vida cotidiana que iguala a sua refiguração à dos outros elementos pertencentes à circunstância de mundo em que está inserido, fazendo do embate entre o indivíduo e a realidade concreta um ponto de partida para a configuração da forma estética no cinema.

Mas se esta desantropomorfização já apresenta no cinema esta forma particular, no gênero do filme documentário esta representação ganha ainda mais um atributo. O documentário se consolidou historicamente a partir de algumas características que o distinguem da matriz narrativa ficcional. E mais importante delas envolve a própria formação da tomada cinematográfica, da construção imagética do plano. Neste gênero, a circunstância de mundo a partir da qual a imagem-câmera é constituída para o espectador pelo sujeito-da-câmera – sendo este o indivíduo que sustenta a câmera ou que formula a concepção autoral da imagem – apresenta a peculiaridade de uma “homogeneidade espacial” entre o campo da imagem e o mundo material que circunda este sujeito. Ou seja, equipe e personagens, na narrativa, são referenciados no plano fílmico como sujeitos de uma mesma circunstância de mundo; eles compartilham a dimensão espaço-temporal para a qual o filme aponta. Na ficção, já é marcante a “heterogeneidade espacial” nesta relação, pois, afora raras exceções, os rastros da presença de uma equipe de filmagem nas circunstâncias dramatizadas esvaziariam o realismo das cenas, razão pela qual a equipe e toda a dimensão autoral não figura personagem ou ator social que faça parte das situações através das quais os roteiros ficcionais se realizam. (RAMOS, 2005).

Assim, no primeiro caso, o sujeito-da-câmera participa da circunstância de mundo que está no campo da imagem, enquanto no segundo, não. No filme documentário, a circunstância de mundo registrada é concebida no resultado do filme sem que seja necessário forjar a não existência do sujeito-da-câmera na circunstância da tomada. Já na ficção, a afirmação ou a aparição deste sujeito no enredo já colocaria todo o plano subjetivo autoral como parte da trama, tornando a condição de mundo hipotético ou imaginário incoerente no plano dos acontecimentos – o que podemos perceber, a título de exemplo, na aparição de uma equipe de produção com uma câmera

¹² “Pero lo específico aquí es que ambos, hombre y mundo, han de poseer – igual que en la vida cotidiana – exactamente el mismo valor de realidad en su aparecer.” (LUKÁCS, 1967, p.185).

cinematográfica em um filme de ficção no qual a história se passa em plena Idade Média.

Certamente, podemos citar um conjunto de filmes ficcionais onde se busca uma quebra parcial deste paradigma ficcional, estabelecendo um ponto de contato com as formas documentárias de registro. Em *E la nave va* (1983) de Fellini, a sequência final traz estrutura do cenário de um pequeno navio onde a trama se desdobra desde o início. No entanto, é como pontos de contato de estratégias predominantes em um e outro âmbito que devemos compreender estes exemplos. Do mesmo modo, o documentário também utilizou e utiliza por vezes breves encenações em suas narrativas, levando atores profissionais ou os próprios personagens que viveram as experiências interpretarem o momento que viveram em outro momento. Contudo, isto não afasta a maneira pela qual esta homogeneidade espacial se mostra uma das características mais recorrentes no gênero, historicamente presente na sua tradição e nos recursos através dos quais ela se desenvolveu ao longo do tempo. O mesmo poderíamos dizer a respeito dos “falsos documentários”, “anti-documentários”, etc., ou filmes que, intencionalmente, procuram subverter estes padrões estilísticos: mesmo as tentativas de ruptura com estes padrões indicam, não por outro motivo, a sua existência como elemento importante da forma estética do gênero. “O artista é livre para trabalhar embaralhando fronteiras, mas parece evidente que esse fato não impede que elas existam, inclusive por fornecerem a medida do trabalho transgressor.” (RAMOS, 2008, p. 25).¹³

Assim, a forma característica por meio da qual a imagem no documentário é desenvolvida a partir da tomada é articulada aponta para uma estratégia assertiva muito própria ao gênero, estratégia esta que detém o traço fundamental de apontar para o mundo sem a necessidade de construir um sistema imaginário complexo e fechado em si mesmo. “O documentário pode ser definido, de forma breve, como uma narrativa que estabelece enunciados sobre o mundo histórico.” (RAMOS, 2005, p. 163). Ao invés de precisar criar todo um sistema de comportamentos, traços da aparência e ações

¹³ O tipo de filme que mais atua nestes limites é o chamado “docudrama”, onde um tipo de narrativa sobre um conjunto de circunstâncias que ocorreram objetivamente são referenciados por grandes dramatizações, envolvendo atores – que viveram ou não as circunstâncias efetivamente – e cenários – totalmente construídos ou aproveitando locações onde se deram os fatos –, sem a produção de um material imagético que tome o desdobramento temporal e materialmente real dos acontecimentos sob os quais se fala como fonte para a composição das cenas e sequências. Todavia, justamente por não contar com este material audiovisual, estes filmes são não raro associados à ficções ou subgêneros à parte, como a “biografia” e a “reportagem jornalística”, recebendo o título de docudramas quando se aproximam mais da narrativa e das técnicas do documentário.

comunicativas de personagens, o documentário, como a fotografia moderna, consegue fazer das imagens do próprio desenrolar da vida cotidiana o material de sua forma estética.

Por isso, do mesmo modo como tem características próprias a forma estética e a imagem do cinema documentário, há também modos distintos pelos quais ganham significado e expressão as questões que surgem a respeito da relação entre o filme e a realidade, ou entre o artista e o mundo no qual ele se propõe a atuar como cineasta. O que por sua vez implica maneiras igualmente particulares pelas quais a classe e a luta de classes ganha forma nos filmes documentários.

Segundo Bill Nichols (2005), por exemplo, diferentemente do que ocorre na ficção, no documentário há uma dimensão da história do filme e das questões eles filmes levantam que eventualmente se entrelaça de maneira particular para a construção da narrativa: a história do cineasta. Como vemos em *Cabra marcado para morrer*, a partir do envolvimento do diretor Eduardo Coutinho com os membros da Liga Camponesa de Sapé, é comum no filme documentário a iniciativa de trazer para a narrativa, informações, intenções e motivações dos artistas para a abordagem dos temas que são recuperados nas narrativas a partir dos efeitos que geram sobre os acontecimentos do filme. A “história do artista”, neste sentido, surge muitas vezes como um recurso importante ou mesmo crucial para a representação que a obra procura construir, sendo não raramente recuperada não apenas para dar maior verossimilhança às imagens, mas também para explicitar a dinâmica de um conjunto de acontecimentos retratados no qual o próprio cineasta é muitas vezes peça fundamental do seu desdobramento.

Além disso, o documentário, ao apontar de maneira particular para a realidade objetiva, termina incorporando técnicas de expressão em formas de pensamento não artísticas em sua narrativa, como é o caso da ciência e do jornalismo. Como observa Noël Carrol:

Ser um filme de não-ficção significa estar aberto a crítica e avaliação de acordo com os critérios de objetividade para o tipo de informação que está sendo fornecida. Interpretação, seleção, etc., são, portanto, apropriados à medida que atendam a critérios de intersubjetividade.¹⁴ (CARROL, 1996, p. 232, tradução nossa).

¹⁴ “To be a nonfiction film means to be open to criticism and evaluation according to the standards of objectivity for the type of information being purveyed. Interpretation, selectivity, etc., are, therefore, appropriate insofar they heed intersubjective standards. (CARROL, 1996, p. 232).

Também a presença do indivíduo nas circunstâncias em que se passam os fatos e a captura tanto da sua expressividade quanto da sua presença física no cotidiano como um todo oferecem aqui uma empregabilidade bastante particular. Como reconhece Fernão Ramos (2005), a predominância da homogeneidade no caso do documentário influi diretamente na importância da captação de situações da realidade objetiva no momento exato em que elas estariam ocorrendo, oferecendo ao registro das “circunstâncias de mundo no seu transcorrer” um importante papel documental à compreensão e a produção de uma memória sobre determinados acontecimentos. “Na tradição documentária, o peso da circunstância de mundo em seu transcorrer, que cerca a circunstância da tomada (ou melhor resumindo, o peso da circunstância da tomada), tem uma dimensão infinitivamente maior do que no cinema de ficção” (RAMOS, 2005, p 161).

Na ficção, esta técnica não aparece com a mesma recorrência. Afinal, o desdobramento das circunstâncias se caracteriza sobretudo por seguir um roteiro e uma série de movimentos dos personagens pré-estabelecidos pelo diretor. Todavia, no documentário, as imagens como as de um conflito entre forças policiais e manifestantes ou o registro de práticas ritualísticas em uma tribo indígena podem representar um importante material documental, apresentando fenômenos que, recuperados por outros recursos, como a memória dos seus participantes, não ofereceriam a potencialidade da perspectiva inerente à imagem em movimento.

Mas a natureza desta narrativa também apresenta alguns problemas no seu desenvolvimento estético. Como nota Jean-Claude Bernadet (2009), com a descoberta do som sincrônico no final da década de 1950, que permitia captar o som da fala dos personagens e anexá-las com efeito mais realista à imagem, surgiu um recurso importante ao documentário que, contraditoriamente, seria anos mais tarde o reduto de uma série de contradições na abordagem da linguagem dos atores sociais nos filmes. “Se, nos primórdios do cinema direto, a entrevista era uma tentativa de encontrar o outro, após a fase de criação dessa linguagem que se tornou um automatismo, ela hoje remete mais ao cineasta do que ao entrevistado.” (BERNADET, Data, p. 122). Como analisa o autor, as entrevistas e as falas dos personagens incentivaram de tal modo o registro da interação entre personagem e realizadores dos filmes que, em último caso, a entrevista deixou de ser uma ferramenta para compreender melhor os protagonistas dos filmes e se tornou um modo de autoreferência do próprio diretor, sendo este – por acidente – o verdadeiro protagonista das narrativas.

Neste sentido, é possível notar que a narrativa do cinema documentário traz algumas especificidade no modo como se reporta à realidade social. Dentro das questões levantadas sobre o modo como o cinema aponta para o mundo sob uma perspectiva desantropomorfizada, é possível antecipar nesta expressão modalidades específicas de levar os indivíduos, os grupos sociais e, em particular, as frações da classe trabalhadora à imagem do filme. Como estas particularidades serão retomadas e desenvolvidas mais propriamente na oportunidade em que analisaremos o conjunto de filmes definidos no estudo, nos limitaremos neste momento a trazer os contornos do que entendemos por “classe trabalhadora”, concluindo o primeiro esforço teórico que nos permitirá adentrar no estudo dos documentários e do período definido para o recorte deste estudo.

2.3 A CLASSE TRABALHADORA

Marx aponta no Manifesto Comunista (1977) que, após as sucessivas transformações na história ocidental que sepultaram o comunismo primitivo e os modos de produção asiático, escravista e feudal, a sociedade burguesa tinha no final do séc. XIX simplificado os antagonismos de classe, contribuindo para que fossem abolidas oposições como as de homem livre e escravo, patricio e plebeu, barão e servo, etc. Através da sua consolidação, essa sociedade criou as condições necessárias para que se polarizasse gradualmente a oposição entre proprietários e não proprietários dos meios de produção, suplantando as formas de produção manufatureira e artesanal para tornar o capital uma força aglutinadora e dominante diante de outras formas de organização da produção. “A burguesia suprime cada vez mais a dispersão dos meios de produção, da propriedade e da população. Aglomerou as populações, centralizou os meios de produção e concentrou a propriedade em poucas mãos. (MARX, 1977, p. 25).

Neste processo de supressão ou subordinação de outras formas de produção, a relação de trabalho assalariado que polariza esta oposição de classe também se firma progressivamente como a relação de dominação característica desta sociedade. Com ela, surge o proletariado ou, no sentido empregado por Marx (1977) no Manifesto, “a classe dos operários modernos”, que vivem quase exclusivamente pela venda de sua própria força de trabalho ao capital. “Com o desenvolvimento da burguesia, isto é, do capital, desenvolve-se também o proletariado, a classe dos operários modernos, que só podem viver se encontrarem trabalho, e que só encontram trabalho na medida em que este

umenta o capital.” (MARX, 1977, p. 26). Sua existência se define portanto pelo fato de ser um resultado da acumulação capitalista, do seu crescimento, da sua expansão, e, este processo, de depender da venda de sua força de trabalho para prover a sua subsistência, convertendo diariamente o trabalho em mercadoria alienada ao capital.

O grupo social que Marx mais utiliza não só no Manifesto mas também neste período como referência para a definição de proletariado ou classe operária é o operariado fabril, que começava a emergir como novo ator político nas lutas sociais do continente europeu sobretudo no final da primeira metade do séc. XIX, junto às revoluções que dizem respeito à Primavera dos Povos. Todavia, dando seguimento às reflexões do Manifesto, Marx mostra que o processo de aglutinação capitalista envolveria de maneira acelerada e progressiva novos estratos sociais, seja subordinando os já existentes, como as camadas inferiores da classe média – ou pequenos industriais – e o camponeses, seja criando novos segmentos, como as massas integradas ao chamado “exército industrial de reserva”.

Neste sentido, aplicando a teoria de Marx, é possível incorporar na conceituação frações importantes da classe trabalhadora não analisadas diretamente por ele ou que só durante o século XX assumiriam uma posição destacada nas relações produtivas. É o caso, por exemplo, das novas formas de proletariado urbano, como observamos no filme *Opinião pública*, dos trabalhadores informais de *Viramundo* ou ainda dos trabalhadores rurais arrendatários, como é o caso dos personagens do filme *Cabra marcado para morrer*. Embora estes trabalhadores sejam muitas vezes classificados como autônomos ou não tenham na sua relação de trabalho assalariado diretamente relacionada à burguesia e à reprodução do capital, é correto, a partir do aprofundamento em suas manifestações particulares, incorporá-los na categoria do proletariado. Afinal, eles compartilham com o operariado discutido por Marx (1977) o fato de depender apenas de sua própria força de trabalho para sobreviver e sofrer a dominação do capital sob suas atividades laborais, sobretudo na medida em que a sociedade moderna convive com a expansão deste domínio em outros setores que não apenas a produção industrial, como a cultura e a própria produção agrícola.

Ainda no Manifesto, Marx (1977) indica que é também junto com o nascimento do proletariado que surgem as condições para a luta de classes que irá marcar o desenvolvimento da sociedade capitalista. Como última forma antagônica do processo social da produção, as relações capitalistas opõem de tal modo em pólos opostos a massa de trabalhadores e os proprietários dos meios de produção que a tônica do embate

de interesses entre uma e outra classe passa a se manifestar em toda luta contra o capital, em todo conflito que busque alternativas ao modo como esta força social organiza e põe à serviço da sua própria reprodução as relações e os recursos materiais e sociais. Este embate pode tomar diversas formas, como a luta contra a exploração do trabalho por meio da mais-valia, apontada por Marx (1966) no *Capital*, ou a luta dos camponeses contra os sistemas de financiamento bancário, como discutido em *Lutas de Classes na França* (1977). Contudo, ela se mostra presente a todo momento em que os interesses em conflito recebem sobretudo da classe trabalhadora a forma de uma luta política pela sua emancipação diante desta dominação e das amarras que a apropriação privada dos meios de produção impõe à vida social das massas de trabalhadores.

Mas se a classe é sob este aspecto o resultado de uma condição social e material diante do processo de desenvolvimento das forças produtivas, Marx aponta também para a sua existência sob o âmbito cultural, a partir da consciência de classe. Ao caracterizar o papel do campesinato no 18 Brumário (1977), por exemplo, o autor mostra como, além de viver em condições econômicas semelhantes, uma classe se caracteriza pela maneira como opõe o seu modo de vida, seus interesses e sua cultura ao das outras classes da sociedade. Além da condição material de existência que torna os seus interesses opostos àqueles dos proprietários dos meios de produção, há uma consciência de classe que se expressa através das formas pelas quais a cultura e o modo de vida dos trabalhadores os orienta na luta política contra a ingerência das relações capitalistas sobre suas vidas.

Ao tentar aprofundar esta categoria e tornar mais fácil a sua identificação na realidade social, alguns autores propuseram análises direcionadas a desdobrar o conceito de consciência de classe em Marx. Lukács (2012), por exemplo, através da categoria da “possibilidade objetiva” de Weber, supõe que a consciência de classe consiste num tipo de reação racional adjudicada a uma situação típica determinado no processo de produção. Reação esta que se mediria pelo modo como os pensamentos e sentimentos do grupo de indivíduos desta classe se aproximariam de um contexto hipotético e ideal onde se configuraria uma compreensão perfeita das contradições inerentes à sociedade capitalista como totalidade – incluindo aí a natureza e o embate dos interesses materiais, a existência e as contradições inerentes a mais-valia, etc.¹⁵ Já

¹⁵ Estudo concreto significa, portanto; relação com a sociedade como *totalidade*. Pois é somente nessa relação que se revela a consciência que os homens têm de sua existência, em todas as suas determinações essenciais. [...] A relação com a totalidade concreta e as determinações dialéticas dela resultantes superam

Thompson (2011), por seu lado, entende a consciência de classe como a forma pela qual a experiência de classe, determinada pelas relações de produção, é tratada no âmbito cultural, encarnando uma “identidade de interesses”, de sentimentos ou de projeções estruturadas ou não em “tradições”, “valores” ou “formas institucionais”.

Embora possamos considerar como fundamentais estas contribuições pelo modo como destacam possíveis formas de manifestação da consciência de classe na realidade social, acreditamos que esta categoria precisa ser analisada sobretudo como um fenômeno histórico, tal como Marx a concebeu. Como entendemos, é eminentemente problemática a tentativa de analisar relações, discursos ou conteúdos sociais de modo a autorizar ou desautorizar a constatação do exercício e da manifestação desta consciência através da reunião de características supostamente necessárias à sua existência.

Por isso, no âmbito da luta de classes, como entendemos, o exercício da consciência política não pode ser medido a partir da comparação com uma compreensão perfeita das contradições da sociedade capitalista, como proferiu Lukács (2012), nem por outro lado pode ser examinada como fenômeno que tem seu conteúdo numa identidade de interesses e sua forma em tradições, valores ou formas institucionais, como afirmou Thompson (2011). Na verdade, como a consciência de classe constitui um fenômeno que surge com a própria classe, nos parece possível falar da sua manifestação sempre que condições materiais de existência e de desenvolvimento da classe se mostrarem presentes, sendo o papel da análise apenas compreender em que grau ou de que modo ela se manifesta na realidade social.

A consciência de classe, neste sentido, corresponde a um corolário da emergência da classe enquanto sujeito histórico, a qual se torna de um ente em-si a um ente para-si na medida em que as comunicações entre seus membros se torna progressivamente universal. “Ora, a indústria, desenvolvendo-se, não somente aumenta o número dos proletários, mas concentra-os em massas cada vez mais consideráveis; sua força cresce e eles tomam maior consciência dela.” (MARX, 1977, p. 28). À medida que os interesses e as condições materiais de existência dos trabalhadores se igualam e a sua força numérica cresce, portanto, ela marca a sua existência na história. Se o

a simples descrição e chega-se à categoria da possibilidade objetiva. Ao se relacionar a consciência com a totalidade da sociedade, torna-se possível reconhecer os pensamentos e os sentimentos que os homens *teriam tido* numa determinada situação da sua vida, *se tivessem sido capazes de compreender perfeitamente* essa situação e os interesses dela decorrentes, tanto em relação à ação imediata, quanto em relação à estrutura de toda a sociedade conforme esses interesses. Reconhece, portanto, entre outras coisas, os pensamentos que estão em conformidade com sua situação objetiva. [...] Ora, a reação racional adequada, que deve ser *adjudicada* a uma situação típica determinada no processo de produção, é a consciência de classe.” (LUKÁCS, 2012, p. 140-141-142).

processo histórico de desenvolvimento das forças produtivas extingue progressivamente toda a diferença do trabalho e em quase toda parte reduziu os salários e as condições de vida a níveis extremamente baixos, os choques entre operários e capitalistas se tornam cada vez mais frequentes e este choque entre indivíduos garante também progressivamente a forma na consciência das disputas entre classes. Ao pesquisador que busca encontrar este fenômeno na realidade, por sua vez, resta apenas a possibilidade de examinar como se apresentam as condições sociais e materiais de existência da classe naquele contexto. E, a partir disso, entender de que maneira a sua luta política aponta tanto para a universalização dos interesses de seus membros como classe quanto para a consciência de seu papel como sujeito histórico.

O processo de emergência da classe e a manifestação da consciência de classe, neste medida, segue o mesmo processo dialético que vemos Marx desenvolver na análise do modo pelo qual a categoria “trabalho” assume a sua forma moderna, tornando-se para os indivíduos a representação de atividades que antes eram excluídas de sua noção mais antiga. Como analisa na *Contribuição à Crítica da Economia Política* (2008), embora o “trabalho” seja uma categoria antiga e, mesmo no sentido geral, conhecida desde a Antiguidade, tomada economicamente na sua simplicidade é uma categoria tão moderna quanto as condições sociais capitalistas que engendraram a sua abstração. Com a oposição entre capital e trabalho e, nesta medida, o surgimento histórico da classe trabalhadora como um conjunto global de indivíduos que partilham condições materiais de existência comuns, o trabalho deixa de ser o índice de um trabalho ou de trabalhos particulares para se tornar uma categoria concreta e ao mesmo tempo complexa, que por sua vez aponta para o resultado de uma totalidade igualmente concreta de trabalhos com traços em comum. Pela primeira vez na história, neste sentido, o trabalho deixa de ser confundido com o indivíduo e com um objetivo especial, passando à forma de uma abstração geral – como “trabalho em geral” – e assumindo enfim sua concepção prática e objetiva.

Deste modo, embora esta seja uma discussão que Marx realiza para explicar o aparecimento histórico das categorias simples e complexas na história dos modos de produção, a partir da economia política, podemos perceber aí o elemento que nos revela esta face do conceito de classe trabalhadora, o da consciência de classe. Do mesmo modo como a categoria “trabalho” assumiu no mundo moderno a sua face economicamente concreta para a consciência de sua época, o proletariado como fenômeno da consciência e da luta política dos indivíduos e dos grupos sociais surge

para eles de acordo com o desenvolvimento das forças produtivas. Sua luta figura como luta de classes a partir do modo pelo qual os embates particulares vêm à tona como uma luta generalizada, universal, fazendo-os de uma classe em-si a uma classe para-si na medida em que, como observamos em *Lutas de Classes na França (1977)*, as relações sociais se aguçam o suficiente para tomarem a forma de violentas contradições de classe. A classe trabalhadora emerge como agrupamento, como sujeito histórico e protagonista de diversas lutas sociais, mas isso se dá precisamente a partir do modo como esta categoria, tal como o trabalho, ganha progressivamente (embora não linearmente) sua concepção prática e objetiva. O movimento de emergência social e política da classe e de sua objetividade ocorre portanto a partir das experiências particulares de suas lutas coletivas que convergem prática e teoricamente para uma luta única, sendo a consciência de classe um fenômeno histórico que consiste mais precisamente na expressão espiritual desta unidade em desenvolvimento.

Os operários triunfam às vezes; mas é um triunfo efêmero. O verdadeiro resultado de suas lutas não é o êxito imediato, mas a união cada vez mais ampla dos trabalhadores. Esta união é facilitada pelo crescimento dos meios de comunicação criados pela grande indústria e que permitem o contato entre operários de localidades diferentes. Ora, basta esse contacto para concentrar as numerosas lutas locais, que têm o mesmo caráter em toda parte, em uma luta nacional, em uma luta de classes. (MARX, 1977, p. 28).

Esta emergência, todavia, como sabemos, não é imediata. Ela acompanha as transformações sociais que se dão no âmbito da relação dialética entre infraestrutura e superestrutura, em constante transformação a partir de seu embate com o desenvolvimento das forças produtivas. Além disso, a universalidade da luta política, como Marx a referencia, não implica numa reunião absoluta de todos os membros da classe trabalhadora em uma única causa, nem na sua necessidade.

Todavia, é possível notar, a partir do próprio Marx, que o ponto de partida para a transformação de uma condição material da classe para a unidade política, para a consciência de classe, é justamente o movimento de expansão universal do capital e, com ela, a universalização da luta de classes. As quais, postas em contato em meio às contradições deste mesmo desenvolvimento, ensejam a práxis de combate aos alicerces do sistema capitalista. Portanto, se Marx afirma que basta o contato intelectual de operários de diferentes países para que as lutas sociais que têm origem em condições econômicas comuns se concentrem, o fenômeno de mediação da classe enquanto categoria material com sua face cultural ou de consciência política passa

prioritariamente pelo modo como torna-se acessível aos indivíduos a aproximação entre a sua luta política efetivamente praticada e as lutas travadas por outras frações da classe trabalhadora.

A classe que buscaremos na análise dos filmes, portanto, apresenta nas suas condições sociais e históricas tanto um aspecto material, relacionado à posição de seus membros e suas frações em relação à propriedade dos modos de produção, como cultural, presente nas formas de pensamento e de ação política que a classe mobiliza. Apesar de recuperar as suas condições materiais culturais enquanto classe, a partir de uma bibliografia sociológica específica, não pretendemos examinar se as frações do proletariado para as quais os filmes apontam apresentam mais ou menos os elementos culturais da consciência de classe, entrando assim numa discussão sobre o mérito de sua práxis. Identificaremos os dois elementos na classe na forma e grau em que eles se apresentarem, sendo as suas condições objetivas na oportunidade apenas – o que já se mostra suficiente – o principal elemento do recorte que buscamos nos filmes documentários aqui estudados.

3 A PRIMEIRA FASE DO DOCUMENTARISMO E O DESPERTAR DA CRITICIDADE CINEMATOGRAFICA

Nosso percurso de análise tem início na retomada das formas estéticas da produção documental no Brasil até a década de 1960 e, logo em seguida, no detalhamento do contexto que marca os dois primeiros filmes a serem analisados, *Viramundo* (1965) e *Opinião pública* (1968). O primeiro esforço de contextualização e análise do objeto nos permitirá ressaltar traços gerais da representação da sociedade brasileira no cinema no cinema documentário até final dos anos 1950, para, em seguida, desdobrar na análise do corpus fílmico tanto as heranças como os distanciamentos que ocorreram frente à tradição documental durante os anos 1960. Mais precisamente até 1968, sendo este último ano um marco na intensificação da repressão da Ditadura Militar em função da publicação do AI-5, em dezembro de 1968.

3.1 A PRIMEIRA FASE DO DOCUMENTARISMO BRASILEIRO

3.1.1 Cinema documentário brasileiro de origem

O cinema brasileiro nasceu, como cinema internacional, essencialmente mudo e não ficcional. As primeiras filmagens produzidas em julho de 1898 por Afonso Segreto na Baía de Guanabara, num *travelling* pela orla do Rio de Janeiro, somam-se títulos formados em meio ao chamado “cinema de cavação” e a curtos registros urbanos – como os das festas de Carnaval – vindo compor um cinema documentário de origem essencialmente experimental, com temas mutuamente isolados e procedimentos narrativos e estéticos simples. Cineastas pioneiros como os irmãos Paulino e Alberto Botelho, do cinejornal *Pathé-Journal* – noticiário de curtíssima duração que existiu no Brasil no ano de 1910 –, Aníbal Requião, Antônio Campos e o próprio Afonso Segreto deram os primeiros passos do cinema nacional, combinando negócios em produção e exibição para inserirem-se no comercialmente promissor ramo do entretenimento audiovisual no início do século. O que, entretanto, não os fez ir muito mais longe do que a produção de breves descrições de temas corriqueiros do cotidiano em um país ainda eminentemente rural e com centros urbanos em processo de desenvolvimento. (LABAKI, 2006).



Major Vasconcelos, um dos membros da equipe de Luiz Thomaz Reis em *Ao redor do Brasil* (1932), à esquerda, se prepara para mediar o primeiro contato da equipe com índios que habitavam as cabeceiras do Rio Xingú.

Sem deixar de contribuir para o seu aparecimento, de certo modo, esta etapa do documentarismo brasileiro logo dá espaço a realizações sintonizadas com as produções internacionais, que demonstravam maior desenvoltura na construção narrativa e no manuseio das novíssimas técnicas cinematográficas. Neste momento, emergiu, na iniciativa do registro, a motivação para a descoberta dos interiores de um país com um território vasto mas ainda pouco conhecido, sobretudo por parte das instâncias oficiais do

Estado e pela população urbana. Aqui, as empreitadas de Luiz Thomas Reis e do Marechal Rondon na Comissão Rondon, em 1912, e as realizações de Silvino dos Santos acompanhavam a tendência dos filmes de viagens como os de Robert Flaherty ao captar circunstâncias, traços e sujeitos considerados exóticos sob o olhar dos pesquisadores-desbravadores que abraçavam e compreendiam as possibilidades documentais do novo instrumento de registro imagético. *No país das Amazonas* (1921), primeiro longa-metragem de Silvino dos Santos, surgiu neste período a partir da encomenda de uma figura pública, o Sr. J. G. Araújo, o projeto para um filme de propaganda sobre a pujança econômica que atravessava o Estado do Amazonas através do ciclo da borracha, a ser divulgado na Exposição do Centenário da Independência Brasileira, evento realizado no ano de 1922 na capital do Rio de Janeiro. Era parte do grande esquema popularizado sob o título genérico de Comissão Rondon. Ao lado do então militar Cândido Mariano da Silva Rondon, figura central da República para ocupar as distantes fronteiras nacionais e agilizar a integração das tribos indígenas das regiões Norte e Centro-Oeste, Thomas Reis¹⁶ deu início à realização de uma série de vídeos de desbravamento e reconhecimento espacial-geográfico do Brasil. Obras como *Ao redor do Brasil* (1932), com imagens produzidas ainda em 1912, marcavam o ainda emergente documentarismo nacional com polêmicas relacionadas a cenas de nu de índios e índias e a uma antropologia física aplicada na medição de seus corpos e

¹⁶ No exército desde 1900, o desenhista e fotógrafo das expedições no Amazonas e no Mato Grosso, Luiz Thomas Reis especializou-se em cinema em 1912, quando enviado à Europa para comprar equipamentos e receber treinamento para a nascente Seção de Fotografia e Cinematografia da Comissão de Linhas Telegráficas no Brasil.

cabeças, dando forma a um registro que aliava a missão estratégica militar à produção de informações técnicas e científicas sobre a população nativa dos espaços recém-mapeados.

Já nestas e em outras realizações inerentes à expedição, o contraste entre o “arcaico ou selvagem” e a “civilização” aparecia como uma tônica da representação documental: em *Ao redor do Brasil*, a cena dos índios sendo medidos e avaliados é seguida pela concessão de facas e roupas trazidas pelos militares e a legenda se encarrega de firmar o processo moral-civilizatório ao garantir que logo estes “trabalhadores” se somarão ao convívio da sociedade brasileira, revelando uma ideologia subjacente de regeneração e integração mediante o trabalho. (LABAKI, 2006).



Integrante da equipe do Marechal Rondon confere através de “fixa anthropometrica” as medidas de um dos índios em *Ao redor do Brasil* (1932).

Ainda nesse filme, os episódios deste gênero encadeiam-se a percorrer as fronteiras nacionais, com a apresentação orgulhosa da recém-instalada fábrica Ford nas margens do Rio Tapajós, com seu trator e usina elétrica próprios. Além disso, temos ainda a representação visual da união de uma índia com um

funcionário público, símbolo máximo da integração pacífica que o filme consegue apresentar entre as duas etnias em contato. O cinema de origem, neste sentido, passa gradualmente a ganhar uma linha ideológica bastante clara, com tendências teóricas e pontos de vista em relação ao Brasil e ao projeto da nação que se articulava com a Primeira República. Eram as primeiras projeções no cinema dos ideais multiétnicos de formação de um nação brasileira, atribuídos até mesmo a quem sequer tinha consolidado um contato direto com a civilização ocidental, como é o caso dos índios. Eles poderiam estar total ou parcialmente distantes das relações de produção do incipiente capitalismo brasileiro, mas a ideologia que permeava as produções daquela época já procurava reservar no futuro um lugar para eles.

Outras realizações igualmente importantes sucederam a obra de Luiz Thomaz Reis e o cinema documentário, enquanto gênero não ficcional, seguiu seu curso em realizações que margearam durante muito tempo o campo do filme ficcional, que

absorveu gradualmente os elementos dramáticos do teatro e avançou na consolidação da linguagem do cinema. Obras como *São Paulo, a symphonia da metrópole* (1929), de Adalberto Kemeny e Rudolph Lex Lustig, e *Limite* (1931), de Mário Peixoto, são outros marcos do cinema documental desta época, mais especificamente por terem contribuído para o processo de desenvolvimento da narrativa do gênero ao empregar elementos específicos da linguagem cinematográfica com grande desenvoltura. Entretanto, vale à pena compreendermos melhor de que maneira o patriotismo, os temas nacionais e o positivismo científico marcaram o campo político e intelectual das primeiras décadas do século XX no Brasil, sobretudo em Humberto Mauro, diretor de maior peso na fase pré-cinemanovista do cinema documental brasileiro.

3.1.2 Ideal higienista-positivista e cultura nacional

Até o surgimento da geração cinema-novista, o cinema documentário brasileiro articulou-se basicamente em torno do Ince, o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), e de Humberto Mauro, um de seus realizadores de filmes mais iminentes. Como dirigiu com muito sucesso uma série de filmes ficcionais, seus trabalhos como documentarista entre os anos de 1936 e 1964 ficaram à sombra do reconhecimento alcançado por suas realizações ficcionais. A obra de Mauro tem uma importância fundamental na consolidação do documentarismo brasileiro após as películas produzidas pela Comissão Rondon, sobretudo por ter dado passos importantes na construção da linguagem do primeiro estilo ou fase do cinema documental brasileiro, a do cinema educativo. (RAMOS, 2008). Produção que, a partir da experiência estética de Mauro, foi marcada pela linha positivista e de caráter conservador do registro documental, tendo ainda como traço marcante a tentativa de fundar uma representação visual da cultura e do folclore considerados legitimamente nacionais.

Após as fases das filmografias produzidas na Cidade de Cataguazes, interior do estado de Minas Gerais, e Rio de Janeiro, de onde idealizou *Ganga bruta* (1933), Mauro se associa ao Instituto Nacional do Cinema Educativo¹⁷ (Ince), por volta do ano de

¹⁷ O INCE foi criado em 1936 com apoio de Gustavo Capanema, então Ministro da Educação e Saúde, e a aprovação de Getúlio Vargas. A ideia era utilizar o órgão para promover a utilização do cinema como auxiliar do ensino formal e servir-se dele como instrumento voltado para a educação popular. Ao longo de sua existência, foram produzidos no INCE mais de 400 filmes, de curta e média metragem, sendo que boa parte desta produção consistiu em divulgação de aplicações da ciência e da tecnologia, pesquisas e promoção do trabalho de outras instituições estatais. Foi fechado em 1966, três anos antes da fundação da EMBRAFILME, outro órgão estatal de fomento ao cinema nacional criado durante o governo militar,

1936, a convite do antropólogo Roquette-Pinto, então diretor do Museu Nacional e homem ligado ao ministro da Educação e Saúde do governo getulista, Gustavo Capanema. Roquette-Pinto convidou o iminente cineasta logo na ocasião de fundação do instituto. Como nos explica Fernão Ramos (2008), a linha cinematográfica na produção de Mauro junto ao Ince toma forma no decorrer dos quase trinta anos de existência da instituição, tendo recebido forte influência do seu mentor intelectual e anfitrião no instituto. “Roquette faz a ponte entre o Ince e o Estado getulista, em particular o todo-poderoso Ministério da Educação e Saúde, dirigido por Gustavo Capanema, figura chave que percorre o Estado brasileiro entre 1934 a 1945.” (RAMOS, 2008, p. 251

O ideário de Roquette-Pinto irá, portanto, marcar a obra de Humberto Mauro, mais precisamente entre os anos de 1936 a 1947, quando o diretor trabalhará sob as ordens diretas do médico e antropólogo, fazendo do cineasta o maior responsável pela produção do Ince durante o seu longo período de existência. Àquele período, Roquette-Pinto apresentava um viés contrário à visão racial evolucionista dominante no Brasil, sob clara influência do darwinismo social. Muito forte no pensamento brasileiro até a segunda metade do século XIX, a eugenia das elites nacionais propunha teses como a do “melhoramento das raças” – em privilégio às etnias de ascendência europeia – através de políticas de esterilização, extermínio de incapazes e proibição de casamentos inter-raciais.

Neste período, Roquette-Pinto torna-se presidente do Primeiro Congresso Brasileiro de Eugenia, realizado em 1929, apesar de suas convicções serem relativamente contrárias às que orientavam a própria realização do evento. Nesta oportunidade, o intelectual defendeu a tese de que os problemas ou questões do povo brasileiro – mais precisamente aqueles que supostamente estariam impedindo o advento da modernidade na concepção burguesa – deveriam ser resolvidos por meio de uma política de higienização nos hábitos da população, como também através da garantia de acesso a recursos como saúde, cultura e educação formal, e não por uma ação relacionada ao privilégio ou a eliminação de raças. Assim, diferentemente do que acreditavam aqueles congressistas – de linha abertamente eugenista – e marcado pela influência do culturalismo de Franz Boas, Roquette-Pinto defendeu a tese de que a aprimoração da população brasileira passava por um projeto que contava com: (a) a transmissão de conhecimentos e capacitação educativa – sobretudo para os segmentos que estavam fora dos círculos abastados –, (b) o alinhamento para adotar um conjunto

de hábitos que possivelmente afastariam do cotidiano da sociedade as endemias e adversidades provocadas pela falta de acesso da população às condições elementares de saúde e sobrevivência, e, por fim, (c) a valorização e exaltação da cultura nacional, como parte do projeto educacional então em voga.



Humberto Mauro reproduz a cena do quadro *Primeira missa no Brasil* (1860), de Victor Meireles, em *O descobrimento do Brasil* (1926).

Humberto Mauro, dentro deste contexto ideológico, será então o principal marco da postura de uma emergente intelectualidade ligada ao presidente Getúlio Vargas, voltada para o universo culturalista e higienista-positivista que permeava a mente de figuras como Roquette-Pinto. Em sintonia com a política de estado getulista, obras como *Argila* (1940) serão o mote cinematográfico de uma nova obsessão das elites culturais brasileiras que ocupam o aparelho de Estado, as quais se despediam gradualmente das teses eugenistas para abraçar o culturalismo e a valorização da singularidade brasileira, com interpretações como a que Gilberto Freyre (1994) desenvolvera em *Casa Grande & Senzala*. Neste, como em outros filmes de Humberto Mauro, delinea-se a obsessão crescente pela valorização do que é popular, nacional, dando uma tintura particular aos contornos da nação brasileira para fundar a concepção de um “povo” caracteristicamente brasileiro nas imagens do cinema. Afinal, para formar a nação, já tínhamos um território definido e um Estado em formação, sendo o povo originalmente brasileiro era o elemento que faltava.

Trata-se de uma tendência que marca a produção de Mauro e, portanto, do Ince, a do objetivo educativo e paternalista, voltado para a tentativa de ensinar o povo a lidar com suas próprias tradições culturais, classificando o cinema como mais uma ferramenta de aprimoramento constante (e cada vez menos racial) do “povo” enquanto uma generalidade de arranjo genuinamente brasileiro. Assim, se a educação e a higiene podem ser encontradas no conteúdo de obras como *O preparo da vacina contra a raiva* (1936) e a *Prevenção da tuberculose pela vacina* (1939). Encontramos, também a valorização de uma pretensa cultura nacional e propostas de educação da população quanto às heranças históricas que formariam o seu patrimônio imaterial, como em *O descobrimento do Brasil* (1936) *Dia da pátria* (1936), *Dia da bandeira* (1938) e *Bandeirantes* (1940).

A conformação estética também, como é construída, será mais tarde lembrada como a que caracteriza o cinema documentário educativo. (RAMOS, 2008). Herdeira das matrizes antropológicas e desbravadoras dos filmes de viagens, a narrativa é estruturada sob os pilares de campos do saber como a medicina, a biologia e a física, que formam com imponência o edifício da ciência, e a imagem-câmera firma-se em sua capacidade de transfigurar o referente reproduzido e revelar a realidade tal como ela é. A *voz off*, por sua vez, surge como confirmação sempre renovada de uma posição autoral que tem a autoridade sobre as informações e acontecimentos reportados nas imagens. A cultura e a vida material figuram como evidências, como provas das afirmações que são feitas em torno de si. Isso porque a dimensão autoral, em verdade, legitima-se através de um contexto pré-fílmico de tratamento do conhecimento científico que garante a veracidade das afirmações e a correspondência do que é falado com o mundo objetivo. Traços que, como poderemos observar, se mantém no documentarismo brasileiro mesmo nos anos 1960.

O momento do pós-guerra na cinematografia nacional, entretanto, chega trazendo outro contexto para a realização de diretores como Humberto Mauro, e o cinema como um todo também começa a se distanciar dos domínios do Estado. O eixo educativo ganha novos contornos, a televisão surge ao lado de outros meios de comunicação e o cinema perde sua áurea de veículo privilegiado para a difusão de ideias entre os grupos menos escolarizados da população brasileira. Mais experiente e consolidado no Ince, Humberto Mauro deixa para trás a fascinação cientificista para firmar um discurso saudosista diante dos costumes e das tradições brasileiras, sobretudo a que se encontra em torno das tradições de Minas Gerais e das situações de sua

infância. (RAMOS, 2008). Com claro tom melancólico, filmes como os curtas inerentes à série *Brasilianas: canções populares*¹⁸, da década de 1940, demonstram uma fase de apreço pelas tradições e costumes que, em sua representação, destacam a necessidade de lançar novos olhares e se aprofundar na cultura popular brasileira. Nos episódios, que têm títulos como *Chuí Chuá* (1945), *Casinha pequenina* (1945), *O Azulão e o pinhal* (1948) renova-se o compromisso com o registro e a difusão deste patrimônio cultural, sobretudo para uma população brasileira distante de suas raízes e que precisaria tomar conhecimento de da singularidade de sua nacionalidade.



Camponês se dirige ao pasto para reconduzir seu rebanho ao curral em *Chuí Chuá* (1945), de Humberto Mauro.

Neste sentido, a série de Humberto Mauro é certamente um importante fenômeno estético do que estaria por vir em termos de cinema documentário no Brasil. Ainda que a sincronização com as sugestões no âmbito da cultura e da arte sugeridas pela Semana de Arte Moderna tenha sido um tanto tardia, esta série anuncia o interesse

¹⁸ *Brasilianas: canções populares* foi uma série de filmes realizada por Humberto Mauro num intervalo de quase vinte anos – na iniciou em 1945 e seu último título é de 1964 – marcada por episódios que apresentavam músicas populares como pano de fundo para imagens ilustrativas ou breves histórias que se passavam em localidades das zonas rurais do país.

do diretor pelas práticas e pelo cotidiano de grupos que durante muito tempo foram vistos exclusivamente como parte do atraso ou como membros de uma população de que pouco se esperava, valorizando-os por si mesmos e não porque seriam carentes de algum tipo de intervenção. Com seus episódios musicados e permeados de personagens tradicionais, ganham destaque as imagens de cidades e localidades da zona rural e as formas arcaicas de trabalho no campo, num tom claro de exaltação destes elementos como artefatos que faziam do Brasil aquilo que ele era na época. Não se tratavam de filmes documentários como ele vinha fazendo até então, na forma clássica. Além disso, hoje certamente estes curtas seriam facilmente confundidos com o gênero moderno dos videoclipes musicais. Todavia, o interesse e a aproximação de Mauro com estes elementos demonstra como o documentarismo clássico brasileiro já se aproximava dos seus limites estéticos.

A população como objeto de interesse, diferentemente da história oficial do Brasil ou da divulgação de inovações científicas no âmbito do sanitarismo, apresentavam ao cinema uma fonte dinâmica de questões, saberes, atividades, conflitos e dramas. Tratava-se portanto de uma porta aberta para o descobrimento da diversidade cultural e dos problemas sociais e políticos deste território, temas pelos quais os cineastas começavam a se interessar – embora expressões como a pintura, a literatura, a poesia e a música de artistas nacionais já o tivessem descoberto desde a década de 1920. Dali em diante, se a ideologia cientificista e conservadora alegava que as dificuldades que o Brasil enfrentava para se modernizar estava na sua população, o interesse despertado no documentário por esta população não só se mostrou um caminho de muitas temáticas, mas também o primeiro passo para a compreensão de que a equação que poderia explicar a natureza destes problemas não era assim tão simples. O que no âmbito científico já insistiam em afirmar figuras como Caio Prado Jr., Florestan Fernandes e Octávio Ianni, intelectuais ganhavam notoriedade neste período ao combaterem o projeto cultural ideológico da ascendente burguesia nacional.

3.2 O DESPERTAR DA CRITICIDADE CINEMATOGRAFICA NOS ANOS 1950 E 1960

3.2.1 As polêmicas nacionais e o Cinema Novo

Segundo Ismail Xavier, o contexto que envolveu o Cinema Novo e o Cinema Marginal entre o final da década de 1950 e meados dos anos 1970 apresentou uma condição de unidade peculiar, sendo este também um dos períodos estética e intelectualmente mais ricos do cinema brasileiro até hoje. As polêmicas criadas nesta época formaram o que se identifica hoje como um imenso mural de estilos e ideias e produziram a convergência de temas como a política do “cinema de autor”, os filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem do cinema. Temas que podem ser identificados como marcos para o nascimento do “cinema brasileiro moderno”, que deixaria no passado o cinema clássico e a subordinação total da produção nacional aos modelos artístico internacionais. (XAVIER, 2001).

A estética cinematográfica naquele momento, entretanto, precisa ser analisada no seu desdobramento de forma ampla, contemplando as duas faces que estiveram em questão nas rupturas, inovações e transformações no âmbito do cinema nacional como um todo. De um lado, a face propriamente técnica, marcada pela demanda dos cineastas e de intelectuais de esquerda por uma indústria cinematográfica soberana perante o grande capital nacional e internacional. E, de outro, a face estética, que se apresenta como uma resposta artística inovadora dos cineastas frente às dificuldades encontradas para construir e utilizar os recursos de uma indústria cinematográfica independente e receptora do cinema político que se buscava fomentar.

De um modo geral, como nos informa Fernão Ramos (1987), os diversos movimentos cinematográficos presentes entre o final dos anos 1950 e o início dos anos 1970 no Brasil mantiveram vínculos bastante estreitos com o quadro político internacional esboçado no pós-guerra, sobretudo no que diz respeito ao interesse pela realização de um cinema verdadeiramente industrial, já em franca expansão especialmente na cidade de São Paulo. A implantação de grandes estúdios e o fortalecimento das bases logísticas e estéticas do cinema nacional surge para os mais diversos segmentos num ambiente de euforia e crença nas possibilidades de desenvolvimento da indústria brasileira em setores até então não explorados. Entre as produções que surgiram neste período, é possível destacar aquelas do círculo paulista, através de insituições como a Vera Cruz¹⁹, e, de outro lado, os grupos de cineastas de esquerda, a quem, sem os mesmos recursos financeiros, restava se reunir em torno de

¹⁹ A Companhia Cinematográfica Vera Cruz LTDA. foi uma produtora de filmes fundada em 1949, com estúdios em São Bernardo do Campo (SP), financiada e conduzida pela abastada burguesia paulista da época. Produziu e co-produziu mais de quarenta longa-metragens, como *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, além de documentários e curta-metragens.

congressos de cinema para pensar alternativas diante das fortes dificuldades financeiras que o cinema independente vivia naquele período.

No primeiro caso, podemos citar a força de um conjunto de dezoito longas metragens realizados pela companhia Vera Cruz, que girou seu círculo estético quase sempre em torno de temas regionais e representações da cultura nacional, muitas vezes por meio de produções que tinham o neorealismo italiano como referência, tendo seu financiamento operado por estúdios privados como o da Multifilmes. *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, é um dos filmes deste contexto, um sucesso de bilheteria com impactos internacionais. Na sua formatação clássica, a Vera Cruz e o círculo paulista como um todo se voltavam predominantemente para a produção de filmes capazes de viabilizar-se economicamente. Sob este escopo, as narrativas precisavam manter-se mais próximas do padrão de linearidade narrativa que vinha encontrando sucesso na produção internacional norte-americana, em franca ascensão internacionalmente. Isso quando não trabalhasse, de imediato, com a adaptação de gêneros estadunidenses como o *western* – este o caso do próprio longa de Lima Barreto. (RAMOS, 1987).

De outro lado, com uma perspectiva mais próxima de correntes políticas de esquerda, os debates dos Congressos de Cinema que ocorreram entre os anos de 1952 e 1953 organizavam pouco a pouco as temáticas que mais tarde seriam retomadas pelo Cinema Novo, sobretudo no que diz respeito à consolidação de um cinema alternativo ao da pequena mas já existente produção industrial de São Paulo. Aqui, as teses de Nelson Pereira dos Santos no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro ocorrido em abril de 1952 são um exemplo emblemático desta vertente, dando origem a produções como *Rio 40 graus* (1955), obra que reorientou as concepções de Glauber Rocha sobre o filme nacional, até então nome pouco conhecido no cinema brasileiro, mas também exerceu importante influência sobre o que viria a ser o cinema documentário a partir dali.

Neste período, Nelson Pereira dos Santos ressentia-se profundamente perante a esquerda do campo cinematográfico da época, a qual, além de não se colocar frontalmente contra o círculo paulista e os grandes estúdios – que inclusive se opuseram à realização dos congressos de cinema –, virava as costas para as questões relativas ao processo industrial brasileiro e ao quadro do desenvolvimento social e econômico do país como um todo. (RAMOS, 1987). Na incômoda situação de defensor da importância de uma indústria cinematográfica nacional – que àquele período consistia apenas no círculo paulista – perante o cada vez mais presente capital internacional que inundava o

Brasil com as produções norte-americanas, Nelson Pereira dos Santos realizava de forma quase isolada a defesa de uma alternativa industrial e financeira ao cinema nacional irmanado a temáticas nacionalistas conservadoras e folcloristas. Entretanto, apesar das dificuldades, ao continuar a realizar experiências e manter-se atento às possibilidades de uma produção distinta da que vinha sendo implementada no campo artístico e cinematográfico nacional, o diretor terminou surpreendendo os profissionais do cinema com duas propostas bastante singulares. Primeiro, cria um inovador e engenhoso esquema de financiamento da produção fílmica chamado “sistema de cotas”, no qual os investidores pagariam os custos do filme para ter, ao final, uma parcela dos lucros obtidos com a exibição. Assim, além de empresários ou grandes financiadoras, amigos, pessoas do campo artístico e espectadores que acompanhavam as obras dos cineastas poderiam dar algum tipo de contribuição para os filmes e, em troca, participar do seu retorno financeiro.

Ao lado do sistema de cotas, o diretor formula também as concepções de uma estética capaz de tocar as massas sem reproduzir o padrão comercial do círculo paulista, a estética “não linear”. Assim, com *Rio 40 graus* e as realizações que acompanharão



Garoto vende doces a um casal no trajeto para o Pão de Açúcar *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos (1955).

esta obra, surge no cinema a proposta de uma narrativa que traz personagens populares e característicos do Brasil – vendedores, meninos de rua, trabalhadores comuns, etc. – vivenciando estórias construídas a partir de causalidades independentes. Nesta construção, ao invés da linearidade narrativa, emerge o olhar crítico sobre as desigualdades sociais. Tudo isso

trazendo para espectador uma visão que problematizava os comportamentos de setores emblemáticos da sociedade, como a pequena-burguesia e a própria burguesia brasileira, além de lançar novos olhares sobre o modo de vida de personagens mais humildes e oprimidos em meio à realidade social do país, como a crianças. Era o Cinema Novo que nascia e com ele uma nova forma de lidar com a cultura e os elementos da realidade social brasileira nos filmes.

Esta virada na concepção da narrativa ficcional e o novo esquema de produção são fatos significativos da busca de ruptura com as perspectivas industriais do cinema nacional que muitos setores ligados à esquerda nutriam no fim do primeiro quinquênio do século XX, ainda que não tivessem encontrado os meios para tanto. É aqui que se mostrará com maior importância a influência do Neorealismo italiano, explorando o cotidiano dos segmentos miseráveis ou médios da população sem recursos materiais, realizando uma aproximação singular com o dia-a-dia destes atores sociais através de poucos meios técnicos e cinematográficos para a produção fílmica. Tudo isso, evidentemente, tomando como referência os padrões italianos, com a consciência política colocada em primeiro plano e o desejo de expressar os pontos de vista de populações subordinadas dando corpo às narrativas cinematográficas.



Os pescadores que têm seu modo impactado pelo crescimento da indústria em *Arraial do Cabo* (1959), de Paulo Saraceni.

Novos projetos não demorariam a surgir e com eles o cinema documentário mostra-se também um campo de possibilidades estéticas onde estes novos paradigmas podem ser empregados com sucesso, trazendo elementos distintos para a leitura crítica da realidade social brasileira que se delineava marcadamente no campo da ficção. Alguns anos mais tarde, em *Arraial do Cabo* (1959), a representação de pescadores é exaltada a partir de uma ótica particular, registrando um universo que não estava

imediate e proximamente disponível para a população dos centros urbanos: uma pequena vila de pescadores a 25 km da cidade de Cabo Frio, no Rio de Janeiro, totalmente dissolvida após a implantação de uma grande indústria em suas redondezas. Em seguida, no meteórico círculo paraibano, *Aruanda* (1960) romperia de vez com a limpeza e precisão da imagem-câmera da indústria cinematográfica paulista para fazer da precariedade de seus meios de produção uma das suas principais qualidades, construindo uma representação com objeto (atores sociais pobres ou miseráveis) e sujeito (cineasta e equipe) em semelhante condição de empobrecimento material. Com uma luz “estourada” singular e com planos quase sempre em nível de improvisação, a pobreza e a miséria do sertão nordestino são presenciados no filme através da análise da exploração da força de trabalho artesanal na Serra do Talhado, na Paraíba, pela grande indústria de minérios.



A pobreza da família sertaneja da Serra do Talhado em em *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha.

Em seu desdobramento, a convergência das abordagens temáticas nos primeiros filmes do Cinema Novo se enriqueceu também no contato mantido com a literatura nacional. Textos de autores como Euclides da Cunha e Graciliano Ramos são trazidos para o rol de referências do Cinema Novo como fonte de inspiração ou como adaptações de obras literárias para o cinema, e, em meio a esta incorporação, os personagens

aparentemente simples construídos em meio às primeiras experiências no final dos anos 1950 ganham importante complexidade social e psicológica. Por meio deste auxílio, o estatuto folclorista do cinema anterior é posto em xeque e o Cinema Novo aumenta a densidade de seus personagens, submetidos a experiências contraditórias que punham o contato entre modernidade e o arcaísmo na cultura brasileira como uma das principais fontes de problematização da realidade social.

Neste sentido, a temática da consciência possível do sujeito oprimido é extraída de obras como *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e transportada para o cinema. Glauber, o mais apurado e emblemático cineasta da época, imergiu na relação entre fome, religião e violência em filmes como *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) para evidenciar a presença de uma tradição de rebeldia que negaria a versão da índole pacífica do povo, questão que o próprio Golpe Militar de 1964 tornou ainda mais urgente ao suscitar a discussão sobre a relutância dos trabalhadores explorados em assumir em massa tarefa da contestação. Em outros âmbitos, os já citados *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, também o fizeram.

Através destas e de outras obras com abordagem estética semelhante, o Cinema Novo alcançaria o seu auge em meados dos anos 1960. Temáticas distintas convergiram para definir os problemas sociais e políticos que o país vivia através do aprofundamento sobre a vida, o comportamento e as formas de consciência de sua população, indo da representação de um Brasil ensolarado, onde se vislumbraria conflitos de cunho político, como vemos em *Deus e o diabo na terra do sol*, até a difusão de reflexões políticas e existenciais muito profundas a respeito do papel do intelectual em relação ao contexto social do país, tema no qual *Terra em transe* (1968), de Glauber, teve grande repercussão. *Os fuzis* (1963), *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969) ou o documentário *Maioria absoluta* (1964), do diretor Leon Hirszman, são alguns títulos deste momento de plena efervescência do cinema nacional, que no entanto iria entrar em processo acelerado de refluxo a partir do AI-5, em 1968, quando de maneira ainda mais incisiva do que em 1964 o regime interromperia todas estas reflexões em curso por meio de sua fase mais autoritária.

3.2.2 A cultura como elemento de mediação

Nesta renovação, temas como o nacionalismo, a particularidade das culturas regionais e os principais traços do povo brasileiro não foram totalmente excluídos dos horizontes cinema-novistas. Todavia, a forma com que se trabalhava com a cultura, o folclore e do modo de vida vai apresentar um traço muito particular diante da cinematografia anterior. Como vimos, o círculo paulista, a Vera Cruz e Humberto Mauro foram reconhecidos em sua importância para a construção do cinema nacional, mas também viriam a ser anos mais tarde duramente criticados pelas concepções conservadoras que marcavam seus filmes. *Brasilianas*, por exemplo, tal como *O Cangaceiro*, dirigiram seu destaque para a cultura e a população nacionais, mas não encontraram nestas fontes elementos para discutir mais profundamente a miséria, a marginalização ou conflitos sociais em que esta população estava inserida.

É o que irá mudar com os resultados alcançados pelo Cinema Novo. Agora, com as referências neorrealistas, literárias e políticas que este movimento agregou, todas condensadas numa nova forma de fazer cinema e construir personagens marcantes, a cultura deixa de ser um elemento alegórico, meramente decorativo, algo como um patrimônio a ser reconhecido e contemplado coletivamente por meio de um viés positivista. Ela passa a ser concebida como elemento de mediação do conhecimento e do comportamento, de maneira que a representação dos atores sociais nos filmes, dentre eles a classe trabalhadora, passa a ser desenvolvida sob o desejo de imergir neste universo desconhecido. Como nota o autor: “[...] o cinema dos anos 1960 e 1970 tendeu, não sem atropelos e construções míticas, a pensar a memória como mediação, trabalhando a ideia de uma nova consciência nacional a construir.” (XAVIER, 2001, p. 22). O cinema documentário não absorveu total e simultaneamente a profusão rica e multilateral das revisões e problematizações empreendidas pelo Cinema Novo em meio aos anos 1960. Em função sobretudo do Golpe Militar, que já em 1964 impôs sérias dificuldades à produção artística, as questões e reflexões mais profundas sobre o cinema e sobre a própria realidade brasileira foram refreadas, quando não interrompidas, e isso também seguiu o desenvolvimento estético do gênero documental – o que discutiremos depois com mais detalhes. Contudo, a questão da cultura como elemento de mediação da consciência e do comportamento das massas já movimentará o cinema documentário nos anos 1960, que por sua vez demonstrará ampla disposição para, diante desta nova forma de percepção da realidade social, desenvolver a estética do gênero no sentido de sua independência estética e autonomia assertiva diante das matrizes científicas que sustentaram durante décadas o cinema clássico.

Esta influência é marcante sobretudo no exame crítico da consciência das massas no Brasil, tema recorrente nos filmes dos anos 1960 e também nas obras que analisaremos aqui. *Viramundo*, *Opinião pública* e outros documentários dos anos 1960, como *Maioria absoluta*, problematizam abertamente o comportamento, os discursos e as posturas de segmentos da classe trabalhadora como evidências de uma suposta letargia ou alienação que estaria se abatendo sob sua consciência. Neste momento do gênero documental, a cultura presente nas abstrações de um conjunto importante de filmes aponta para a desinformação, a ignorância e a incapacidade de compreender e



Vaqueiro “Manoel” carrega uma enorme pedra em nome da fé em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha.

agir diante de seus interesses materiais e coletivos. Um tema marcante em ficções transformadoras – como *Deus e o diabo na terra do sol* – e que no documentário propiciou importantes avanços em relação à estética do cinema clássico.

As obras de Geraldo Sarno e Arnaldo Jabor aqui analisadas são, neste sentido, dois títulos-marcos para as transformações que a estética do gênero vivia naquela

oportunidade. Em meio aos principais nomes da teoria do cinema documental no Brasil, os filmes que desenvolveram este tipo de crítica sobre o quadro de alienação das massas no período são geralmente classificados como marcadamente expositivos, com raízes no cinema clássico pré-cinemanovista, e neste sentido não são citados pela crítica como exemplos do rol de transformações estéticas que marcam o gênero a partir dos anos 1960. Jean-Claude Bernadet (2009), pioneiro neste tipo de análise no contexto brasileiro e uma de nossas maiores referências neste estudo – sobretudo pela relevância da obra *Cineastas e Imagens do Povo*²⁰ para nossa temática –, toma o filme de Geraldo Sarno como o exemplo emblemático de uma narrativa que ficou no passado. Segundo

²⁰ Publicado em 1985, *Cineastas e Imagens do Povo* é um estudo de autoria do francês Jean-Claude Bernadet (2009) sobre o modo como o cinema documental brasileiro representou o “povo” na imagem do filme. O recorte, que toma desde os anos 1960 até meados dos anos 1970, conclui que as representações deste gênero no Brasil mostram como a narrativa documental sai de uma perspectiva que coloca o cineasta como figura detentora e difusora do conhecimento para alguém incerto e permeado por dúvidas em relação à sua forma de compreender e se manifestar a respeito do povo e da realidade brasileira.

este crítico, o filme de Sarno seria essencialmente generalista, apresentando suas informações como verdades absolutas e investiria no falso pressuposto de que o cineasta deve ou pode de alguma forma representar o real no cinema. Afinal, como acredita, o controle sobre os recursos de realização das imagens imporá uma parcialidade ou idiosincrasia capaz de impossibilitar a construção de algo mais do que um restrito ponto de vista do cineasta de “classe média” a respeito desse real. (BERNADET, 2009).

Esta dura crítica de Bernadet ao cinema dos anos 1960 que tem inspiração nos elementos do documentário expositivo clássico se deve basicamente ao fato de estes filmes não participarem de um movimento de relativização da dimensão autoral que também influenciou o campo do cinema documentário no Brasil no contexto de renovação estética instaurado pelo Cinema Novo. Para este autor, o estilo e outros fenômenos sociais trariam um contexto de crise da ideia de representação do real pelo cineasta, abrindo-se para um momento de modernização da linguagem documental no qual as imagens são índices de um mundo fragmentado, policêntrico, onde o trabalho e as relações materiais têm sua relevância deslocada pela eminência do universo simbólico. O cinema reflexivo, que teria suas heranças mais sólidas no Cinema Verdade francês, seria o que melhor responderia a esta condição moderna do mundo da vida e o cinema clássico ou expositivo que vemos em *Viramundo* não lhe parece harmonizado com esta tendência. Mais alinhado com essa concepção, para Bernadet (2009), seria *A opinião pública*, pelas técnicas de utilização de entrevistas e longos depoimentos dos personagens. Muito embora o próprio Jabor (1967), ao se referir à abordagem documentária de rua aplicada três anos antes no filme *O circo*, que é semelhante à de *Opinião pública*, tenha negado veementemente que o Cinema Verdade de Rouch estivesse sendo para ele nestas práticas de registro uma referência cinematográfica.

Embora tomemos aqui como uma importante referência esta leitura de Bernadet (2009), que também se aproxima bastante dos autores que deram continuidade às suas reflexões, como Francisco Elinaldo Teixeira (2004), Fernão Ramos (2005, 2008) e Paulo Menezes (2003), também incorporados neste estudo, consideramos fundamental projetar as análises sobre as transformações na forma estética do cinema documentário a partir dos anos 1960 para além da simpatia por um dos caminhos encontrados pelos documentaristas daquele período. Ou seja, como acreditamos e procuraremos discutir aqui, as mudanças catalizadas pela renovação cinemanovista vivida no documentário não começa pela autocrítica subjetiva da representação documental – que em parte é de fato impulsionada pelo documentarismo francês –, nem tampouco se encerra dentro da

aproximação ou afastamento diante de uma concepção de base relativista, adotada por parte da teoria do cinema documentário. Concepção esta que, em muitos aspectos, toma os documentários como verdadeiros manifestos de premissas idealistas, desconstrucionistas e relativistas que jamais estiveram no rol de preocupações e proposições dos cineastas. Esta transformação tem raízes para além da própria renovação dos anos 1960, sendo um processo de desenvolvimento estético que se aproxima e afasta do documentarismo clássico na medida em que aponta novos caminhos para o gênero. Por isso, pode ser melhor compreendido em seu desenvolvimento a partir da reprodução e da inovação do documentário brasileiro diante destas referências. Este descolamento gradual, que altera substancialmente o modo de representação do proletariado no cinema brasileiro, é portanto o que estamos buscando a partir de agora com o primeiro momento de análise deste estudo, através dos filmes *Viramundo* e *Opinião pública*.

4 *VIRAMUNDO* (1965) E A OBJETIVIDADE DA CONSCIÊNCIA

Viramundo é um documentário curto, de apenas 37min. Dedicase a problematizar o contexto migratório de trabalhadores rurais e camponeses do Norte e do Nordeste do Brasil que chegavam a São Paulo no chamado “Trem do Norte”. Dirigido por Geraldo Sarno, o filme encontra embasamento em pesquisas científicas na área das ciências humanas orientadas pelos professores Octavio Ianni, Juarez Brandão Lopez e Cândido Procópio para promover uma investigação sobre os termos em que se desdobra este fenômeno migratório, sobretudo no que diz respeito à relação destes personagens com a busca por trabalho nas cidades. A narrativa, portanto, parte de um conteúdo científico referencial, debruça-se sobre ele através das imagens e, no seu resultado, apresenta ao espectador uma versão que se pretende verossímil a respeito deste fenômeno migratório e do cotidiano vivido pelos seus agentes. Seria, segundo Jean-Claude Bernadet (2009), um exemplo de filme marcado pelo “modelo sociológico”, já que parte de uma hipótese e, no seu desdobramento, busca os elementos que a tornam coerente, sobretudo ao apontar as evidências exibidas em partes do filme como traços da tese geral que a obra propõe a respeito do tema abordado.

Por um lado, é importante ressaltar que algumas características levantadas por Bernadet (2009) através da classificação de *Viramundo* como título emblemático do “modelo sociológico” no documentário apontam com relativo acerto para os traços narrativos do filme, sobretudo se prestarmos atenção para o modo como este referencial científico irá repercutir na realização das imagens. Algumas características inerentes ao que este autor em especial chamou de “modelo sociológico” ou “voz do saber”, como o caráter expositivo e a iniciativa de defender uma tese ou ponto de vista no filme, estão ali presentes, o que faz desta obra um exemplo importante dos documentários dos anos 1950-60 que ainda empregavam largamente as técnicas do cinema clássico em suas narrativas.

Todavia, como teremos a oportunidade de observar, a utilização destes recursos não afasta a inserção de novos elementos estéticos no filme *Viramundo* em relação a esta herança. Traços como a contextualização social e econômica do comportamento e da consciência dos personagens, o exame crítico de suas posturas, ideias, e as situações em que estes se veem inseridos são reportados nas imagens fazem deste filme. Algo que faz dele um importante ponto de encontro entre a tradição documental e as

transformações na abordagem do conteúdo e na forma do cinema documentário que ocorriam nos anos 1960.

4.1 UM PASSO À FRENTE DO CINEMA CLÁSSICO

Um dos principais elementos deste perfil clássico do documentário que permeia *Viramundo* com mais energia é um pressuposto presente nos documentários de perfil mais informativo: o de que existiria um conhecimento ou um conjunto de noções sobre um determinado assunto que deveria ser abordado e transmitido através de imagens. Nestes filmes, que no Brasil foram produzidos sobretudo através do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), os recursos audiovisuais eram utilizados como meios de afirmação e demonstração da pertinência e relevância do conhecimento científico. Este traço está abertamente anunciado em *Viramundo* logo na sua primeira cena quando, sem receios, anuncia-se em um letreiro: “As pesquisas realizadas para a elaboração do argumento desse filme foram orientadas pelos professores Octavio Ianni, Juarez Brandão Lopez e Cândido Procópio.” (SARNO, 1965).

Toma-se então como ponto de partida um apoio externo, um propósito, um interesse compreensivo sobre o qual recai a realização das imagens e que, portanto, deve guiá-las na convergência de informações e ideias apresentadas. Quais sejam: as de analisar e denunciar o ciclo social vicioso de penúria e alienação que envolve a população de migrantes nordestinos desembarcados do Trem do Norte diariamente em São Paulo. Como observa o narrador em voz *off*:

Diariamente chega a São Paulo, a maior cidade industrial do Brasil, o denominado “Trem do Norte”. Ele traz algumas centenas de migrantes que vêm em busca de trabalho. São assalariados agrícolas, parceiros, meeiros, arrendatários e pequenos proprietários que procedem do Nordeste. De 1952 a 1962, migraram para São Paulo um milhão e duzentos e noventa mil nordestinos. (SARNO, 1965).

Com este desembarque, tem início uma espécie de ciclo socioeconômico a ser analisado por meio das imagens. Embora ele só esteja completamente passível de assimilação para o espectador no fim da narrativa, quando sua última etapa será apresentada, seus contornos começam a ser delineados já neste momento.

O ciclo começa com a chegada do trem a São Paulo trazendo para a cidade um homem do campo que encontra dificuldades para arrumar trabalho no lugar onde vive –

traço comum às condições dos trabalhadores rurais submetidos aos regimes de trabalho descritos pela voz *off*. Em seguida, na cidade ou nas zonas agrárias próximas a ela – a narrativa segue representando apenas o grupo que se mantém na cidade, mais precisamente em São Paulo – alguns conseguirão uma ocupação e outros permanecerão nos limites da pobreza. Sobretudo para os que se aproximarão da miséria, por conseguinte, abrem-se os portões da autoalienação na religiosidade popular, apresentada como o repositório social do medo e das angústias que assaltam a classe trabalhadora na vida urbana. A última etapa tem o retorno de parte do contingente de alienados e desempregados para o lugar de onde vieram, quando, sem escolha, decidem conviver com a carência do seu lugar de origem e continuar tentando um espaço para trabalhar na terra.



Migrantes nordestinos desembarcam em São Paulo no chamado “Trem do Norte”.

Até aqui, em termos de forma, de estratégia narrativa, a tradição do cinema clássico brasileiro continua encontrando no filme uma referência bem próxima do que vinha sendo feito antes, quase sem inovações. Aberturas descritivas eram um recurso muito utilizado, sobretudo diante do caráter modesto das técnicas audiovisuais da época e consequentemente a ausência de

meios diferentes para levar à narrativa as informações introdutórias que contextualizavam o espectador na história do filme. Neste sentido, os momentos iniciais de *Viramundo* não se distanciam muito de filmes como *São João Del Rei* (1958), episódio das *Brasilianas* no qual Humberto Mauro apresenta a antiga comarca de Minas Gerais através de imagens da arquitetura urbana, dados geográficos e históricos. Mesmo a ambientação musical de *Viramundo*, protagonizada por composição de Caetano Veloso e Capinam, já era uma marca do diretor ligado ao INCE.

Entretanto, se a descrição imediata do grupo de trabalhadores rurais desembarcados em São Paulo repete as regras do cinema clássico, o modo como esta apresentação se desdobra nos trará algo novo. De imediato, após a descrição, acompanhamos um conjunto de quatro breves entrevistas com os camponeses recém-

chegados, feitas ali mesmo no momento do desembarque. Nem mesmo *Aruanda* (1960) ou *Arraial do Cabo* (1959) tinham contado com tal recurso, em que pese o fato de terem sido obras de significativa importância para o Cinema Novo e também dedicadas às contradições sociais da vida do trabalhador brasileiro.²¹ Os camponeses, que contam suas histórias, seu cotidiano no lugar onde viviam e, sobretudo, a razão pela qual resolveram vir para São Paulo, têm aqui a oportunidade de expressar-se diante da câmera, de dizer como se sentem diante da infelicidade que os acomete. É, portanto, um certo exagero por parte de Bernadet (2009) quando este alega que em *Viramundo* a “voz do saber” trata o sujeito como ele “não soubesse nada sobre si mesmo”. A convergência entre a fala deste personagem e a linha de abordagem expressada pela voz *off*, o que verdadeiramente incomoda o autor, não elimina o destaque dado a histórias individuais, como também não sugere que o personagem tudo ignora enquanto o cineasta tudo sabe.

Neste sentido, encontram relevância na narrativa declarações como a de um camponês que, depois de rodar várias cidades e zonas rurais no Brasil, retorna para São Paulo por não ter dinheiro suficiente para comprar um pedaço de terra a “vinte contos de réis a tarefa”. Ou mesmo a do filho de um meeiro que, apesar de realizar todas as etapas da roça de algodão para seu patrão, não recebe uma contrapartida que garanta o seu bem-estar e o de seu filho. O migrante tem certamente um saber sobre si mesmo, tem um discurso sobre a sua decisão de vir para a cidade. E a obra, por sua vez, não ignora este e outros tipos de ponderação que veremos mais adiante por parte dos trabalhadores.

Mas as diferenças não se encerram aqui. Após os depoimentos, somos informados sobre o destino destes migrantes. Parte deles, cerca de 70%, irá para as zonas rurais ocupando postos na agricultura voltada para a economia de mercado. A outra parte segue na cidade, assumindo postos na indústria e na construção civil. Em seguida, ainda em meio a esta contextualização, Geraldo Sarno irá apresentar um dos elementos centrais para as próximas cenas e questões a serem levantadas na narrativa. Um ingrediente capaz de oferecer um traço novo ao panteão das análises documentais que conseguiram, desde o final dos anos 1950, esboçar em imagens os termos da relação

²¹ As entrevistas tornaram-se mais comuns no cinema documentário brasileiro após a chegada de gravadores de som sincrônicos, capazes de registrar o áudio em condições de anexá-los às imagens com grande eficiência técnica. O recurso, que passou a ser empregado na década de 1960, transformou a narrativa do documentário, dando espaço para o surgimento de duas linhas estéticas de impacto mundial nesta década, o Cinema Direto norte-americano e o Cinema Verdade francês, as duas nutrindo-se largamente das novas técnicas e influenciando o gênero documentário, ainda que de maneiras distintas.

entre as condições materiais de existência e a vida cotidiana da classe trabalhadora: a consciência.

Em obras anteriores, como *Arraial do Cabo*, a abordagem dos problemas sociais e da modernização brasileira já haviam entrado em questão. No documentário de Paulo Saraceni, uma fábrica de álcool e outra destinada ao aproveitamento da pesca de baleias são as razões de mudanças profundas no modo de vida tradicional de uma pequena vila de pescadores homônima à do filme, situada no estado do Rio de Janeiro. A atividade industrial obrigará os pescadores a abandonarem a antiga localidade de origem para continuar sobrevivendo da pesca. Contudo, estes filmes ainda não haviam posto as formas de pensar e agir dos trabalhadores como parte do universo social responsável por suas condições materiais precárias. Tanto aqui como em *Aruanda* e ainda em outras obras produzidas nos anos 1970, como *O país de São Saruê*, o pauperismo é estritamente o resultado de questões como a falta de trabalho, a expansão industrial e a lógica do mercado: os trabalhadores são sujeitos de uma realidade que se lhes impõe imperativamente, de maneira que esta interferência não é denunciada também nos modos de pensar e no comportamento dos personagens. Não lhes compete nenhum papel na realidade esboçada nestes filmes que não o de serem afetados em seus hábitos e tradições pelas contradições do progresso e do crescimento da economia em seus entornos. O efeito destas forças sobre o imaginário social e sobre as maneiras de pensar não é uma dimensão analisada pelos documentaristas, que por sua vez mantêm o ponto de vista de que duas forças dissonantes competem entre si sem se misturarem de alguma maneira.

É o que *Viramundo* não reproduz, ao menos não totalmente. Agora, as condições sociais em que os migrantes estão inseridos em meio às mudanças no seu modo de vida terão um resultado sobre os seus conhecimentos, sobre a forma de lidar com suas condições de vida, sendo que estas formas de pensar também contribuirão mais à frente para a reprodução de suas dificuldades na cidade. Após a contextualização sobre o deslocamento das frações de trabalhadores, a voz *off* analisa em que condições irão se inserir os trabalhadores destinados a permanecer e buscar trabalho nos grandes centros: “São estes que, partindo das zonas agrárias mais atrasadas do país, põem-se em contato com as formas sociais e urbanas mais avançadas e racionais do Brasil.” (SARNO, 1965). Seria mais uma declaração contextualizadora, binária – pondo a consciência do trabalhador de um lado e a realidade social e econômica de outro –, se ela não desse o tom de um fenômeno novo que se observará daqui por diante. Este choque entre as

“formas sociais” arcaica e moderna repercutirá negativamente sobre as consciências dos trabalhadores, que, segundo a narrativa, terão dificuldade para se adaptar ao ritmo do mundo urbano e, despreparados, não alcançarão o objetivo de arrumar uma ocupação e se estabelecer na cidade de São Paulo.

Deste modo, elementos como o número significativo de pedintes moradores de rua, os exemplos de trabalhadores que não conseguem se manter nos empregos – transitando sem especialização em ocupações temporárias – e, sobretudo, a sujeição à religião, o que veremos a seguir, não são explicados apenas como o resultado de uma conjuntura socioeconômica. Eles mantêm uma relação com as limitações que o trabalhador encontra na sua formação para galgar profissões melhor remuneradas, com a rebeldia que ele apresenta diante do cotidiano laboral nas fábricas, ou, de um modo geral, com as angústias que ele demonstra possuir na sua nova vida. Certamente, como vamos analisar mais adiante, são muitas as contradições que existem na cobertura do filme sobre estes fenômenos. Entretanto, é possível perceber que os problemas sociais vividos pelo grupo social destacado estão para além do impacto externo de um mundo onde a força da modernidade arrebatou o arcaísmo: a realidade os leva a um contexto social complexo que age sobre suas formas de vivenciar a vida na cidade. E as condições destas, apesar de suas notórias contradições, serão a peça-chave dos dramas dos personagens que o filme irá apresentar. Ela figura como elemento de mediação entre fenômenos como a migração e o pauperismo, entre a falta de trabalho no campo e explosão do contingente de fiéis nos centros religiosos das cidades e nesta medida a abordagem crítica destes problemas ganha um conteúdo muito próprio na narrativa.

É mesmo este um dos sentidos impregnados no título. O termo “viramundo” surge como uma referência à mudança radical provocada sob a vida e a consciência do migrante nordestino, que sai de um ambiente onde o cotidiano está permeado por práticas e relações sociais tradicionais para viver no “maior polo industrial do país”, onde a vida “racional” e “avançada” guarda uma dinâmica que, certamente, trará algum impacto sob sua trajetória. Além disso, o mundo que “vira”, no sentido que o filme apresenta agora, não é apenas o mundo exterior, onde o sujeito desempenha o seu trabalho, busca a sua sobrevivência: é também o da subjetividade, do imaginário. O indivíduo se muda para um “mundo novo”, e essa mudança terá um impacto significativo sobre as suas formas de agir e pensar, apresentadas a partir de agora como um produto singular destas transformações.

4.2 A OBJETIVIDADE DA CONSCIÊNCIA

Com a contextualização do fenômeno social do êxodo camponês, encerra-se o que poderíamos definir como uma primeira parte da narrativa de *Viramundo*. Ali, são apresentados os personagens centrais da trama, suas características, o lugar onde a história se desdobra, a realidade social e econômica com a qual irão se defrontar, bem como os termos através dos quais será abordado o fenômeno do encontro entre este trabalhador rural e a vida urbana, com destaque para o elemento da consciência na mediação entre as condições dos trabalhadores rurais nas cidades e os problemas sociais mais amplos que surgem em meio ao fenômeno da migração. Para isso, a poética da música popular e das imagens de Cândido Portinari, as imagens da chegada do Trem do Norte, as entrevistas e, sobretudo, a voz *off*, desenham bem explicitamente os contornos desta representação. A partir da primeira parte, portanto, sabemos “do quê” e “de quem” se trata o filme.

O trecho que se segue seria, por assim dizer, o momento de compreender “como” será o seu desdobramento. Isto é: de que maneira se dá o processo de adaptação (ou inadaptção) do trabalhador migrante à lógica e às relações de trabalho da cidade, considerando o impacto sobre sua consciência causado pelo imenso abismo entre o seu modo de vida tradicional e a dinâmica acelerada da vida urbana. A parte que vai do fim desta contextualização até o início das imagens dos cultos religiosos é justamente o momento em que Geraldo Sarno formula uma perspectiva sobre os termos deste embate, representando as dificuldades que envolvem a busca de uma ocupação e as condições de trabalho nos postos preenchidos por estes segmentos da força-de-trabalho brasileira. O interesse está justamente em descobrir como este contato se estabelece e como ele age sobre as formas de pensar dos trabalhadores migrantes: de que modo o trabalhador rural vivencia a luta pela conquista de uma vaga para trabalhar, como se comporta ao se tornar operário nas fábricas ou na construção civil, como eles reagem diante das novas condições de trabalho, enfim, em que circunstâncias materiais e culturais ele tem ou não sucesso na tentativa de estabelecer-se temporária ou perenemente na cidade.

O modo pelo qual Geraldo Sarno irá conduzir os elementos estéticos e documentais voltados para o desenvolvimento desta abordagem, importa notar, também apresenta distinções para com a introdução. Se, na primeira parte, a realidade da vida do migrante é recuperada sobretudo por dados estatísticos, prognósticos teóricos ou mesmo pela poética construída através da música de abertura, agora são as entrevistas e as

imagens do cotidiano que assumem o primeiro plano como material audiovisual elementar da assertividade documental. A inserção de informações e resoluções a respeito do tema tratado, a partir daqui, deixarão de assumir um papel predominante na origem dos argumentos para se restringir a breves perguntas que a equipe faz aos personagens entrevistados. A voz *off* do narrador, antes predominante, sai totalmente de cena e a montagem passa protagonizar a união de fragmentos da experiência das transformações na vida do camponês que chega à cidade.

Este redirecionamento na abordagem estética do tema da migração tem uma razão de ser. Se, como vimos no início, o exame do choque entre os hábitos tradicionais do campo e as “formas racionais avançadas” indicou que a consciência do trabalhador é uma das fontes fundamentais de sua manifestação, os hábitos, costumes e noções que ele traz culturalmente consigo tornam-se no filme a manifestação do impacto que estas formas sociais lançam sobre a realidade social. No entanto, a captura destes elementos e do modo como eles mediam as formas de consciência dos personagens representa por si um sério desafio à representação fílmica. Trata-se de um âmbito da vida cotidiana que o filme documentário não tinha encontrado até aquele momento elementos estéticos suficientemente desenvolvidos para refigurar e problematizar.

Ainda assim, Geraldo Sarno adere à perspectiva motivada pelo viés sociológico do filme e passa a empregar os recursos da entrevista e os depoimentos destes atores sociais como uma ferramenta decisiva para recuperar o conteúdo desta consciência, mesmo diante das iminentes dificuldades para representá-la. A linguagem, a expressividade e os traços simbólicos da interação do migrante com o cotidiano passam à condição de fonte privilegiada para a verificação das implicações destas formas sociais, mesmo diante das limitações da época. O que por sua vez lhe permite não apenas empregar de modo pioneiro uma fonte importante de documentação das relações sociais e das questões que o recorte do filme procura suscitar, mas também fortalecer a assertividade e a retórica para convencer o espectador sobre a pertinência do conteúdo destacado.

As primeiras imagens da experiência turbulenta e incerta do migrante nordestino no mundo urbano começam pelo cotidiano de um grupo de operários da construção civil. Ao lado de grandes edifícios, os trabalhadores erguem um novo prédio ao som de marretas, maçaricos e ruídos característicos de um grande polo urbano, ao tempo em que protagonizam leituras sobre a sua condição de vida. O tema abordado aqui é praticamente um só: remuneração. Destacam-se declarações sobre os salários irrisórios

que recebem, o alto preço dos alimentos vendidos na cidade e, como resultado disso, a insatisfação diante da impossibilidade de consumir os itens básicos para sua sobrevivência. Um primeiro entrevistado reproduz esta perspectiva de insatisfação em relação ao salário obtido na indústria e conclui que o trabalhador pobre não pode sobreviver ganhando tão pouco. O segundo também garante: “Esse salário não dá nem pra comer. Pode ver que, quando entrou este salário de quarenta e dois ‘conto’ [contos de réis], nós ‘pagava’ o açúcar a vinte cruzeiros. E hoje? ‘Tá’ ‘duzentos e tanto’. [...] Eu, por exemplo, tenho a mulher e cinco filhos. ‘Nós passa apurado’.” (SARNO, 1965).

Mas os exemplos encontrados por Geraldo Sarno não são apenas de insatisfação. Além dos dois insatisfeitos com a remuneração e as condições materiais, há também os que entendem ter tido sucesso na cidade. Ainda nesta sequência que traz os operários da construção civil, um operário compara sua nova vida com a antiga na terra de origem:

Eu trabalho na construção civil. Eu prefiro trabalhar na indústria [ele se refere à indústria da construção civil]. Tenho meu ofício, a indústria paga os direitos do empregado, tem o sindicato pra dar os direitos do empregado, e tenho meu ofício. Prefiro trabalhar na indústria. (SARNO, 1965).

Este último depoimento faz o filme fugir da premissa de que o problema central seriam os baixos salários e, conseqüentemente, a hiperexploração da força de trabalho, criando uma expectativa ainda maior em torno do desdobramento do tema. Dos três entrevistados, há um que garante estar satisfeito, o que poderia significar que há a possibilidade de um final feliz para o trabalhador migrante na cidade. O que estaria impedindo os outros de trilharem o mesmo caminho? Se há os que vivem bem, com uma remuneração que, se não os satisfaz, ao menos não impede a sua sobrevivência digna, deve haver uma razão para isso. Assim, de imediato, o espectador se vê inclinado a levar em conta as nuances que impedem os operários de atingir o mesmo grau de satisfação morando na cidade.

Os esboços da resposta não tardam. A passagem para o novo grupo de entrevistas, fora do ambiente da construção civil, reitera a expectativa em torno destas questões. O



Representante empresarial analisa de seu escritório a inadaptação dos trabalhadores migrantes ao modo de vida da cidade.

depoimento do operário satisfeito é sucedido por uma panorâmica de um espaçoso escritório, de onde um senhor interpreta o tema da adaptação da mão-de-obra migrante aos serviços da indústria.

Observa-se no imigrante nordestino uma maior parcela de desconfiança, talvez por ser um homem mais angustiado, ou por desconhecer o tipo de relações que encontrará no novo ambiente. Isto tem levado, inclusive alguns empregadores a vedar a admissão desse elemento enquanto ainda na fase de entrosamento no novo meio. (SARNO, 1965).

O filme não fornece já aqui a identidade precisa deste personagem, mas saberemos adiante que se trata de um empresário, provavelmente dono de uma das indústrias tomadas como exemplo. De imediato, ele é o sujeito responsável por reproduzir os interesses do empregador. É o porta voz dos donos das indústrias, aquele que interpretará as circunstâncias sob a ótica e a experiência do patronato fabril da cidade de São Paulo. Algo que, é importante perceber, não o impede de ter as suas declarações claramente endossadas pela narrativa. Muito pelo contrário. Suas palavras terão um peso maior do que as dos outros entrevistados desta parte, que terminará situando-o como personagem chave para as resoluções conclusivas a respeito das dificuldades e limitações do trabalhador migrante na sua tentativa de inserção na indústria.

Novos personagens continuam surgindo e, com os seus subseqüentes depoimentos, a controvérsia sobre os termos da satisfação e insatisfação dos migrantes nordestinos vai se tornando ainda mais complexa. Sentado naquilo que claramente se apresenta como a sala de visitas de sua casa, um outro senhor figura ao lado de sua esposa e filhos. Agora teremos um migrante vindo do Nordeste que, tal como no exemplo anterior, se sente satisfeito com a vida e a ocupação que conquistou. De sua mesa de jantar, ele conta brevemente como chegou a São Paulo sem bens ou dinheiro e no curso de sua vida galgou o cargo de “chefe da seção de fornos” de uma metalúrgica, o que o possibilitou a adquirir uma série de bens, como a casa onde mora.

O elenco do trecho completa-se com o exemplo de um migrante que não teve a mesma sorte do chefe da seção de fornos. Trata-se de um homem de meia idade, mas, diferentemente dos dois últimos citados, negro e de aparência pobre, morador de uma casa popular numa região aparentemente suburbana da cidade. Sua chegada a São Paulo, inclusive, como ele mesmo narra, foi curiosa: precisando de trabalho para as despesas mais básicas logo em sua chegada, viu uma placa que oferecia vaga para o

cargo de “rebarbador”. Ao acreditar que se tratava de uma vaga para corte de barba, candidatou-se. Surpreendeu-se logo em seguida quando soube que se tratava de um serviço técnico nos fornos de uma fábrica, mas ainda assim desempenhou bem a atividade no primeiro teste e foi contratado. O desdobramento de sua história, entretanto, não foi tão feliz. Na oportunidade em que o filme foi realizado ele estava desempregado. Além disso, sem condições de quitar o aluguel, ele permanecia na iminência de ser despejado da modesta casa alugada onde morava, pois o proprietário desejava retomar o imóvel.



Sala de visitas de um migrante bem sucedido e de sua família em *Viramundo* (1965).

A apresentação destes três personagens vem logo em seguida à controvérsia lançada sobre a remuneração, deixando inconclusa a resolução ou o parecer científico que deverá explicá-la. Até que todos eles sejam apresentados, e, principalmente, que seja exposto o contraste entre o migrante bem-sucedido e o mal sucedido, apenas a ideia apresentada pelo empresário tem contornos mais precisos. Entretanto, feita esta última apresentação, o cotejamento das condições de vida e das histórias dos dois migrantes

começa e Geraldo Sarno passa a problematizar as circunstâncias que envolvem os dois personagens. Daqui até o final desta confrontação de depoimentos, quando iniciará a abordagem sobre a religião, se estabelece então um exercício de comparação que irá solucionar o quadro paradoxal apresentado através das entrevistas dos operários.

Após as primeiras declarações dos três personagens que citamos acima, curtas e em sequência, introduzindo fusões e contrastes na narrativa, a edição nos leva a algumas imagens do migrante bem-sucedido desempenhando a atividade de vigilância e acompanhamento na metalúrgica onde trabalha. A cena está repleta de *close-up*'s que o trazem o seu olhar atento para a atividade dos outros empregados, orientando-os quando identifica, aparentemente, algum desajuste. As cenas convergem para a representação de um homem capacitado, conciso e concentrado no trabalho. O último dos planos desta metalúrgica corta novamente para o operário negro, de forma direta e sem estratégias de transição. Agora, após historiar a oportunidade em que conquistou a primeira vaga na cidade como rebarbador, ele narra de que maneira ocorreram suas sucessivas e distintas ocupações, sempre como operário mal remunerado na indústria, o que levou a desistir de cada um dos postos de trabalho conquistados.

Este contraste sugere um sentido bastante direto para a sequência, reforçado pelos cortes abruptos que alteram a dinâmica até então adotada pela montagem. Aqui, Geraldo Sarno passa a se aproximar mais da chamada “montagem intelectual”, que põe em colisão dois planos buscando produzir um significado ou uma interpretação que está para além do que as imagens individualmente podem comunicar – técnica de montagem esta criada pelo russo Eisenstein e muito utilizada pelo no Cinema Novo, sobretudo na obra de Glauber Rocha. A forma de decupagem em questão, todavia, não estava sendo utilizada na montagem filme até aqui, pois *Viramundo* assenta-se predominantemente sob a “montagem narrativa”, que funde os planos para compor uma história linear, temporal e espacialmente referenciada de modo preciso. Nesta sequência, observamos a tentativa de demonstrar as diferenças entre a desenvoltura demonstrada por um operário que se apropriou dos hábitos e demandas laborais exigidas na vida urbana e um outro que não teve o mesmo sucesso. Enquanto o migrante bem-sucedido tem a sua imagem ressaltada e valorizada, destacando-se o fato e a situação dele ser o representante da postura racional e técnica do mundo urbano, o operário desempregado narra o seu insucesso ao citar todas as funções que já ocupou na indústria, sem, no entanto, conseguir estabelecer-se em uma que pudesse, ao menos, garantir-lhe uma habitação de onde não estivesse prestes a ser despejado.

Mas este contraste não se interrompe aí. O migrante bem-sucedido já havia relatado como chegou à cidade sem recursos e, anos depois, entraria como ajudante na empresa onde iria galgar sucessivas promoções até assumir o cargo de chefe da seção de fornos. Algo que se deve levar em conta, tendo em vista o destaque para a declaração do outro operário de que migrara entre diversos postos até ficar desempregado. Entretanto, o contraponto é ainda enfatizado pela cena que se segue: logo após esta declaração de seu insucesso, surge novamente o chefe de fornos com sua família, em casa, na sala de visitas, falando agora de como anseia comprar uma casa maior no futuro. Note-se que, como observamos pelas imagens, a sua casa própria é bem equipada com diversos bens duráveis de uso doméstico, como geladeira e fogão. O olhar e o relato triste do outro operário encontram aqui o seu oposto, reforçado ainda pelos elogios que este homem bem-sucedido faz a São Paulo e às condições do trabalhador nesta cidade, terminando com a sua declaração de que abandona a identidade de “nortista” para se declarar como um “paulista” adaptado à cidade onde vive e trabalha. “Gosto muito de São Paulo, desse povo que adoro muito, um povo que olha pra frente, ajuda aqueles que precisam. Não me considero um nortista e sim um paulista e aqui eu pretendo morrer.” (SARNO, 1965).

O depoimento é seguido por uma cena em que o outro operário narra sua situação de dificuldade em relação à moradia. Ele explica que o proprietário da casa alugada onde mora pediu a devolução do imóvel, mas como não desejava sair, resolve enfrentar o risco de um possível despejo, reclamando em juízo o seu direito de permanência. A situação tornara-se razoavelmente dramática para ele neste período, pois o proprietário já havia se negado a receber o aluguel e as instâncias responsáveis por julgar o litígio já haviam dado três ordens de despejo, todas retiradas pelo seu advogado alguns dias antes de uma possível saída à força. A cena reitera então a sua fragilidade diante das condições materiais adversas, em contraste com a situação do operário bem-sucedido, que garante ter dois imóveis em seu próprio nome.

O contraste está estabelecido e, a esta altura, o espectador já tem mapeada a estratégia de comparação. Um teve sucesso, galgou cargos, tem acesso confortável às mercadorias necessárias para seu consumo. O outro, migrou entre empregos, foi remunerado abaixo de suas necessidades materiais e, desse modo, enfrentou dificuldades. Neste contexto, vemos de maneira mais nítida a tentativa de vasculhar as razões pelas quais este processo de diferenciação se realiza. O exemplo do operário humilde e em situação de dificuldades cede espaço agora então ao porta-voz do

empregador, que por sua vez busca explicar, a partir de interpelação da equipe de *Viramundo*, quais seriam as razões para este quadro.

- [Entrevistador] Senhor empresário, é comum na coletividade migrante a evolução da mão-de-obra não qualificada para mão-de-obra tecnicamente qualificada?

- [Empresário] Não é comum. A sua formação ainda implica numa barreira. Há um determinado momento em que ele exaure os seus recursos para esse aprimoramento, para essa evolução. (SARNO, 1965).

Chegamos então ao cerne do problema que vinha sendo esboçado em meio a todo este esforço comparativo: a falta de qualificação e a estagnação profissional. Aos poucos, as informações lançadas pontualmente vão ganhando destaque nas análises resolutivas do empresário. A letra da música de Caetano Veloso e Capinam, que introduziu o empresário no filme, já havia alertado para o fato de que “[...] na lida desta cidade só vale ter profissão”. É justamente o que falta ao operário mal sucedido: um ofício,



Migrante mal sucedido se afasta da equipe com sinais de abatimento enquanto a letra da música de Capinam e Caetano Veloso anuncia: “Desemprego e caridade, nas portas lá da cidade, me esperavam pra peleja.” (SARNO, 1965).

uma profissão que o retire das mudanças constantes entre postos de trabalho de funções distintas e garanta, mediante a especialização em um serviço técnico, alguma estabilidade e perspectiva de crescimento no emprego.

O filme nos oferece assim um parecer a respeito da situação do migrante nordestino na cidade. Em meio as reais dificuldades que ele encontra de instalação, remuneração e de habituar-se ao ritmo da vida urbana, destaca-se o obstáculo da qualificação profissional. A razão para esta dificuldade em se qualificar, à essa altura, o espectador já conhece bem: consiste na discrepância entre a sua formação tradicional e as demandas das ocupações disponíveis na cidade, questão que narrativa levantou logo no início. Por alguma razão que o filme não chega a indicar –seja por falta de escolas, analfabetismo ou arcaísmo dos modos de vida no campo –, estes indivíduos terminam chegando ao destino sem reunir os recursos intelectuais e culturais necessários para assumirem uma profissão na indústria. Seu modo de pensar e agir, pelo contrário, é algo

que o impede de se apropriar dos novos elementos encontrados na cidade. Esta perspectiva chega a se destacar em uma das análises do chefe da seção de fornos levada ao filme em uma entrevista que, apesar do seu conteúdo ideológico, não recebe nenhum contraponto mais enfático e direto da narrativa.

Quanto aos nossos irmãos do norte, uma maioria, é um pessoal que pensa muito em matar, não é como o povo aqui do sul que trabalha dez, quinze, doze horas por dia pra ter sua casa bem arrumada, encerada, aos domingos sair com a esposa e os filhos, para a pizzaria, tomar seu chope, comer sua pizza, gozar aquilo que se chama “vida”. Isso é que está valendo. Esta é uma das razões para eu não voltar ‘pro’ norte, porque se pra lá eu voltar, estarei voltando pra trás. Portanto, estou em São Paulo, e quero caminhar pra frente! (SARNO, 1965).

Assim, a perspectiva mais ampla quanto à racionalidade do trabalho na cidade e as dificuldades de inserção da força de trabalho migrante enquanto pressupostos que norteiam o filme são aqui evidenciadas. Apesar do contraste apresentado, o desenvolvimento econômico é algo positivo, apresenta-se como um evento do progresso tecnológico necessário, embora não alcançado por alguns atores sociais, como é o caso de alguns grupos de migrantes que terminam endossando os contingentes de pessoas pobres nas cidades ou retornando para seus lugares de origem. Não observamos, aqui ou em outro momento do filme, uma reflexão crítica sobre as contradições na relação entre capital e trabalho no Brasil, nem tampouco a respeito do caráter concentracionista da estrutura agrária brasileira. As intercorrências destes atores sociais em São Paulo se devem à sua não adaptação aos esquemas e comportamentos do trabalho “racional” e isso sobretudo em função da insuficiência de sua bagagem cultural, enquanto no campo suas dificuldades enfrentariam fundamentalmente o clima, o preço da terra ou as baixas remunerações.

Neste sentido, muito embora o conteúdo os depoimentos dos camponeses migrantes no início do filme apontasse questões importantes, é o entusiasmo com a modernidade e a indústria que prevalece no olhar de Geraldo Sarno, fazendo-o se esquivar tanto das contradições do crescimento capitalista nas cidades quanto dos fenômenos que levaram milhares de trabalhadores a partir dos anos 1940 a tentar a sorte em polos industriais do Sudeste do país. Como observa Afrânio Garcia Jr. (1989) em “O Sul: caminho do roçado”, para além de uma viagem onde o trabalhador rural nordestino segue para a cidade buscando um novo lugar para viver, o fluxo de deslocamentos de camponeses para as cidades se apresenta como um fenômeno muito mais complexo do

que o que está construído na imagem dos fracassados que tiveram de retornar e os bem aventurados que conseguiram permanecer nas grandes cidades.

Em primeiro lugar, como nota o autor, estas viagens já eram em muitos aspectos um resultado do processo de desenvolvimento do modo de produção capitalista no campo. Através de fenômenos como a alta do preço do açúcar no contexto do pós-guerra, por exemplo, era comum que os camponeses e suas famílias não encontrassem trabalho ou fossem despejados por não se prestarem a trabalhar em condições de extrema exploração para seus antigos patrões. Além disso, migração era não raro parte da tentativa dos camponeses de acumular alguma quantia em dinheiro que os fizesse iniciar um pequeno negócio na sua cidade natal ou adquirir um pequeno pedaço de terra. Por isso, além de sua migração não ser puramente o resultado de um interesse por melhorar economicamente de vida, estando relacionada à própria expansão da lógica capitalista no campo, o interesse em assumir uma profissão não era em nenhuma medida universal para estes migrantes, sendo por isso em certo sentido ideológica polarização apontada no filme.

Além disso, dado a vivência de condições muitas vezes de total subordinação a grandes proprietários de terra em suas regiões de origem, sobretudo na condição de morador²², estas viagens se apresentavam muitas vezes para estes indivíduos como um ato de liberdade. O qual, mesmo quando sucedido pelo retorno, terminava reverberando numa luta destes contra o domínio ao qual eram submetidos antes da partida. Como muitos trabalhadores nunca haviam saído das terras de seus patrões e eram constantemente ameaçados ao tentar romper a relação de trabalho precária que mantinham com eles, a experiência nas cidades não raro redundavam em ações judiciais movimentadas pelos camponeses que reivindicavam direitos trabalhistas e terminavam prejudicando a hegemonia dos grandes senhores de terras em suas regiões. Como estes se encontravam muitas vezes indvidados e sem condições de arcar com as perdas perante a justiça, eram obrigados a ceder partes de suas terras aos camponeses como pagamento, o que fez das viagens migratórias temporárias um modo contraditório por meio do qual se viabilizou uma melhoria de vida de diversas famílias de camponeses.

²² “Morador de condição” ou “morador”, como aponta Afrânio Garcia Jr. (1989), era a condição de todo trabalhador rural que, sem ser dono de qualquer propriedade ou lugar onde morar, alienada seu trabalho ao senhor-de-engenho em troca de moradia. Nestas condições, era comum que o senhor não só estipulasse unilateralmente um valor pela concessão da moradia e do direito a trabalhar na terra, como também o preço de produtos a serem consumidos nos armazéns de que o senhor era proprietário – em muitos casos havia inclusive uma obrigação de que o camponês recorresse apenas a estes estabelecimentos – e o pagamento por qualquer trabalho realizado por ele nas propriedades.

Neste sentido, apesar da construção bem engendrada desta narrativa, fundada na proposta de pensar os problemas sociais do migrante na cidade também a partir de sua consciência frente aos desafios do mundo urbano, são certamente visíveis os limites da argumentação que sustenta o filme. Geraldo Sarno e o produtor Thomaz Farkas relacionam a condição marginal que este trabalhador assume no mercado de trabalho da cidade estritamente à sua falta de qualificação para assumir funções mais complexas e qualificadas na indústria, fruto, sobretudo, de sua inadaptação às formas modernas, às exigências “racionais” das ocupações oferecidas no mercado de trabalho. Se verificamos que se neste filme dá um passo à frente em relação aos documentários do final dos anos 1950, por outro lado, entendemos que a busca de compreender a consciência dos personagens na sua relação com a realidade social e econômica encontra sérias limitações na representação documental de *Viramundo*. O filme, aparece, assim, partidário de uma premissa modernizadora, segundo a qual os problemas sociais vividos pelo migrante do Norte ou do Nordeste na década de 1950 e 1960 seriam decorrentes de uma suposta resistência cultural das regiões tradicionais do interior do país em adaptarem-se ao surto de urbanização e industrialização do país.²³

²³ Algumas fontes mais diretas de influência destas perspectivas sobre a realidade social do país na época e que permeiam o conteúdo *Viramundo* podem ser notadas. Primeiramente, no âmbito científico, citado inclusive no início do filme através dos pensadores que contribuíram com a sua realização, temos neste período o campo intelectual marcado pela influência do pensamento “desenvolvimentista” nas ciências sociais e no meio intelectual dos anos 1950-60. Esta linha de pensamento, que adquiriu grande destaque após a Segunda Guerra entre sociólogos, economistas e historiadores, se assentou dentre outras coisas sobre o pressuposto de que os fundamentos da sociedade brasileira poderiam ser encontrados na relação entre tradição e modernidade, ou, mais precisamente, no modo como esta relação era a chave para compreender os supostos entraves que impediam o projeto nacional civilizador de se concretizar no país.

As primeiras referências deste marco teórico podem ser encontradas entre os cientistas sociais pioneiros na análise sociológica da sociedade brasileira da primeira metade do séc. XX, mas também nas leituras que as suas obras receberam já entre os anos 1950-60. A partir dos anos 1930-40, discutiam-se com recorrência no Brasil as análises que autores como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda realizavam sobre o processo de formação social do país, e em particular sobre a herança do sistema colonial, objeto também da crítica marxista que Caio Prado Jr e Florestan Fernandes desenvolveriam alguns anos mais tarde. Colaborador de Geraldo Sarno, Octávio Ianni está no grupo de discípulos de Florestan, juntamente Fernando Henrique Cardoso e Maria Sylvia de Carvalho, compondo o que ficou conhecido como Escola Paulista. Ele foi uma das referências na interpretação dos obstáculos que as heranças agrária e patrimonial próprias do ao sistema colonial trouxeram para a adoção dos atributos racionais da sociedade capitalista no Brasil.

Todavia, uma proximidade ainda maior do conteúdo o filme pode ser notada no desdobramento da linha desenvolvimentista. Sua difusão foi marcada sobretudo pela influência que dois institutos de pesquisa tiveram sob os debates da época: O ISEB (Instituto Superior de Ensinos Brasileiros) e a CEPAL (Comissão Econômica para A América Latina e O Caribe). Fundada no final dos anos 1940, em Santiago do Chile, pela Organização das Nações Unidas (ONU), a CEPAL se constituiu como o maior centro de economistas e cientistas sociais voltados para a reflexão sobre o desenvolvimento latino-americano nos anos 1950-60. Sob a base do paradigma da modernização do pós-guerra, sua existência foi sinônimo da defesa de um crescimento econômico sustentado do produto *per capita*, o qual, por sua vez, deveria conviver com a institucionalização de uma democracia representativa e difusão dos valores da racionalização, universalismo, desempenho e secularização da sociedade. No Brasil, sua influência pode

Portanto, mais do que uma linha teórica nas ciências sociais ou um discurso de senso comum com heranças no preconceito étnico, a perspectiva ideológica que marca a obra de Geraldo Sarno foi na primeira metade do séc. XX foi um discurso dominante sobre o modo como o tradicionalismo emperrava a consolidação da sociedade capitalista no país e, ademais, sobre a maneira como a condição individual dos sujeitos da classe trabalhadora era não raro apontada como o alicerce mais sólido e inconveniente deste tradicionalismo. Como vemos pela maneira segundo a qual o filme incorpora esse imaginário, o ufanismo com a modernidade e a urbanização que substituiu as bases agrárias do país convive com a interpretação de que os problemas que emergem neste processo não derivam dela, mas de traços ou características sociais relacionadas aos tipos humanos que se apresentam entre os membros das classes dominadas nestas sociedades – sejam eles o negro liberto ou o trabalhador rural migrante.

4.3 O FENÔMENO RELIGIOSO

Estes limites se expressam também na representação da religiosidade no filme. A consciência do migrante, já abertamente declarada como incapaz de adaptar-se aos ritmos e às demandas de qualificação dos postos de trabalho, recebe os contornos finais de sua alienação através do forte efeito estético dos transe em rituais de quais participam estes personagens no cotidiano da cidade.

ser percebida através da popularização de conceitos como o de “subdesenvolvimento”, reproduzindo a perspectiva de que um setor “atrasado” se opunha ao setor “moderno” do país através de problemas crônicos como “círculos viciosos de pobreza”, sustentados por rendas *per capita*’s muito baixas e voltadas estritamente para o onsumo e a manutenção mais imediata da subsistência. Estagnadas, economias com este perfil – como a brasileira – não teriam condições suficientes para sair sozinhas destes ciclos de pobreza e baixo desenvolvimento, sendo imprescindível atrair investimentos estrangeiros e empréstimos no exterior para alavancar tanto a acumulação capitalista quanto a produção, gerando a tão desejada oferta de novos postos de trabalho.

Já o Instituto Superior de Estudos Brasileiros, ou ISEB, foi um órgão criado em 1955 vinculado ao Ministério de Educação e Cultura do governo de Juscelino Kubitschek cuja missão era o ensino das Ciências Sociais no país. Sob forte influência do pensamento cepalino – que teve a sua popularização justamente nos anos 1950 –, constituiu-se como núcleo difusor das ideias do desenvolvimentismo e das ações desse governo, visando orientar a burguesia nacional em relação ao seu papel nas transformações sociais, econômicas, políticas e mesmo culturais, o que ocorreria até a sua extinção, em 1964, pelo regime militar. Em meio aos intelectuais do ISEB, que contou com figuras como Antônio Cândido, Miguel Reale Jr, Hércio Jaguaribe e o prório Sérgio Buarque de Holanda, nutria-se a leitura de que a “modernização brasileira” dependia diretamente de um regime de acumulação capitalista baseado na industrialização, no crescimento econômico, no progresso técnico e na modernização das relações produtivas. Tudo isso com base no trabalho assalariado e na elevação do padrão de vida da população, mas com a liderança incontestada do empresariado nacional. (IVO, 2012).

Numa cena no fim desta segunda parte do filme, o operário mal sucedido e prestes a ser despejado personifica a proximidade da condição destes trabalhadores com a pobreza. Na oportunidade, o migrante, então desempregado, analisa como a falta de trabalho e as remunerações insuficientes que recebe há tanto tempo o obrigarão em breve a voltar a recolher ferro velho na cidade. A música de Caetano e Capinam, novamente, contribui esteticamente com a transição, antecipando elementos que virão a seguir: “Desemprego e caridade, nas portas já da cidade, me esperavam pra peleja.” (SARNO, 1965). Logo depois, alguns planos mostram o operário saindo de casa em direção à rua, registram-se grupos de homens aparentemente sem ocupação parados numa esquina, e, em seguida, catadores de lixo e moradores de rua. A relação é evidente: em vista das dificuldades e da falta de qualificação profissional, os migrantes declinam: mergulham no desemprego e, logo em seguida na pobreza extrema. E é exatamente aí que a religião se aproxima e os conquista. O último morador de rua é filmado embaixo de uma marquise onde se podem ler os dizeres “*Consolatrix Afflictorum*”, termo em latim que caracteriza Maria, santa “consoladora dos aflitos”. É a miséria novamente fazendo parte da vida desta população de antigos trabalhadores rurais.

Concretiza-se então mais uma virada no filme, a última, trazendo um novo momento e uma nova estratégia narrativa, apesar do objetivo refigurativo ser o de reforçar as teses apresentadas na parte anterior. Agora, quase que basicamente através de imagens meramente observativas – que acompanham cultos religiosos em seu transcorrer, sem mais intervenções da equipe –, ao lado de algumas poucas entrevistas, *Viramundo* será o espaço de uma dura e incisiva crítica à religiosidade popular. Ela é aqui, em suma, um fenômeno que se nutre das angústias de uma população atirada à miséria e ao sofrimento nas grandes cidades, reproduzindo cultos e práticas litúrgicas que afastariam totalmente qualquer possibilidade de reflexão e consciência sobre qualquer uma de suas causas.



Pastores evangélicos seguram fiel sendo submetida a ritual de exorcismo em uma praça de São Paulo.

As práticas são representadas através de imagens fortes de transe, choro, gritos e demonstrações de desespero, ou ainda em estratos de declarações proferidas por líderes religiosos que atribuem a eventos sobrenaturais situações que levam dor e tristeza aos fiéis. Tanto no Espiritismo, no Catolicismo, na Umbanda, no Pentecostalismo ou no Candomblé, todas representadas, sem distinções relevantes, esses elementos são tematizados.

A caridade no Espiritismo é o primeiro alvo. Legiões de pessoas pobres formam filas para receber alimentos e ter acesso a refeições servidas em grandes salões, tudo ocorrendo enquanto a voz de um palestrante espírita explica a razão daquela prática. “Nós precisamos da caridade, meus irmãos. Os pobres também precisam, senão eles ficam nessa ociosidade, nesse vício, nesses ‘andrágio’ [adágio] que é pernicioso. E nós sabemos que, pela doutrina Espírita, todo espírito reencarna com suas passagens de maldade.” (SARNO, 1965). No momento em que o líder cita exatamente as heranças de maldade destas pessoas, é uma menina de não mais do que sete ou oito anos que faz a sua refeição e assim o diretor nos remete ao caráter arbitrário destas declarações.

O fanatismo pentecostalista também é visto pela via dos seus líderes. Além das imagens fortes do transe de pessoas submetidas a procedimentos de exorcismo, um dos líderes é flagrado em uma declaração na qual se reclama da sua forma de subordinar os fiéis. “Quando eu faço um apelo não faço três vezes não! Eu lido aqui em São Paulo e no Brasil, mas com um povo educado. Quando eu faço um apelo eu quero que todos me atendam, urgente! [...]. Assim é que Deus quer, um povo obediente!” (SARNO, 1965). É em meio a um dos cultos realizados num amplo espaço público da cidade que surge também a representação da Igreja Católica, recuperada a partir da figura de um bispo que se une ao pastor para celebrar seu Deus.

A Umbanda e o Candomblé fecham o ciclo e neles é o exercício das forças sobrenaturais sobre o cotidiano o ponto mais iminente de crítica. O Candomblé é representado apenas com imagens das práticas de terreiro e batismos, realizados nos terreiros ou no mar. A Umbanda traz, por sua vez, a única entrevista desta parte, na qual uma líder religiosa explica como recebe as entidades do “Pai Damião” e do “Pai Pedro”, capazes, segundo ela, de retirar pessoas da cadeia, arrumar trabalho para os desocupados e resolver casos de desunião doméstica e alcoolismo.

Assim, embora ocupando quase a metade do tempo de duração do filme, o trecho dedicado às práticas religiosas guarda uma marca bastante homogênea e não tem na narrativa o papel de trazer elementos ou informações novas. Afora o conteúdo de

algumas declarações de líderes religiosos ou das próprias cenas em si, que se apresentam pelo próprio caráter documental da imagem fílmica, nenhuma asserção ou análise nova é apresentada pelo meio da voz *off*. O objetivo é essencialmente reforçar dados e leituras já realizadas, aprofundando através de uma montagem que migra entre os diversos tipos de culto o caráter “irracional” daquele fenômeno. Caráter este que por sua vez foi contrastado com as demonstrações de “racionalidade” das formas de reprodução da vida na cidade, também verificadas nas relações de trabalho e na qualificação técnica de alguns operários da indústria.

4.4. OS MIGRANTES E A IMAGEM DO ATRASO

Após aprofundar-se sob as condições críticas em que se encontra os trabalhadores migrantes no mundo urbano, o filme chega ao fim com a última fase do ciclo de migração. Novamente na estação para a chegada e partida do Trem do Norte, acompanhamos o intenso movimento de pessoas que desistem de permanecer na cidade, mesmo não tendo esperança de viver melhor em suas terras de origem. Elas figuram ao lado de outras que, advindas destes locais, desembarcam para tentar a sorte em meio às circunstâncias das que se arrependeram. O interesse autoral aqui é o de mostrar como o problema social apontado pelo filme perdurará após o fim das imagens: em meio ao fluxo de embarques e desembarques, persistem a pobreza, a alienação e a modernização incompleta da sociedade brasileira.

Como observamos em nossa análise, a abordagem das condições de vida da classe trabalhadora em *Viramundo* se destaca diante da tradição do cinema expositivo e do documentário cinemanovista do final dos anos 1950 pelo modo como passa a analisar a consciência dos indivíduos como parte do drama social em que estes estavam inseridos. Diferentemente do que ocorrera até o início dos anos 1960, a cultura, o comportamento e as formas de pensar são parte do contexto de empobrecimento e falta de perspectiva para o trabalhador rural que chega à cidade. Sobretudo na medida em que as suas formas simbólicas construídas em país agrário e “atrasado”, em contato com as formas “racionais” e “avançadas” da cidade, converte-se facilmente em uma disposição social para que ele mergulhe num quadro profundo de alienação, favorecido pelas diversas religiões que reproduzem a sua condição de vida pauperizada nos centros urbanos.

Deste modo, as entrevistas em locações como casas e fábricas, os depoimentos realizados na estação de trem de São Paulo e nas ruas da cidade, os discursos de líderes religiosos em cultos de diversas religiões, dentre outros recursos, são o meio através do qual a linguagem dos personagens preenche e dá forma ao ponto de vista que o filme procura suscitar. Ao lado das informações científicas, dos dados estatísticos, das imagens que representam a pobreza e as condições de vida dos trabalhadores, da música que ambienta o tema do filme e de outros recursos – todos eles possíveis de serem notados em diversos documentários de perfil expositivo dos anos 1950 ou de décadas anteriores –, os depoimentos dos personagens são cruciais para a narrativa ao fornecerem referenciais de tempo e espaço que ajudam a compor o direcionamento assertivo das imagens. Tanto no início quanto na segunda parte do filme, quando estes depoimentos ocupam o centro da trama – e mesmo na terceira, quando é abordada a religião – o conteúdo do que é falado recupera relações de dominação, histórias de vida, características geográficas de regiões do país, experiências de carência material, etc., fazendo a narrativa incorporar informações que estão para além do que panorâmicas de paisagens e textos narrados em voz *off* poderiam lhe oferecer. Deste modo, apesar da tonalidade ideológica de herança desenvolvimentista do filme, o grupo social de migrantes é refigurado por meios documentais que permitem a sua apresentação como sujeitos da realidade que experimentam. Eles têm reconhecido algum grau de ação no mundo e responsabilidade prática sobre os rumos da própria história, sendo o seu papel no cotidiano um dado importante do contexto material e social em que vivem.

Isto não havia ocorrido no documentarismo brasileiro com a mesma desenvoltura até o início dos anos 1960 e, deste modo, constitui a principal via através da qual este gênero do cinema começa a alterar sua maneira de representar as frações do proletariado brasileiro a partir do universo político e crítico que se criou em torno da emergência do Cinema Novo. Outras obras já haviam abordado a maneira como o crescimento da indústria impactava populações tradicionais, como os pescadores de *Arraial do Cabo*, mas neles a vida social tradicional era mera coadjuvante de uma força exterior arrebatadora. A cultura destas populações respirava o ar da resistência pelo simples fato de permanecer ali diante da conjuntura adversa. Ademais, enquanto recursos estéticos utilizados para explicitar esta realidade, os filmes limitavam-se a registrar os locais de trabalho, as estruturas de empreendimentos industriais que provocavam impactos socioambientais na vida local, sem buscar na expressão simbólica

e na subjetividade de quaisquer das partes envolvidas elementos que pudessem contribuir com a representação das questões abordadas nos filmes.

Por outro lado, se devemos reconhecer que o aprofundamento sobre esta expressividade no filme de Sarno estava parcialmente galgada nas técnicas e equipamentos novos que chegavam das experiências de estilos documentais como o Cinema Direto e o Cinema Verdade, na França e nos EUA, a motivação autocrítica e reflexiva que marcavam as produções destas duas formas de realização de documentários não se estabeleceu aqui com a mesma força. De fato, em *Viramundo*, a consciência do trabalhador emerge como parte desta realidade de um modo ainda pouco complexo, sendo, em sua forma supostamente atrasada, uma espécie de obstáculo para o desenvolvimento dos métodos de organização científica do trabalho em voga na civilização modernizadora – esta, por sua vez, uma tendência progressista não contestada na narrativa. O fenômeno da migração, que no contexto dos anos 1950 no Brasil está associado aos impulsos de expansão do próprio capital no campo, além da relação que mantém com o caráter concentracionista da estrutura agrária do país, surge como uma resposta indesejada do arcaísmo da estrutura socioeconômica diante da expansão modernizadora. A miséria e a ignorância do migrante do Norte e Nordeste que chega a São Paulo está relacionada à ausência de capacidades culturais ou intelectuais adequadas ao trabalho no Brasil industrializado. O problema social do migrante representa, no filme, uma herança negativa personificada da formação social do país, criticada pela ideologia desenvolvimentista da época como sendo essencialmente oligárquica e voltada para a produção de artigos agrícolas para o mercado exportador.

Estes limites podem ser percebidos através do modo como os mesmos referências de tempo e espaço são abordados no filme sem muita profundidade. Logo nas primeiras entrevistas, no desembarque do trem em São Paulo, os camponeses relatam as dificuldades que vivenciavam àquela época no meio rural para se estabelecerem como agricultores, mas a discrepância entre a quantidade de terras subutilizadas no país não é contrastada com a necessidade e o desejo dos lavradores de permanecerem em suas regiões de origem. Geraldo Sarno tangencia esta contradição e não aprofunda uma questão que o próprio filme coloca. O mesmo acontece em relação às baixas remunerações percebidas pelos operários da construção civil que são entrevistados: as afirmações de que seus salários não lhe garantem uma vida digna ficam em segundo plano diante das declarações de operários que afirmam receber o suficiente. O desfecho da narrativa não aponta a possibilidade de uma existência

concomitante das duas condições de remuneração, sendo uma mais ou menos comum que a outra. As condições de vida dos operários, a sua pobreza material, figuram como exemplos de falta de especialização e adaptação aos ritmos do trabalho na cidade. Não se sabe exatamente se esta é uma regra ou exceção, mas a narrativa deixa para o plano da incapacidade individual a explicação sobre o insucesso profissional do migrante nordestino na cidade.

Temos, portanto, histórias, realidades locais e referenciais de espaço e tempo que se apresentam para a narrativa mas permanecem superficialmente abordados, momentos que o diretor não consegue cotejar com novas informações capazes de resolver a situação paradoxal que a sua presença impõe ao ponto de vista levantado. Não se trata, neste sentido, de criticar a obra por algo que lhe é externo: estamos nos referindo às questões centrais para o argumento do documentário que o diretor não procura aprofundar. Através das técnicas de documentação e, em particular, a partir dos depoimentos dos operários, importantes informações sobre as condições de trabalho e de vida da época são levantadas. No entanto, o direcionamento para a formulação ideológica, segundo a qual as dificuldades dos trabalhadores são oriundas de uma falta de capacidade intrínseca, em função da tradição cultural que carregam em suas formações intelectuais, termina por esconder ou ignorar estes elementos.

O trabalhador, como resultado desta estratégia refigurativa, emerge como sujeito na história do documentário brasileiro na condição de principal responsável por sua própria condição, juntamente com a formação social histórica essencialmente agrária do país. Enquanto sujeito, contudo, ele figura como único responsável – sobretudo pelo fato de a classe dos senhores de terras não ser abordada no filme –, pois o empregador capitalista aparece como personagem emblemático da racionalidade urbana. O arcaísmo da sociedade brasileira só aparece no filme através do próprio migrante, de modo que sua existência se confunde com o papel que o sertanejo retirante assume na trama social. O Estado tampouco é citado como uma entidade ou instância de responsabilidade coletiva com algum papel neste processo. Inapto, sem formação e lotando o contingente de miseráveis na cidade, o migrante é um problema em si mesmo. As expectativas de solução de suas condições passam pela sua educação, pela superação do arcaísmo da cultura e da formação intelectual que estes indivíduos recebem. Mas o fato de alguns migrantes vivenciarem as mesmas condições e galgarem o sucesso só pode projetar o próprio sujeito não inserido como principal responsável por esta formação não sofrer uma renovação no ambiente urbano. As condições para o sucesso estão dadas, são

democráticas e de livre acesso: os que não obtêm sucesso precisam encontrar em si mesmos a resposta.

Assim, vemos que as classificações que apontam *Viramundo* como subproduto do classicismo cinematográfico documental não alcançam as mudanças e os limites que ele apresenta diante da tradição documental dos anos 1960. Se, por um lado, a novidade técnica do som sincrônico e das câmeras leves não colocou o cinema brasileiro em consonância com os estilos documentais auto reflexivos do final dos anos 1950 e início dos anos 1960, por outro, o chamado “modelo sociológico” que segundo Bernadet (2009) chegaria à situação de “crise” em obras como *Viramundo* representa mais do que o fim do cinema clássico para o contexto que estamos analisando. Ele consiste na verdade numa primeira manifestação mais clara no cinema documentário de buscar na cultura e nas formas de pensamento da classe trabalhadora as causas imediatas não só de suas condições de vida, mas também do contexto social e político do país como um todo.

Acreditamos, neste sentido, ser acertada a afirmativa de que os documentaristas dos anos 1950-60 acreditavam que seus filmes apontavam de alguma maneira para aquilo que entendiam ser a “realidade”, aquilo que estaria se passando na realidade social do país àquela época, incluindo Geraldo Sarno. Contudo, é pouco compreensível o modo como parte da teoria do cinema documentário tomou isto como algo problemático em si mesmo. Inclusive a ponto de tomar este traço como o centro de um conjunto de reformulações estéticas reflexivas que viriam mais adiante. Em *Viramundo*, como vimos, há certamente a compreensão de que os conteúdos que o filme levanta apontam para uma questão inerente à vida do país nos anos 1960. Todavia, não criar e empregar meios estéticos para levantar dúvidas sobre a própria representação, como faria mais tarde o cinema de caráter reflexivo, não torna a representação da obra de Sarno um exemplo de postura voltada para a produção de verdades absolutas, que negaria a presença da criatividade e do ponto de vista dos cineastas na produção dos filmes. Ou, o que equivale a dizer, que estaria alcançando, através das imagens, a retratação um “real em estado bruto”, como acredita Francisco Elinaldo Teixeira (2004). Afinal, como teremos a oportunidade de analisar adiante, o fato de ser crítico à própria iniciativa autoral também não garantirá ao cinema da “desconstrução” uma postura que recuse as pretensões para relacionar a representação imagética de uma realidade exterior ao pensamento do artista. A iniciativa de “representar” a “realidade” permanecerá, mesmo quando o compromisso seja com a crítica aos grupos sociais dos quais os

autores e diretores de cinema fazem parte, ou ainda quando o diretor reivindique o comprometimento de seu filme apenas com a veiculação dos seus próprios pontos de vista – sendo por isso supostamente autônomo diante de outros conteúdos e percepções que estão para além desta idiossincrasia.

Ao conduzir a análise de *Viramundo* como a de um mero vetor que não aponta para as posturas auto reflexivas que virão mais adiante, sobretudo com o Cinema Direto e o Cinema Verdade, autores como Francisco Elinaldo Teixeira (2004) perdem de vista o fato de que a obra de Sarno é um marco não apenas do fim de alguma coisa, mas também do começo de outra. Se nele as técnicas do cinema expositivo demonstram seu esgotamento, tendo sido levadas o mais próximo de seus limites na representação de atores sociais da classe trabalhadora, sua narrativa é também emblemática da emergência dos seus membros não apenas como objetos, mas também como sujeitos na representação documentária, apesar dos limites e contradições da narrativa. Entre apontar pessoas puramente como seres humanos que são parte de um contexto e adotar técnicas para que eles exponham suas ideias no filme há uma importante diferença. *Viramundo* é um dos filmes que trouxe isso para a história do documentarismo brasileiro nos anos 1960. Os cineastas da época já encontravam todas as condições para exercerem seu papel de sujeitos no processo estético: sua posição como autores já garantia os meios para expressar e fazer valer as suas reflexões na imagem do filme; a linguagem cinematográfica esteve durante todo este tempo à sua disposição. Agora, contudo, mais um ator surge como potencial sujeito do processo estético: o personagem. Mesmo que seu espaço como sujeito seja manejado pelos autores, agora, o ator social que antes era apenas mais um elemento na paisagem, como nas *Brasilianas*, ou um elemento humano em uma realidade local, como em *Arraial do Cabo*, expressa opiniões, analisa, critica, erra, acerta, demonstra consciência e se apresenta como um ente que pensa e age objetivamente. Sua linguagem ganha relevo e demonstra ser, ao lado da linguagem cinematográfica mobilizada pelos autores do documentário, um recurso que não poderá mais estar de fora em filmes documentários dedicados a revelar o comportamento e as formas dos personagens se relacionarem com o mundo que os cerca.

Essa novidade mudará os rumos do cinema documentário brasileiro. Sobretudo porque, agora, este novo repositório de conteúdo, informações e traços da realidade social foi trazido à tona e será explorado de forma recorrente. As formas do cinema expositivo, sepultadas em sua unilateralidade, já se mostram insuficientes para trazer

estes personagens para a imagem do filme. Dados científicos, imagens de paisagens bucólicas e cenas de pescadores manuseando suas ferramentas de trabalho já não suprem com os conteúdos necessários as tentativas de interpretar os problemas que esta época impôs a si mesma. Emergem neste período questões como a alienação da população, a dinâmica da realidade política do país, o comportamento contraditório das massas, temas que exigem o elemento da expressão simbólica de segmentos da classe trabalhadora e de outros grupos sociais para serem interpretados e explicados.

O problema, contudo, é que o alvo mais profundo da representação cinematográfica, nesta oportunidade, não tem imagem. Se nas condições materiais perceptíveis, por exemplo, no cotidiano do trabalho ou na pauperização, a classe já tinha sua materialidade representada a sua subjetividade não se curva tão facilmente à imagem cinematográfica. O que se apresenta como nova fonte de traços da realidade social e política do país e que despertará o interesse dos cineastas para explicar as questões de sua época não pode ser captado apenas com *close up*'s e por plano-detulhe. A cultura, o imaginário social, a ideologia e a consciência política, como elementos abstratos, exigirão novas modalidades de representação cinematográfica para serem acionadas.

E é justamente neste ponto que as formas de representação do proletariado no Brasil analisadas no período em questão começam a ser alteradas. O que os cineastas buscarão a partir de agora terá um perfil ainda mais abstrato: a simbologia dos gestos, os conteúdos dos pensamentos, as motivações para o comportamento, as formas de consciência, de compreensão e interpretação do mundo. A classe, através dos personagens, ganhará na imagem a dimensão imaterial que completa a sua existência objetiva. Resta, contudo, saber como o cinema documentário irá reconfigurar o a sua apresentação através das produções que surgirão neste novo contexto.

5 A OPINIÃO PÚBLICA (1967) E A IMAGEM COMO ALICERCE REALISTA

O filme *A opinião pública* é o primeiro longa-metragem de Arnaldo Jabor. Anteriormente, Jabor tinha filmado, ainda com 25 anos e apenas alguma experiência enquanto assistente de direção o curta documentário *O Circo* (1965), bastante elogiado pela crítica nacional e internacional da época. Dois anos mais tarde, ele partia para uma nova incursão, iniciando pesquisas preparatórias sobre um objeto de interesse que permaneceria um longo tempo como o mote de suas abordagens temáticas no cinema: a “classe média”. O termo, que voltou a se popularizar no meio intelectual através do sociólogo Wright Mills – sobretudo por meio do livro *White Collar: the american middle classes*²⁴, lançado em 1951 –, era naquela oportunidade livremente adotado com autonomia e imprecisão conceitual pela imprensa no país. Como narra o filme que analisaremos aqui, os jornais de grande circulação elegeram a “classe média”, neste período, como a porta-voz daquilo que se chamava então de a “opinião pública”. (JABOR, 1967).

Em entrevista à revista *Filme Cultura*, Jabor (1970) relaciona a proposta do filme ao seu alinhamento com interesses estéticos do Cinema Novo de tornar segmentos do “povo” personagens dramáticos na imagem do cinema brasileiro. Sua opção pelos segmentos urbanos, em detrimento de outros, teria sido devido ao fato de acreditar que no mundo inteiro estaria emergindo uma espécie de “ditadura da classe média. “É uma grande ditadura da classe média: a ditadura de suas repressões, de suas obsessões, de sua grande agressividade, de sua auto-defesa, de sua patologia.” (JABOR, 1970, p. 21). Neste sentido, o documentário consistiria numa tentativa de realizar um “retrato fiel” das características de uma parcela da sociedade, como acreditava o diretor, mesmo não apresentando profundidade épica ou trágica, era dotado de um significativo protagonismo nas mudanças do país. Algo fruto de sua “pequenez”, do silêncio em situações decisivas e da extrema fragilidade dos seus pontos de vista sobre a realidade social e política.²⁵ (JABOR, 1970).

²⁴ No livro, o estrato social dos *with collars* ou “colarinhos brancos” se define como uma “nova classe média” que teria se formado entre os operários fabris e a burguesia nos EUA, tendo a sua posição na estratificação social não mais baseada na propriedade privada, como a classe média analisada por Marx, e sim na ocupação, nos empregos que seus membros ocupam basicamente no âmbito do que hoje é conhecido como terceiro setor. Como observa Mills, este estrato é formado na sua maioria por professores, vendedores do comércio e empregados de escritório. (MILLS, 1969).

²⁵ “O que se vê no mundo inteiro, desde essa época [entre os anos 1950 e 1960], é uma coincidência dessa emergência. É uma grande ditadura da classe média: a ditadura de suas repressões, de suas obsessões, de sua grande agressividade, de sua auto-defesa, de sua patologia.” (JABOR, 1970, p. 21). Estamos vivendo

O objetivo da representação da “classe média” no filme, portanto, era o de realizar uma crítica ao papel deste estrato social e de seus agentes no contexto político e ideológico no Brasil dos anos 1960. *A opinião pública* propõe-se ao escrutínio do comportamento, das ideias e das condições de vida dos atores sociais que a compõem para tentar construir uma narrativa dramática sobre o teor frágil, omissivo e alienado que o diretor percebia em sua configuração. O documentário, deste modo, não se alinha ao Cinema Novo apenas pela abordagem dramática das massas, mas também pelo desejo presente em parte da esquerda na época de buscar explicações para a apatia e o conservadorismo que os intelectuais e artistas acreditavam se abater sobre elas durante a década do Golpe Militar de 1964. (XAVIER, 2001).

No filme, estas explicações podem ser encontradas no modo de vida dos grupos sociais, naquilo que fazem em seu cotidiano e no que dizem sobre si mesmos e sobre o mundo à sua volta. Daí o material imagético que vemos em destaque: diálogos entre personagens, discussões informais promovidas pela equipe – algumas culminando em debates e conflitos verbais entre os personagens –, debates assentados em temáticas específicas, ou, por fim, tomadas que os acompanham enquanto desempenham atividades comuns do dia-a-dia. Como resultado, a dinâmica intimista garante ao documentário tanto as opiniões e as formas de pensar que os personagens emitem sobre a realidade em que vivem – sobretudo as que acusam a sua inépcia – como o ambiente de espontaneidade no qual o diretor irá depositar a proposta de captura realista do imaginário social dos atores sociais que pretende retratar.

Se observarmos bem, é possível perceber que o diretor de *Opinião pública* parte em sua experiência muito perto do ponto no qual *Viramundo* parou. Geraldo Sarno conseguiu relacionar as formas de pensamento da mão-de-obra migrante camponesa às suas condições materiais e sociais nas cidades, mas as escolhas e o material adotado para mediar esta relação não o permitiram ir mais longe. Os migrantes expuseram eles mesmos algumas de suas dificuldades, de suas impressões, mas muito pouco do que foi dito sustenta a complexa tese sobre a inaptidão intelectual desta população para a profissionalização estável e o trabalho racional nas cidades. Jabor, por outro lado, fará da captura intimista destas declarações o principal elemento de sua produção. Ele irá

uma grande Idade Média da classe média, e sob esse ponto de vista acho que *Opinião pública* teve o mérito de tentar fazer um retrato fiel do pensamento dessas pessoas que, até então, eram ignoradas pela dramaturgia e também pelo cinema brasileiro. Eram postas de lado, como personagens sem nenhum interesse dramático. Realmente, a classe média não têm profundidade trágica nem grandiosidade épica. Ela é apenas terrível pela sua pequenez, pelo seu silêncio e também pela sua imensa capacidade de união pela grande solidez de sua frágil e absurda ideologia.” (JABOR, 1970, p. 21).

buscar, como informa em voz *off* logo no início, “as situações, os rostos, as vozes, os gestos habituais”. Este é o passaporte para explicar a “imperfeição” e a “pequenez” de um grupo social que, segundo ele, parece ter assumido sem qualquer motivo político razoável um papel absolutamente crucial na vida política do país. Sobretudo através do apoio ao Golpe Militar de 1964 em ações como a Marcha da Família Com Deus Pela Liberdade e do silêncio diante dos desdobramentos repressivos do regime.

Portanto, no âmbito deste estudo sobre as representações da classe trabalhadora, o desafio que se impõe à nossa análise de *Opinião pública* é o de compreender de que maneira esta abordagem mais intimista explora novas formas de problematizar a relação entre a consciência e o ambiente social de atores sociais do proletariado urbano brasileiro, representado aqui através do recorte conceitual da “classe média”. Como poderemos mostrar, ainda que o termo tenha uma definição relativamente precisa em uma das principais referências de Jabor, o sociólogo Wright Mills (1969), os grupos sociais que o diretor tenta recortar – ao que parece a partir de critérios como renda, prestígio social e práticas cotidianas – culminam numa representação bastante confusa do que seria essa “classe média” para o diretor. Todavia, como estas características difusas fazem parte do filme, elas estão dentro do universo de fenômenos que estamos buscando compreender com a análise, cabendo a nós neste momento não propor uma definição mais precisa que não existe na narrativa, mas sim identificar quais foram os percursos trilhados por Jabor para se reportar à existência e a objetividade daquilo que ele entende por “classe média” em *Opinião pública*. Afinal, é justamente a tentativa de entender a relação entre estes percursos e a expressividade das frações do proletariado urbano que nos permitirá, em última instância, avançar na compreensão sobre a maneira com a qual um conjunto de estratos específicos da classe trabalhadora destacado assume a voz daquilo que seria a “opinião pública” do país em meados dos anos 1960.

5.1 A IMAGEM COMO ALICERCE REALISTA

Apesar do estrato social a que o filme se refere ser apresentado na narrativa de maneira imprecisa, a sistemática que o diretor usa para representá-lo segue uma linha razoavelmente clara. O roteiro tem como marca um levantamento inicialmente geracional da “classe média”, de quem a narrativa assume tratar desde o início, sendo ela capturada a partir dos seus tipos sociais presentes na cidade do Rio de Janeiro. Assim, o documentário começa com adolescentes de Copacabana, passa por jovens

universitários, em seguida adultos de meia idade e tenta concluir com universos onde pessoas com idade mais avançada podem ser localizadas, como cultos religiosos.

Por outro lado, firma-se também uma separação das sequências a partir das situações e locações onde estes estratos geracionais são abordados. Inicialmente, foca-se em jovens em idade escolar na orla da cidade, em baladas noturnas, shows em programas de TV ou, quando já adultos, nas dependências das universidades. Quando o indivíduo de meia idade ou idade avançada aparece, o cenário também se altera: destacam-se bailes onde é franco o uso de bebidas alcoólicas e drogas, sarais de arte, estúdios de dramaturgia e repartições de empresas, cada momento trazendo um grupo social um pouco mais maduro. Por fim, quando os idosos são convocados, temos nos apartamentos residenciais e cultos religiosos o cenário para as donas de casa e os aposentados apresentarem seus depoimentos.

A ordenação, entretanto, não se impõe com rigidez. Jabor se permite ir e vir nos recortes geracional e situacional, tanto pelo interesse no conteúdo a ser destacado nos depoimentos quanto pelo fato de que as cenas, em diversas situações, são construídas a partir do contato entre personagens de idades distintas. O que define em último caso a decupagem e, portanto, as circunstâncias que são trazidas à tona é, sobretudo, a importância que têm os depoimentos para a representação do comportamento e do imaginário da “classe média”. Destaque enfaticamente esclarecido por meio das recorrentes entradas de um narrador em voz *off* onisciente, que critica este estrato social e orienta o espectador sobre a natureza da sua configuração social.

Como antecipamos, ao compararmos este método aos filmes documentários dos anos 1950, é possível perceber de imediato o destaque sistemático concedido às entrevistas e aos depoimentos dos personagens como uma novidade central na obra de Arnaldo Jabor. Todavia, o emprego sistemático deste recurso se situa dentro de uma outra mudança pouco notada mas ainda assim muito importante para o caráter das imagens atribuídos a esta modalidade de cinema documental. Esta, inclusive por sua relevância, aparece com total destaque logo nas primeiras imagens, introduzindo o sentido da *mis en scène* de rostos e gestos que ocupa as cenas de *Opinião pública*.

Após uma rápida introdução dos créditos iniciais, inseridos sobre imagens de logradouros públicos, ruas e edifícios residenciais – o *habitat* do seu objeto no documentário –, a narração em voz *off* introduz o material com o qual se trabalha e o sentido conferido a ele na narrativa:

Tudo que verão aqui é típico. Fugimos do exótico e do excepcional e procuramos as situações, os rostos, as vozes, os gestos habituais. Isto porque, refletidas numa tela, as coisas que parecem incomuns e eternas, se revelam estranhas e imperfeitas. (JABOR, 1967).

A passagem poderia ser recepcionada como mais um dos discursos introdutórios, comuns ao documentário na época – como vemos em *Viramundo* –, se não estivesse envolvida por uma pequena diferença: agora, a pertinência e a coerência do conteúdo do filme são deslocadas de outras matrizes de conhecimento para a própria imagem do filme. Ou seja: é o trabalho estético “refletido numa tela” que assume o papel de garantir, diante do espectador, o realismo do seu conteúdo, e não mais uma pesquisa ou referência externa ao filme – como uma reportagem de jornal ou uma pesquisa científica. É este o sentido da declaração de que “[...] refletidas numa tela, as coisas que parecem incomuns e eternas se revelam estranhas e imperfeitas”. (JABOR, 1970). As concepções que deram origem ao filme são, certamente, externas a ele e o transcendem, mas aquilo que Arnaldo Jabor apresenta como elemento fiador do realismo do documentário não é mais um levantamento demográfico oficial, um dado histórico de conhecimento geral ou um documento público. Aqui, o próprio cinema é a âncora das afirmações e críticas sobre os grupos médios de cidades como o Rio de Janeiro.

Esta mudança não foi repentina no âmbito do documentário brasileiro. Por um lado, a afirmação da imagem como elemento de condução da assertividade cinematográfica nos remete ao próprio desenvolvimento do gênero, campo em que cineastas pioneiros como Alberto Cavalcanti e o próprio Humberto Mauro foram decisivos ao fazerem avançar as técnicas e os recursos expressivos. Ademais, a linguagem poética de obras do final dos anos 1950 e início dos anos 1960 podem ser referenciadas como sinais de que a imagem estaria prestes a se emancipar do protagonismo da ciência na garantia de objetividade das informações. Por outro, a ciência e elementos externos não deixariam a partir dali de ser referenciais de fidedignidade de documentários. O próprio Jabor, na verdade, em *Opinião pública*, cita Wright Mills e seus escritos sobre a “classe média” de forma recorrente, fortalecendo com a Sociologia a retórica de seu enredo dramático. E mais tarde também, outros cineastas voltarão a fazê-lo.

Entretanto, o filme de Jabor é emblemático desta transformação pois, como veremos mais adiante, ele não só anunciou abertamente essa reconfiguração como fez dela o ponto de partida para a elaboração de novos caminhos para a documentação do

imaginário e do comportamento dos atores sociais no filme. Ou seja, além de conferir abertamente à imagem do filme a responsabilidade pelo seu realismo no tratamento do tema, ele buscou uma forma estética que pudesse ser capaz de corresponder a esta nova expectativa. Algo que por sua vez terá importante efeito sob o modo como as cenas e a participação dos personagens do filme também será reorientada nessa nova linha de registro documental.



A espontaneidade alcançada por depoimentos longos e conversas informais entre personagens é uma das estratégias por meio das quais Jabor constrói a narrativa de *Opinião pública* (1967).

5.2 REPOSICIONAMENTO DO PERSONAGEM

Este trabalho de reorientação que Jabor propõe começa a ser desenvolvido já no início do filme, sobretudo a partir do modo como a expressividade dos personagens se apresenta paralelamente como alicerce fundamental da nova estratégia. Após a citação de abertura, a voz *off* convida o espectador para uma conversa casual entre jovens: “Começamos com uma turma de jovens de Copacabana. Perguntávamos sobre o futuro.” (JABOR, 1967). Daí, tanto a cena do diálogo entre os jovens (ver imagem acima) que discutem os próximos anos de suas vidas como a sequência que vem logo a seguir começam a delinear as práticas de refiguração que devem suprir a não utilização de uma pesquisa científica ou documento oficial. Algumas assumem melhor o papel de

dar vida e ritmo à trama, como as tomadas de rua que acompanham os jovens em seu cotidiano. Outras, contudo, se mostrarão mais complexas e capazes de revelar para a narrativa conteúdos que pretendem nortear a representação do estrato social que o documentário põe em relevo.

A primeira destas práticas, como podemos notar, é o aprofundamento pontual na biografia e na dramaticidade de alguns personagens. Jabor busca este efeito tanto a partir da garantia de um espaço maior para o acompanhamento imagético e presencial do seu cotidiano – em ruas, mesas de discussão ou salas de visita em residências – como também através de um tempo maior concedido aos indivíduos para articularem suas memórias e depoimentos sobre a vida que levam. Uma técnica que, por sua vez, preenche o filme com destaque maior para a história destes personagens e se aprofunda com mais eficiência sobre as características de sua personalidade.

A cobertura de um fenômeno de popularidade entre os jovens da época, o cantor Jerry Adriani, é o momento do filme em que isto pode ser notado com mais nitidez. Após as primeiras cenas que retratam grupos de jovens nas praias, apartamentos e logradouros públicos da cidade, acompanhando-os em seu cotidiano, surge a passagem em que o fenômeno da indústria cultural é tematizado através da figura do cantor. Como o diretor afirma por meio da voz *off*, a natureza potencialmente rebelde, criativa e inquieta dos grupos etários que seguem personalidades como Jerry Adriani é comumente capturada e transformada em “moda” por meio dos instrumentos de mídia, que potencializam a venda de suas mercadorias ao incorporar de maneira simbólica o conteúdo desta rebeldia. O cantor e a sua imagem espetacularizada seria neste sentido a personificação de uma juventude fetichizada, artificial, fabricada, pronta para gerar mercadorias – discos, ingressos para show, revistas, etc. – capazes de iludir a juventude de “classe média” com suas próprias novidades. A crítica, inspirada nas percepções de parte da esquerda sobre as manifestações artísticas internacionais de países desenvolvidos, como EUA e Inglaterra, apontava como sinônimo de alienação a imitação de hábitos e estilos de grupos como os *Beatles* e os *Beach Boys*, que no entanto reuniram legiões de fãs e artistas brasileiros influenciados por sua forma de se vestir, cantar e compor músicas populares.

O objetivo principal de traz a figura de Jerry para o filme, neste sentido, é relacionar a sua figura de rapaz comportado e músico romântico à alienação política dos fãs que o seguem. O documentário, contudo, não se presta apenas a informar de maneira direta este conteúdo crítico, que reproduz em muitos aspectos a visão ideológica de

parte da esquerda da época ao ver com índices de conservadorismo a incorporação de alguns ritmos e referenciais estéticos internacionais, como *rock*. Em meio à cobertura da histeria adolescente diante dos ídolos, explorada em sua gestualidade e expressão mais emocional, o filme passa a acompanhar algumas situações do cotidiano do cantor Jerry Adriani, e desse modo a iniciativa de centrar as atenções em sua imagem termina se mostrando uma técnica bastante singular de construção do seu papel como personagem do filme.



Jerry Adriani representado na intimidade junto ao seu violão por Arnaldo Jabor.

Logo após introduzir em voz *off* o tema da indústria cultural e trazer imagens de algumas apresentações de Jerry, o filme traz algumas imagens de bastidores onde o cantor, já sem os trajes de gala, é acompanhado naquilo que parece ser o seu dia-a-dia. Enquanto o cantor aparece cumprimentando pessoas que o reconhecem nas ruas, entrando e saindo das casas de shows ovacionado, a banda sonora traz também em voz *off* depoimentos onde ele fala de como ele se tornou um artista. Nesta oportunidade, destacam-se a humildade e a simplicidade de alguém que, para além de artista e cantor admirado, é alguém com sentimentos e fragilidades que o humanizam diante das luzes e aparelhagens dos shows de TV. Ainda na sua intimidade, Jerry conta que sua carreira de cantor iniciou logo após o rompimento de um romance, momento em que

resolveu deixar a vida e o trabalho em um escritório e tentar a vida no ramo da música. Cantar foi, portanto, algo que a vida lhe proporcionou diante de uma decepção amorosa, sendo o seu compromisso ironicamente cantar este sentimento e fomentar os sonhos de alcançá-lo em seu público. A figura do cantor romântico, deste modo, encontra numa história de romance um momento decisivo para a sua ascensão como artista, agregando uma certa aura à sua figura apesar de ser este um tipo que questão que Jabor deseje criticar. Apesar da sua intenção ser a de projetá-lo como símbolo de uma juventude despolitizada e “conformista”, como o próprio diretor aponta em voz *off*, esta passagem se mostra uma estratégia nova e bastante eficiente em dar densidade aos personagens e fazer deles algo mais do que emissores de declarações que o diretor deseje inserir no filme.

Como o foco do diretor não é exatamente um ou outro personagem, mas sim um estrato ou gênero social, não há outros personagens com o mesmo espaço que o cantor Jerry Adriani ocupa. Não obstante, é possível perceber que o método se repete em outras partes do filme, de modo a explorar a participação dos atores não apenas em respostas diretas feitas pela equipe ou em circunstâncias que sejam colocadas para corroborar declarações autorais em voz *off* emitidas previamente. Em mais de uma ocasião, os personagens emitem opiniões e realizam leituras sobre os temas pautados pela equipe em situações do cotidiano, a exemplo de uma espera em fila para alistamento militar, retornando a outras cenas conforme a sua participação se mostra relevante para o diretor. Além disso, em mais de uma circunstância, os atores sociais têm tempo para refletir sobre suas respostas, entrar em contradição, articular sínteses, transitar entre temas aparentemente desconexos, ou, como ocorre em muitos casos, oferecer respostas profundas e coerentes – embora estas sejam tratadas pelo próprio diretor quase sempre com indiferença, dado que a intenção é explorar a superficialidade de um grupo social mais amplo.

Para além das possibilidades documentais de aprofundamento em personagens particulares, como vimos sobretudo pelo exemplo do cantor Jerry Adriani, a captura da expressão intimista no filme está presente numa segunda estratégia utilizada por Jabor: a provocação de interações entre os personagens. Como um recurso extremamente recorrente e que, portanto, perpassa quase todo o filme, os conflitos, provocações, indagações e intervenções que os personagens depoentes realizam uns com (ou contra) os outros em algumas situações-chaves operam como mais uma fonte de acontecimentos que está à disposição do discurso crítico e intimista do documentário.

É possível notar ao menos três situações nas quais essa estratégia aparece com mais destaque trazendo informações cruciais para o filme. A primeira, logo após a passagem de Jerry, ocorre quando Jabor acompanha um grupo de residentes na república estudantil universitária visitada pela equipe. Após colher alguns depoimentos, Jabor registra uma forte discussão entre um jovem e um senhor sobre os seus respectivos direitos de morar naquele estabelecimento. O primeiro, de um lado, alega ter entrado na casa sob autorização da diretoria responsável pela gestão da casa, apontando ainda o outro como um trabalhador informal que se passa por estudante para morar indevidamente na residência. O senhor, por outro lado, acusa o estudante de perseguição, mas reage defensivamente ao ser questionado sobre a possibilidade de atestar, por meio de documentos, o fato de ser realmente um estudante.

A cena se limita a registrar o embate como um conflito sem resolução. Contudo, trata-se de um momento de bastante tensão que sugere problemas potenciais em curso, como a dificuldade que os estudantes encontram para estabelecer normas democráticas de gestão das relações na república, ou, no limite, a possibilidade daquele senhor, que aparenta já ter passado dos quarenta anos, ser algum tipo de agente policial infiltrado indevidamente na residência, o que representaria um alerta de fragilidade para os estudantes que ali vivem.

Em segundo, temos o debate entre funcionários de meia idade naquilo que parece ser a repartição de uma empresa comum no centro da cidade. Em uma das paradas para o almoço, um grupo de seis ou oito funcionários da empresa em questão conversam sobre as dificuldades e as aspirações que têm para o futuro, muito embora já tenham atingido a maturidade e portanto não ocupem um lugar semelhante ao dos jovens sonhadores que vimos no início do filme. Nesse contexto em que uns se reportam aos outros, questões como o montante dos salários auferidos, as opiniões sobre o cotidiano e as suas referências religiosas, e até mesmo, no plano político, o questionamento à pretensa falta de unidade da “classe média” emergem como questões cruciais nos diálogos. Embora bastante amplo e certamente pautado pela equipe, o debate permite que a narrativa acesse posições e visões de mundo que os sujeitos estabelecidos socialmente daquilo que seria o estrato da “classe média” compartilham entre si. Os termos utilizados pelos funcionários, as ideias, a linguagem, os exemplos e a retórica, neste sentido, estão orientadas para a comunicação entre os personagens, o que constitui mais um importante recurso de documentação das angústias, dos desejos e dos modos de pensar inerente a esse grupo social.



Dona de casa narra sua trajetória de vida e sua felicidade frente as vizinhas.

Ainda sobre esta prática de fomento dos diálogos, uma conversa bastante trivial, aparentemente entre três donas de casa, representa o que seria a posição do gênero feminino no universo de aspirações do estrato social problematizado no filme. Enquanto uma das senhoras avalia o sucesso de sua vida como esposa, mãe e mulher, projetando o seu ideal de comportamento para o esposo, as outras indagam-lhe sobre seus bens materiais, trajetória social e posição sobre a necessidade ou não de ajudar financeiramente os filhos. Durante esta interação, forma-se um diálogo no qual a personagem que assume a palavra faz uma espécie de desabafo contra as pessoas que, no edifício onde mora, teriam inveja de seu bem estar. O curioso, contudo, é que as colegas ou vizinhas com quem conversa terminam fazendo as mesmas indagações que incomodam a depoente, o que gera um diálogo bastante representativo do que pensa e valoriza a protagonista da conversa.

Nesse edifício todo mundo hoje tem inveja. Acha que eu tenho uma vida muito boa [...]. Esse apartamento foi adquirido com o maior sacrifício. [- *A Sra. só tem esse apartamento?*] Só tenho esse apartamento [- *Propriedade só tem essa...*] Propriedade só tenho essa. Agora, hoje eu tenho um carro, meu marido tem um carro, tem esse apartamento... [- *Ela foi comprar o mesmo carro que eu* – diz a interlocutora à colega que está ao seu lado e também participa da conversa]. Minha filha, uma é casada com um advogado em Belo Horizonte, a outra trabalha num palácio – administração geral do palácio, em Belo Horizonte – chama Ivone; e tenho um filho, que trabalha na Secretaria de Saúde e Assistência também, e que está formado. [- *Ele ajuda a*

senhora?]. Não. Nem eu preciso de ajuda nem eu de ajudar eles. Meu marido está muito bem, ganha muito bem. Meu marido é da polícia, é um homem honesto, honrado. Eu tenho dezesseis anos de casada: nunca esse homem pegou um palitô e saiu ou foi no cinema sem a minha companhia. [...] Ele não fuma, não bebe, não joga. (JABOR, 1967).

Esta é uma das declarações que apontam mais destacadamente para o individualismo e o conservadorismo do imaginário dos segmentos de que Arnaldo Jabor pretende tratar. Nela a mulher tem como principais aspirações encontrar um lugar ao lado do homem e alcançar uma situação de bem-estar e estabilidade financeira que lhe permita uma vida confortável. Se nas outras passagens temos adolescentes demonstrando seu interesse por namorados e pelo o tipo de casamento que desejam conquistar, aqui as mulheres aspiram sobretudo viver os papéis de mãe, esposa e dona de casa, assentindo quanto a postura tradicionalista de defesa da moral familiar. (BEAUVOIR, 1991).

Entretanto, esse depoimento, como podemos notar, reúne não apenas aquilo que permeia a convicção de um personagem, mas também envolve uma análise do que é válido a partir dos estímulos e reações dessa mulher diante dos demais moradores do edifício onde mora e, pelo tom provocativo do diálogo, também diante de suas interlocutoras. Na cena, a interação põe a expectativa de compreensão dos outros personagens e a reação a eles como mais um fator de interferência e condicionamento no depoimento, o que, longe de promover algum tipo de confusão no espectador ou dúvida a respeito do depoimento da personagem, motiva diálogos mais ricos em informações sobre o imaginário social e com possibilidades novas de estimular o personagem a se expressar.

Estas situações e de certo modo o próprio filme de Jabor como um todo não são historicamente as referências para os efeitos mais elaborados que este tipo de técnica gerou, sendo, portanto, pouco lembrados diante das realizações de diretores como Eduardo Coutinho. Contudo, já aqui é possível observar como, em situação de interação, os indivíduos são estimulados não apenas pelas questões que a equipe levanta, mas também pelos personagens que os levam a reagir e repensar aquilo que acreditam estar sendo colocado. A estratégia, deste modo, agrega novos caminhos para que os realizadores de documentários possam captar diálogos nos quais os estímulos para a expressão dos personagens não partam única e exclusivamente da própria equipe, gerando meios tanto para que os depoimentos se desenvolvam de maneira mais

espontânea como para que estes levem o personagem a emitir respostas dificilmente conquistadas pela intervenção imediata.

É importante assinalar, por fim, que tanto a participação do cantor Jerry Adriani como a atenção aos seus depoimentos em momentos de interação social, presente nos três momentos que acabamos de citar, geram em *Opinião pública* aquilo que podemos reconhecer como um reposicionamento da figura do personagem nas narrativas do filme documentário. Nesta nova proposta, o personagem é acompanhado mais de perto, com maior intimidade e proximidade, e sua palavra falada, como recurso acessível, configura-se como um dos principais caminhos para alcançar a influência da realidade social sobre o comportamento e o pensamento dos indivíduos. O caráter abstrato inerente às bases sociais do comportamento do sujeito deixa de ser um campo acessível apenas por meio de teorias científicas, e, como havia antecipado o próprio diretor no início do filme, passa a ser buscado também por procedimentos que se valem da própria imagem fílmica. Através das mini-biografias ou dos debates acalorados entre donas de casa, jovens universitários ou funcionários de uma empresa, Jabor aplica ao filme documentário brasileiro uma nova maneira de representar as formas de pensar e de comportamento social que estão sob o olhar do documentário. Ao lado das teses científicas e das informações autorais, que ele certamente não abandona, emergem procedimentos que fazem do personagem uma figura mais presente na narrativa, que tem suas declarações mais valorizadas por uma estética capaz de anunciar abertamente sua dependência diante destes materiais.

Isto não significa que estes personagens nesta obra ou nos filmes que adotam a proposta venham a assumir algum tipo de posição de controle comparável à do cineasta ou da equipe que realiza o filme. O protagonismo na produção de sentido era e continuará a ser, certamente, dos realizadores dos documentários, tendo em vista a titularidade sobre o processo de seleção de cenas, roteiro, edição, etc. Entretanto, como é também fundamental ressaltar, a importância crescente da participação da palavra falada dos personagens e sua expressividade contribuem para a percepção de esgotamento de procedimentos como a narração em voz *off* para a problematização de temas como a consciência e os modos de pensar dos atores sociais. A questão, em meio à difusão da ideia da cultura como elemento de mediação do comportamento, encontra então em estratégias de filmes como *Opinião pública* novas possibilidades de refiguração, sendo esta certamente uma das principais contribuições da obra para o desenvolvimento da narrativa do cinema documental na época.

5.3 A SUBSTÂNCIA DOCUMENTAL DA “CLASSE MÉDIA”

Ao lado do conteúdo que a expressão linguística dos personagens oferece, a narrativa de *Opinião pública* trabalha de maneira incisiva com os gestos, as sensações ou, em uma palavra, com a fisionomia dos personagens. Dentro do universo assertivo de críticas, interpretações e análises que Jabor desenvolve, sobretudo por meio da voz *off*, este recurso, ao lado das declarações, é importante substrato através do qual a narrativa irá definir os contornos do estrato social em questão. Algo que, contudo, denuncia também a maneira como a carga crítica mobilizada por ele contra o comportamento dos membros da “classe média” encontra pouca correspondência nas imagens utilizadas para ilustrá-la.

No filme, se observamos bem, Jabor constrói a imagem da alienação ou despolitização da “classe média” conferindo às imagens de sua expressividade e de suas práticas o caráter de uma evidência do que elas não mostram, mas deveriam mostrar. Nas cenas, geralmente por meio da voz *off*, ele sugere aquele que seria o comportamento adequado, politizado e consciente da “classe média” e, em seguida, utiliza o modo como as imagens do cotidiano se afastam desta projeção elaborada por ele para denunciar a alienação dos personagens que está levando ao documentário.

Assim, se um dos objetivos do filme é representar a falta de familiaridade da “classe média” com a realidade política do país, a interação extrovertida entre jovens num baile ou a expressão de relaxamento de um casal de adultos nas praias do Rio de Janeiro servirão como evidências deste suposto descaso, sobretudo na medida em que o próprio filme antecipou esta relação por meio da narração. Por isso, a assertividade do documentário passa por uma estratégia de contraste entre o que o filme apresenta como sendo o modo de ser e pensar da “classe média” e, por outro lado, as referências sobre aquilo que *deveria* ser este modo de ser e pensar, sendo as concepções do diretor transmitidas no filme a pedra de toque que institui estas referências.

E é justamente aqui que nos parece estar, todavia, um dos principais limites que se apresentam na técnica inovadora de Arnaldo Jabor. Se em cada uma das sequências se alude à ausência de um elemento que deveria estar presente, segundo o ponto de vista do autor, reduz-se de imediato o papel da imagem como principal substância documental da narrativa. Ademais, na medida em que neste filme estas entradas são pontuais e, de um modo geral, vagas, as referências autorais para a consciência e o comportamento assumem uma importância central na obra ao mesmo tempo em que se

apresentam com pouca densidade. Para cada modo de pensar deletério dos jovens, funcionários de empresas ou fiéis de alguma religião, uma referência indica que algo está fora de lugar, que há algo patológico no comportamento daqueles segmentos. Mas se o que está indicado é a patologia, a alienação, a ignorância, não há indicações claras do que seria efetivamente consciência para Arnaldo Jabor neste contexto.



As imagens da juventude que se diverte nas praias do Rio de Janeiro utilizadas para compor a visão alienada e alheia à política nacional da “classe média” em *Opinião pública*.

É o que vemos logo em meio aos primeiros momentos do filme, que trazem os adolescentes do Rio de Janeiro divertindo-se no calçadão das praias de Copacabana. Após a cena dos cinco jovens em conversa informal e, logo depois, uma tomada com adolescentes em frente à escola onde estudam, a voz *off* anuncia ao som da música *Barbara Ann*, dos *Beach Boys*:

Geralmente se liga juventude moderna com revolta. As manchetes falam em tóxicos, delinquência. Não vimos isso no jovem comum da “classe média”. Na maioria, ele ignora que a sociedade seja teatro de grandes conflitos. Marcha através de um presente risonho para um futuro conformado. Para eles, o futuro é um lugar onde vivem os adultos. (JABOR, 1967).

Como podemos observar, Jabor não oferece neste tipo de declaração noções mais exatas sobre o tipo de postura e comportamento que acredita ser eventualmente positivo para esse segmento. Sua biografia poderia nos levar aos estímulos à politização de esquerda dos círculos do Cinema Novo, ou mesmo ao nacionalismo e antiamericanismo do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) – como fica inclusive sugerido na sua aversão aos *Beach Boys* e aos *Beatles*. Entretanto, o filme em si mesmo não nos leva a assegurar muito claramente em que circunstâncias deveriam estar estes jovens, ou que significaria “não ignorar a sociedade” e vivenciar a proximidade da vida adulta com responsabilidade.

A estratégia se repete nas cenas seguintes, evidenciando o modo pelo qual este é um dos princípios de composição da narrativa. Pouco após o início da citada declaração em voz *off*, um jovem sem camisa flerta com uma moça que passa por uma escada, os adolescentes em idade escolar nos são apresentados em seus momentos de lazer, divertindo-se alegremente na orla de Copacabana. Biquínis, abraços, carinhos e trajes de banho são a tônica deste momento de lazer e, sobretudo, de descontração. Mas tudo isso é cotejado, na verdade, com a dura análise sobre a alienação risonha e conformada destes jovens, levantada pouco antes. Eles estão ali, divertindo-se, enquanto o país se aprofunda num momento político de proporções críticas e o desenvolvimento material e econômico se vê estagnado nas formas arcaicas sob as quais a formação social do país se realizou. Eles estão no lugar errado, com a postura errada e pensando em questões alheias aos problemas profundos pelos quais atravessa a coletividade na qual estão inseridos.

Vemos assim de que maneira funciona os termos do contraste na representação que marca o método de Jabor e a sua representação da “classe média”, ao lado da técnica de aprofundamento no imaginário de que falamos acima. Primeiramente, uma tese direta e clara é lançada, sinalizando um elemento de politização e consciência – mesmo sendo ele impreciso e um pouco enigmático – ausente nos atores sociais que serão apresentados como personagens, estratégia com a qual o diretor irá abrir mais uma sequência. Em seguida, o conteúdo superficial dos diálogos e o despojamento das posturas é veiculada como a verdadeira marca da alienação, da indiferença e da ignorância frente às posturas indiretamente anunciadas como necessárias pelo diretor mas não correspondidas pelo cotidiano dos atores sociais da “classe média”.

O método, como está dado, propõe que as imagens devem revelar o principal elemento do filme, que é a alienação da “classe média”, enquanto é do próprio diretor

que partem os elementos para que o espectador conclua por esta deficiência. Se no início “o estranho e o imperfeito” seriam revelados logo que o cotidiano fosse “refletido numa tela”, não é exatamente a ela que Jabor recorre para promover a sua crítica, mas sim aos próprios argumentos. Afinal, nota-se um descolamento entre as assertivas de Jabor e o conteúdo das cenas do filme. Enquanto as situações apontam sim para as dúvidas, mas também para as opiniões e pontos de vista dos personagens, a voz *off* e a técnica de sugerir a necessidade do que está ausente na consciência se encarrega de imprimir-lhes o rótulo da alienação para o qual Jabor projetou a narrativa.

Isso pode ser observado mesmo nas declarações onde os personagens demonstram um certo posicionamento político em relação à sociedade e fazem uma leitura relativamente coerente do mundo em que vivem. Após o baile de Jerry Adriani, uma nova declaração em voz *off* contextualiza a sequência dos jovens universitários que virá a seguir. “Para muitos, as primeiras derrotas chegam cedo. Nessa república de estudantes, só há uma ordem: ‘subir na vida’, ‘mudar de classe’. Já sabem que a felicidade é uma forma de poder e não um prêmio para as virtudes.” (JABOR, 1967). Em seguida, um jovem afirma: “Para conseguirmos algo na vida, devemos estudar, mas lutar sério, levar o ideal à frente [...]. Pois, tudo, nós conseguimos, com sangue, suor e lágrimas.” (JABOR, 1967). Outro, em que pese a articulação um tanto confusa de suas palavras, também surge logo no plano posterior:

Meu objetivo é obter força, ‘viu!?’ , força... instrução, ‘viu!?’ , para lutar por uma coletividade. E amanhã, que esse país que aí está, ‘onde que’ nós não sabemos qual o destino desse país...de acordo com o desenvolvimento econômico-financeiro deste país que nós estamos analisando [...] mas uma vez o que está acontecendo, chegue à minha mão, ‘viu!?’ Amanhã poderá ser entregue a nós, que somos jovens hoje, que estamos alisando os bancos duros do colégio, de uma faculdade... amanhã ‘termos’ o prazer de dirigir uma nação.” (JABOR, 1967).

O efeito que Jabor explora entre os depoimentos colhidos junto a este grupo é uma suposta confusão intelectual generalizada nos jovens desta república, que como ele disse estariam interessados apenas no seu próprio sucesso individual. Tanto o debate que surge logo após a narração em *off* como os depoimentos dos outros dois personagens, que vêm logo a seguir, procuram destacar as deficiências na visão política destes jovens a respeito de temas coletivos e em último caso a incapacidade para debater mais profundamente estas questões.

Contudo, vemos que não há continuidade entre o individualismo apontado na narração e os depoimentos dos estudantes, e, ademais, há alguma coerência e preocupação coletiva no modo como estes se reportam à realidade social. Mesmo os temas com que se mostram envolvidos apontam que, de alguma maneira, o futuro para eles é algo mais do que “um lugar onde vivem os adultos”, como afirmou a voz *off* no início do filme. O que não figura nos depoimentos é, na verdade, aquilo que a narração indica: não se fala em ascensão social, empoderamento institucional, de alcance de postos destacados de trabalho ou do poder como um caminho para a felicidade. Justamente por isso, no filme, até quando algum conteúdo alinhado ao horizonte de politização nebulosamente concebido por Jabor se apresenta nos depoimentos, seu diretor prefere interpretá-los a partir das fragilidades que demonstram. O que ele faz em detrimento de aprofundar a compreensão sobre as visões de mundo destes personagens e de buscar, na sua complexidade, as possíveis contradições que elas teriam a demonstrar.

Segue-se a estas duas declarações e ao acalorado debate político uma nova entrevista, agora com dois universitários aparentemente mais maduros e experientes. A voz *off* lança aqui o dilema que eles atravessam: trabalhar e se inserir numa sociedade que desprezam. Mas a resposta de um deles não dá margem para a crise, a frustração, a apatia e as incertezas que logo à frente serão atribuídas ao segmento do jovem adulto no filme. O depoimento é reflexivo, produto de um diálogo com outro personagem, mas ainda assim demonstra bastante solidez e coerência.

Olha, esse mundo que você poderia dizer que não nos aceita, eu acho que agente pode cotinuar lutando e ter um lugar nele, sabe. Porque eu tenho a impressão também que nós não estamos sozinhos. [...] Tenho tido assim bastante exemplo lá. Não sei, eu também tenho encontrado muita gente que não acredita, que acha que o mundo já não tem mais saída e apresenta o que acontece no Vietnã, o que acontece do outro lado do Atlântico. Mas, sabe, o que eu não posso aceitar é que isso aí já esteja dado, entende? Que agente não possa fazer nada. Evidentemente que eu sozinho não posso fazer nada, não posso fazer nada assim ‘pra’ grandes transformações. E agora eu to vendo assim que me encontro também muito bloqueado, muito cercado muito cortado ‘pra’ fazer algum projeto em termos assim ‘culturais’, eu sozinho. Eu acho que ‘eu sozinho’ já não existe quase mais. Como é que poderia existir? Acho que ‘eu sozinho’ existe ‘pra’ comprar um carro, um wolksvagen, eu acho que ‘eu sozinho’ existe ‘pra’ comprar um apartamento. Assim, esse tipo de coisa agente ainda pode fazer sozinho, mas quando agente, assim, coloca alguma coisa assim bem maior, mais ampla, que é transformar esse mundo que ‘tá’ fazendo um esforço muito grande ‘pra’ nos negar, aí sozinho eu acho que agente não pode fazer mais nada. (JABOR, 1967).

Com conteúdo de uma pessoa relativamente culta, o personagem que assume a palavra é convicto ao dizer que acredita numa sociedade mais justa e na busca de

interesses coletivos, bastando dentre outras coisas que as pessoas não tomem o desejo por bens de consumo como o maior objetivo de suas vidas. A narrativa da obra, entretanto, opta por fechar a sequência dos universitários com o trecho menos otimista deste personagem, onde ele afirma que se sente cerceado pela sociedade da época e que sozinho não pode fazer nada, em que pese o seu interesse pela política e por iniciativas de alcance coletivo e cultural. Neste momento da narrativa, este depoimento termina assumindo uma referência do que seria politização e consciência, diante da juventude risonha do início do filme. Isto, contudo, ocorre a contragosto da assertividade que o diretor procura impor à narrativa, contra o efeito que ele tentou aplicar ao trecho ao citar o quadro de dúvida e incerteza que estaria se abatendo sobre estes grupos.

Um dos principais ingredientes do perfil que a “classe média” recebe no documentário *A opinião pública*, portanto, se apresenta como algo bastante problemático. A tentativa de fundir referenciais de comportamento com situações que atestariam a sua ausência nos indivíduos retratados, como resultado, evidencia a dificuldade em Jabor em tomar consciência sobre os próprios referenciais a respeito do que seria efetivamente consciência social, não alienação ou senso de coletividade e unidade política. Como é justamente esta crítica ou este conjunto de acusações o principal elemento de construção da representação da “classe média” e não exatamente uma configuração social mais precisa – marcada por elementos como renda, acesso a bens de consumo, escolaridade, etc. –, torna-se mais difícil a visualização de algum grupo ou estrato social de contornos precisos por trás da ferocidade dos ataques do diretor no filme. Deste modo, *Opinião pública* não oferece a configuração e as condições objetivas que formam um grupo social para, em seguida, problematizar as suas contradições. Ele parte para o ataque a um universo populacional que, contudo, sequer pode ser visualizado com alguma precisão no filme – já que mesmo a definição de Wright Mills não é incorporada por ele.

No seu início, o documentário propõe-se a desvelar o “estranho e imperfeito” naquilo que se apresenta enquanto “comum e eterno” na vida cotidiana da “classe média”. Contudo, no seu resultado, uma das questões que o filme deixa mais clara é a rejeição do seu diretor pelo comportamento de alguns segmentos médios urbanos do país. O filme traz informações importantes sobre o imaginário social de estratos urbanos de que se propõe a tratar no período, capta sua relação com temas que consideram cruciais para sua felicidade para seu futuro e para os rumos da nação. Todo este material pode certamente ser situado como um caso de aplicação inovadora das técnicas

documentais emergentes nas décadas de 1950-60 no Brasil, além de registrar de maneira eficiente aspectos do imaginário social da população urbana da época. Contudo, o interesse do diretor repousou mais precisamente em registrar as faces deste imaginário em sua fragilidade e superficialidade e isso denunciou a rusticidade da técnica naquela oportunidade no sentido de se aprofundar nas concepções e sobretudo na consciência política dos personagens retratados.

5.4 O PROLETARIADO URBANO E SEU INDIVIDUALISMO

Na fase final do filme, após uma breve cobertura de cultos religiosos, Jabor traz outros depoimentos de personagens em vias públicas da cidade que procuram explicar os rumos do país e os problemas que se apresentam na ação política de sua população. Demandas mais elaboradas como desenvolvimento da indústria e da agricultura, dinamização das relações de trabalho e desenvolvimento da educação convivem aqui com queixas mais comuns, que apontam por exemplo para a necessidade de uma “moralidade” mais efetiva na população e de um controle efetivo da região amazônica como os principais problemas para o desenvolvimento e “progresso” do país. Em meio ao conjunto de declarações, a narração em voz *off* faz as suas entradas finais, sintetizando a cada passagem, de maneira bem direta, as principais conclusões que o filme se propõe a revelar.

O que fazer, diante de tantos problemas? O que pensa a “classe média”? [...] Disse o sociólogo americano Wright Mills: a história da “classe média” é uma história sem fatos. Seus interesses comuns nunca a levam à unidade. Seu futuro nunca é escolhido por ela. [...] A preocupação política não é básica no homem da “classe média”. Cada um leva consigo uma fórmula de salvação nacional. (JABOR, 1967).

Após alguns minutos, o filme é concluído com um poema de Carlos Drummond de Andrade²⁶, dando tons finais à visão pessimista sobre o futuro destes segmentos ao afirmar que eles caminham para o retrocesso. O grupo final de intervenções do diretor, deste modo, se apresenta direta e interventiva como as outras, guiando a leitura do espectador para o traço individualista, apático, ingênuo e ignóbil do gênero social de que o filme acabou de tratar. Esta recorrência interventiva, contudo, não é muito

²⁶ “Somos apenas uns homens/E a natureza traiu-nos./Adeus, vamos para frente,/recuando de olhos acesos,/nossos filhos tão felizes,/fiéis herdeiros do medo.” C. Drummond.” (JABOR, 1967).

ênfatisada entre os autores que analisaram este filme em outras oportunidades. Quando *Opinião pública* aparece nos estudos de cinema e críticas cinematográficas, é sobretudo com a imagem de uma obra onde seu diretor não intervém de maneira sistemática na interpretação das imagens e dos conteúdos exibidos.

Na teoria brasileira que versa sobre o cinema documentário, algumas das estratégias narrativas presentes no filme, como o uso sistemático de depoimentos, as conversas informais, as entrevistas intimistas e as imagens de transeuntes na cidade são geralmente associadas a uma estética de tipo reflexivo. (BERNADET, 2009; TEIXEIRA, 2004; RAMOS, 2005, 2008). Sua consagração, assentada numa nova forma de interlocução e interação com os personagens, teria deixado a estrutura narrativa do cinema clássico para trás ao abandonar a prerrogativa de que o filme poderia e deveria ser percebido como uma representação da realidade objetiva.

No texto “A Cicatriz da Tomada: documentário e naratividade ficcional”, Fernão Ramos (2005) não só cita estes elementos, como também sintetiza aquilo que entende ser o cerne da estética – ou “ética”, como prefere chamar – deste estilo documental, originado a partir da experiência de Jean Rouch e Edgar Morin com o Cinema Verdade. Segundo ele, entre os três campos “éticos” da história recente do documentário, o padrão da “ética participativo-reflexiva”, fundada por Roch e Morin nos anos 1960, seria uma alternativa crítica que acusaria a crise da hierarquia tradicional de produção de significado na narrativa do cinema documentário, esta fundada sob o cânone da posição ativa do diretor (como autor e realizador do filme) e na contrapartida passiva do espectador quanto ao exercício da produção de sentido no filme.

Ao suceder a “ética da missão educativa” do cinema clássico e “a ética do recuo”, na qual Fernão Ramos (2005, 2008) acredita se basear a proposta do Cinema Direto (*Direct Cinema*) norte-americano, esta nova forma do cinema participativo-reflexivo admitiria abertamente a ideia de que o ponto de vista do realizador do filme permearia toda e qualquer obra, acrescentando aos documentários estratégias desconstrutivistas responsáveis por expor as etapas de composição da visão de mundo cunhada pelo diretor. “A questão central é trabalhar o estilo de modo que o dispositivo cinematográfico torne-se evidente (e de preferência visível) em seu trabalho de representação. O nome deste tipo de documentário (pois sempre é preciso um nome) será ‘cinema-verdade’” (RAMOS, 2005, p. 179).

É tendo também como base este raciocínio que Bernadet (2009) analisa *A opinião pública*. Pioneiro neste tipo de análise sobre o filme de Arnaldo Jabor – e

referência tanto para Fernão Ramos como para Francisco Elinaldo Teixeira –, Bernadet credita ao filme uma postura auto reflexiva ao tempo em que desloca obras como *Viramundo* mais para perto da narrativa clássica e do que ele chama de “modelo sociológico”. Como explicita no texto “O espelho perturba o método: *A opinião pública*”, existem evidências no filme que demonstrariam uma disposição estética para expor abertamente a sua “metodologia”²⁷ para o espectador, trazendo uma proposta auto-reflexiva na sua abordagem. Isto porque, primeiramente, mesmo recorrendo a referências de outros campos, como ao jornalismo e à própria sociologia, o fato desta referência ser sugerida logo em uma das primeiras cenas do filme expressaria algo como uma relativização nas convicções apresentadas no filme a partir destas referências. Como observa: “Por um lado, as indicações de que o filme [*Opinião pública*] obedece a um método sociológico reafirmam e consolidam um método; por outro, expressam uma dúvida ou possibilidade de crise.” (BERDADET, 2009, p. 60).

A principal indicação a que Bernadet (2009) se refere é exatamente a que foi analisada por nós na declaração inicial do filme²⁸. Sobretudo pelo fato de esta declaração não sugerir de maneira clara um eventual embasamento sociológico dos conteúdos da obra, o autor de *Cineastas e Imagens do Povo* acredita que já aí, apesar da tradicional análise do tipo “particular/geral” – a qual o autor veementemente critica – há um diferencial de “respeito pelo espectador”, que estaria a partir de então informado sobre o método sociológico de trabalho do cineasta, responsável por fundamentar e guiar as reflexões elaboradas na obra. (BERNADET, 2009).

Mas as proposições de Bernadet (2009) não se encerraram aqui. Haveria um outro elemento que propulsionaria a narrativa do filme de Jabor, levando-o a alcançar um novo patamar na representação e revelação da imagem do “povo” no filme e que de uma vez por todas instauraria a dúvida e o estado de crise na construção de sua imagem no documentário. Trata-se da mudança do grupo social ou da “classe” abordada na narrativa. Agora, como a “classe média” – o grupo no qual teoricamente se situariam os cineastas e os espectadores do filme – é colocada no plano de análise, fazendo com que uma ruptura reflexiva se instaurasse. “*A opinião pública*, por sua vez, nos apresenta a “classe média” como sendo as nossas próprias imagens – vemos televisão, moramos em

²⁷ Por exposição da “metodologia” do documentário, Bernadet (2009) entende a exposição da forma como trabalhou o cineasta para realizar o filme e as imagens que o compõem.

²⁸ Nos referimos à declaração em voz *off* que diz: “Tudo que verão aqui é típico. Fugimos do exótico e do excepcional e procuramos as situações, os rostos, as vozes, os gestos habituais. Isto porque, refletidas numa tela, as coisas que parecem incomuns e eternas, se revelam estranhas e imperfeitas.” (JABOR, 1967).

residências semelhantes, frequentamos as mesmas boates, vamos à praia, etc.” (BERNADET, 2009, p. 61). Daí o cerne da questão e da inversão que leva um filme como este a instaurar o processo de crise e reflexão autocrítica sobre o próprio discurso: “No meu entender, o que provoca a dúvida é a mudança da classe social abordada pelo filme. [...] Esse voltar-se sobre si mesmo faz oscilar o filme entre a postura científica, que institui o outro, e a identificação. Olhar no espelho perturba o método.” (BERNADET, 2009, p. 60).

Apesar dos esforços importantes que percebemos nestas análises, que começam com Bernadet (2009) na década de 1980 e perduram nas pesquisas mais densas sobre o cinema documentário brasileiro realizadas recentemente, não seguimos a mesma linha de compreensão. Em primeiro lugar, a distinção apontada por Bernadet (2009) entre a abertura deste filme e a de outros, como *Viramundo*, não fica clara. Neste último, Geraldo Sarno também apresenta as referências dos pesquisadores Octavio Ianni, Juarez Brandão Lopez e Cândido Procópio para a composição do argumento e das pesquisas que deram origem ao filme – ainda que o próprio Bernadet (2009) negue que, neste caso, o procedimento indique qualquer exposição do método de trabalho do documentário²⁹. Não obstante a interessante análise do autor, devemos sinalizar que os dois trazem logo nos primeiros planos, do modo semelhante, aquilo que se valorizava na “ética participativo-reflexiva” de Fernão Ramos (2005): a revelação – ainda que circunstancial – dos processos de trabalho que deram origem ao filme. A diferença, como sinalizamos, está apenas no âmbito no qual o realismo de cada um dos documentários é depositado.

Não há, por isso, razões seguras para devotar ao filme de Jabor um caráter auto crítico tão pronunciado, como aferiu Bernadet (2009), ou mesmo para garantir-lhe o caráter desconstrucionista em relação à linguagem documentária, como apontou Fernão Ramos (2008). Jabor se aproxima de Jean Rouch, em *Crônicas de um verão*, por trabalhar sobre os depoimentos, desenvolvendo técnicas dirigidas à revelação do personagem diante da câmera. Contudo, o elemento fundamental que inspirou a autocrítica do Cinema Verdade, que é o exame da circunstância do embate da equipe com os personagens como mais um recurso ou fonte de conteúdo documental, está ausente neste filme brasileiro. Por isso, a linha desconstrucionista – para autores como

²⁹ O texto, apresentado no início da película, traz a declaração: “As pesquisas realizadas para a elaboração do argumento desse filme foram orientadas pelos professores Octavio Ianni, Juarez Brandão Lopez e Cândido Procópio.” (SARNO, 1965).

Fernão Ramos expor esta circunstância significa combater a ideia do documentário como um instrumento de produção de conhecimento sobre a realidade objetiva – não tem em *Opinião pública* sua manifestação mais transparente, mesmo levando em conta o fato de ter sido lançado sete anos após o sucesso de *Crônicas*.

Em segundo lugar, no que tange à inclinação para a representação da “classe média”, é perceptível o modo pelo qual o autor deixa fugir uma questão fundamental: o pertencimento do realizador ou diretor a este grupo social não está *no filme*. Ou seja, ele não se representa ou se expressa nas imagens do documentário. Não há como associar coerentemente alguma passagem do documentário à ideia de que Arnaldo Jabor realmente se vê como parte da “classe média”, sobretudo no modo com que ela é duramente criticada no próprio documentário. E isso independe do fato de este diretor, no contexto de sua vida pessoal, fazer ou não parte dela. Afinal, este termo, na narrativa, não reúne exatamente um conjunto de indivíduos de um determinado estrato social de contorno imprecisos, definidos por renda, escolaridade, acesso a bens de consumo, etc. Trata-se, como vimos, de um grupo de contornos imprecisos, por regra alienado social e politicamente, que desconhece os fatos e os termos da política brasileira e internacional. Um segmento que, como vemos nos depoimentos, não se interessa pela realidade senão para projetar uma satisfação individual e isolada, conduzido por padrões de consumo e ganho financeiro. Qualquer que seja a condição de vida de Arnaldo Jabor, da equipe que realizou o filme ou dos artistas do Cinema Novo, o fato é que a dimensão autoral do filme não se associa ao grupo que se propõe a criticar, não submete o conteúdo da narrativa à crítica e nem tampouco põe qualquer dúvida sobre a análise e as acusações que realiza, razão pela qual a noção de “crise” ou “dúvida” nesta postura autoral nos parece ausente.

Em meio ao esforço para dar coerência à sua análise, Bernadet (2009) chega a mencionar situações secundárias que identificariam o realizador do filme a este estrato social. Ele menciona a situação de um entrevistador da equipe que, numa determinada oportunidade, pede para seu depoente falar um pouco mais alto, acreditando que existiria aí um rastro de diálogo e interlocução, ou ainda a iniciativa de uma mulher que olha para a câmera e envia uma mensagem aos futuros espectadores do documentário. Mas nada que seja suficientemente contundente para afirmar que há uma flexibilização ou uma auto crítica do autor quanto às análises sobre a “classe média”, algo como a relativização da assertividade autoral a partir destes efeitos. Não há, certamente, algum reconhecimento de que as mesmas determinações sociais que fundam ideologicamente

a alienação daquelas pessoas pode também ser utilizada para refletir sobre a assertividade do filme, sobre a representação construída sobre esse grupo, independentemente do seu diretor acreditar ou não que faz parte dele. Mesmo a utilização da primeira pessoa do plural é rara, ocorrendo em situações pontuais, como a citação de um verso de Carlos Drummond de Andrade na última sequência.

Diferentemente do que apontam os autores de maior tradição na análise do cinema documentário brasileiro, neste sentido, acreditamos que a particularidade da obra em questão e a sua relação com os outros títulos do cinema documentário brasileiro da época reside num outro âmbito. A obra não ajuda a mudar a história do cinema documentário brasileiro por promover uma concepção desconstrucionista de cinema documental – o que sequer propõe efetivamente –, por gerar dúvidas nos artistas sobre a capacidade deste segmento de pensar a realidade objetiva ou por compartilhar algumas informações sobre seus processos de produção.

Como acreditamos ter mostrado, o filme tem a sua particularidade assentada mais precisamente na nova forma estética que carrega e no direcionamento que confere à tarefa de problematizar grupos sociais da população brasileira na época. A novidade que Jabor apresenta de creditar aos recursos técnicos e estéticos do cinema o realismo do seu conteúdo, e, em seguida, dar um novo lugar à expressividade dos personagens, imprime uma nova forma de o cinema brasileiro tratar um dos temas mais caros à época. Qual seja: a inaptidão dos diversos grupos de trabalhadores para assumir uma posição ativa e consciente na realidade social e política do país. O modo de abordagem do tema – que vinha sendo objeto de outros documentários, como *Viramundo*, e permeava também largamente a ficção, em obras como *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) – torna a expressividade destes segmentos, seus hábitos, seu imaginário, seu comportamento, suas práticas e sua forma de pensar um novo caminho pelo qual o filme documentário poderá passar dali em diante quando o objetivo for interpretar, compreender e denunciar a cultura e as práticas sociais destes segmentos.

Contudo, se na forma estética podemos localizar esta notável transformação no âmbito do desenvolvimento deste gênero do cinema no Brasil, o modo como seu conteúdo se apresenta no filme denuncia algumas contradições importantes, inclusive nas concepções em torno das quais esta nova forma estética estava surgindo. O aprofundamento na expressividade dos personagens é algo visível, produz os principais elementos documentais de que o filme se vale, mas a concepção do estrato da “classe média” sob a qual a obra se funda deixa a relação mediada desta expressividade com a

realidade social sem referências objetivas mais claras no filme. Como fazer parte da “classe média” não significa aqui participar de uma determinada faixa de renda, obter uma educação formal mínima ou gozar de condições de vida minimamente determinadas, a forma difusa com que o filme aponta para as frações do proletariado urbano termina recolocando-os como culpados por sua própria condição ao invés de aprofundar a objetividade de sua relação com a realidade social naquela época. Os recursos, neste sentido, permitem mais possibilidades de aproximação e representação dos atores sociais da classe trabalhadora, sobretudo no que diz respeito ao seu imaginário e sua intimidade, mas a forma nebulosa com a qual Jabor se reporta a estes atores termina levando-o a uma acusação que figura isolada diante da dificuldade que a narrativa apresenta para documentar e aprofundar as condições sociais da alienação a “classe média”.

Como observamos em *Viramundo*, o principal fator para as dificuldades vividas pelo trabalhador migrante nos centros urbanos era o choque entre formações sociais distintas, de maneira que através do filme Geraldo Sarno busca, através do fenômeno do trabalho, demonstrar como este fator se desdobraria na sua vida. No filme de Arnaldo Jabor, todavia, não há menção a algum elemento neste sentido: a “classe média” é fragmentária e sem senso de coletividade, em última instância, simplesmente por ser “classe média”. Embora o crédito ao realismo cinematográfico destaque o papel da imagem, a falta de profundidade documental do filme faz com que este realismo fique apenas a cargo da técnica, que, no entanto, nada pode fazer de maneira isolada. O conteúdo, que deriva sobretudo deste aporte científico, mostra-se superficial. Jabor interpreta a tese de Wright Mills como uma espécie de determinismo para com os indivíduos que fazem parte do universo nacional das *middle classes* abordadas pelo autor americano em sua análise sociológica. O diretor não assume no filme o desafio de buscar, na realidade social, os elementos que influenciariam de maneira mais ou menos decisiva o comportamento deste segmento, como por exemplo a acomodação da consciência diante de alguma estabilidade financeira ou a susceptibilidade aos discursos de instituições sociais conservadoras – como a Igreja, a escola, etc. Estes elementos, quando surgem no filme, não são problematizados como fatores importantes na reprodução da alienação, mas sim como dimensões da vida em que a sua configuração originária se manifesta. Como um advento inevitável da sociedade moderna, os grupos médios estão submetidos à mediocridade, ao individualismo e ao oportunismo. Se há alternativa no sentido do esclarecimento e da consciência, segundo o autor, seja por um

tipo de engajamento político, seja pela reunião de um conjunto de condições sociais mais favoráveis à consciência, esta certamente não foi reportada no filme.

Por isso, como em *Viramundo*, o proletariado surge mais uma vez permeado por uma carga de culpa e responsabilidade pela sua própria condição, que ele carrega praticamente sozinho. Seus problemas não são exatamente o resultado de sua ação no mundo e de suas repercussões: os atores sociais do filme não figuram como membros de uma sociedade com problemas sociais que nos remetem a fenômenos históricos, a relações de dominação, a conjunturas socioeconômicas ou a quaisquer fenômenos mais complexos que impliquem uma relação destes com o mundo. Ao trabalhar o tema da alienação dos membros da sociedade brasileira no cotidiano e não retirar desta relação, mas do próprio indivíduo, de seu lugar na estratificação social, as razões para seu comportamento, *Opinião pública* reifica o dilema entre consciência e ideologia. Apesar de apontar para esta relação dialética em elementos como a influência da indústria cultural, da relação entre a ocupação profissional e o conservadorismo político, a falta de uma correspondência documental para as acusações feitas pelo diretor terminam atribuindo mais uma vez ao indivíduo e não aos elementos que implicam na sua relação com o mundo os fatores para a compreensão do fenômeno da alienação na sociedade brasileira.

6 A REABERTURA POLÍTICA E O DESTAQUE PARA AS LUTAS SOCIAIS NO DOCUMENTÁRIO

6.1 DITADURA MILITAR E RESSURGIMENTO

Como vimos, entre o final da década de 1950 e meados dos anos 1960 o Brasil foi palco de uma generalizada reorientação estética e política no âmbito do cinema nacional. A perspectiva romântica sobre cultura das populações tradicionais do país é substituída pela recepção de visões críticas sobre problemas sociais como a pobreza, a miséria, a desigualdade e a exploração. A tonalidade musical, bucólica e suave da cultura rural de *Brasílianas* cede lugar à representação de conflitos sociais e à crítica ao exercício do poder pelas classes dominantes, presentes em obras como *Aruanda* e *Arraial do Cabo*.

Com o Golpe de 1964, a incipiente difusão do marxismo e os debates políticos no meio artístico – disseminados tanto pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) quanto pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB), os cineastas passam a se debruçar também sobre o tema da alienação da população e os limites do seu engajamento frente à conjuntura social desfavorável. A susceptibilidade de trabalhadores rurais pauperizados à religiosidade popular nas cidades, como vemos em *Viramundo*, e o desinteresse dos grupos médios urbanos por questões que não diziam respeito aos seus interesses materiais mais imediatos, como trabalha Arnaldo Jabor em *Opinião pública*, são, portanto, temas relativos de uma sociedade desigual e contraditória que, na visão dos cineastas, carecia de um ator político capaz de transformá-la.

Contudo, ainda em meio à crítica aos grupos sociais e à sua alienação diante das questões coletivas, emerge um novo movimento no interior do Cinema Novo, mudando o sentido das reflexões que vinham sendo feitas até então. Se até aqui os estratos mais pauperizados da classe trabalhadora brasileira era o centro das atenções dos cineastas, enquanto principais personagens de uma realidade política com pouca participação popular e quase nenhuma força contestatória, a partir do Golpe Militar e da maturação gradual de seu impacto na conjuntura social e política do país este cenário começa a dar sinais de mudança. Agora, não apenas os migrantes nordestinos, os fiéis religiosos ou a juventude festiva da “classe média” são representados em atitudes que endossam o status da dominação de classe no país: os intelectuais e militantes políticos de esquerda são incorporados ao cenário político como corresponsáveis pelo contexto político

adverso. Junto com eles, os realizadores de cinema começam igualmente a pôr em dúvida as próprias convicções que orientaram a crítica a outros grupos sociais nos filmes até então realizados, revelando um momento crucial de reflexão e transformação tanto da realidade política do país quanto das formas de representação que o cinema e o documentário elaboravam sobre ela desde o início dos anos 1960.

É o que ocorre por exemplo no impactante filme de Glauber Rocha, *Terra em transe* (1968). Nesta ficção, um intelectual envolve-se em um projeto político para a melhoria das condições de vida das massas, sendo tomado em seguida por uma série de dúvidas ao perceber que sua estratégia tornou-se uma arma contra aqueles que deveria ajudar. A via reformista da mudança, através do apoio a um membro da política institucional, termina favorecendo o assassinato e desapropriação de camponeses, a disseminação do autoritarismo e a ampliação de privilégios das classes dominantes. Deste modo, tanto as convicções pessoais quanto os fundamentos políticos da ação do intelectual, grafados no personagem do jornalista Paulo, sofrem uma dura crítica de Glauber, fazendo com que chegue ao fim a convicção vigente até ali de que os problemas da alienação não envolviam as formas de pensar e as concepções de seus maiores críticos.

No documentário, o prelúdio desta questão de fato apareceu de alguma forma em *Maioria absoluta* (1964) e em outros filmes da época, como o próprio *Opinião pública*. No entanto, nenhum deles antes ou depois do Golpe Militar pôde fazer uma crítica tão marcante e contundente à figura do intelectual, do agente político que podia na época ser associado, por exemplo, ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), à União Nacional dos Estudantes (UNE) e às universidades. Os documentários viam a fragilidade na postura e na ação política dos grupos médios, em certo aspecto representando-os como figuras tão alienadas quanto as massas pauperizadas. Todavia, nenhum deles tomou essa reflexão como definitiva para entender a crise política ou a necessidade de autocrítica dos intelectuais e militantes políticos quanto às táticas e estratégias revolucionárias – muito embora autores como Bernadet (2009) forcem esta relação pautados numa suposta sincronia do cinema brasileiro com o experimentalismo francês do início dos anos 1960. Sem dúvida, encontram-se em filmes como *Maioria absoluta* e *Opinião pública* narrativas de crítica à postura das massas. No entanto, sem abertura para a autocrítica que permitisse ao cineasta reconhecer-se como mais um ente com a consciência política comprometida. Ainda que possamos dizer em certo sentido que esta questão já estivesse sendo moldada desde o momento em que a cultura passou a ser

vista como elemento de mediação do comportamento, será Glauber que lhe emprestará forma mais definida nos anos 1960, o que torna este filme um marco para toda cinematografia posterior, incluindo a do gênero documentário.



No centro, em destaque, o personagem “Paulo”, representado pelo ator Jardel Filho em *Terra em transe* (1968).

Além das consequências do golpe militar nas concepções cinematográficas, outros elementos contribuem para que se tome forma uma autocrítica subjetiva por parte daqueles que até então apontavam predominantemente a alienação das massas como um dos problemas fundamentais do país. O final da década de 1960 é também o momento no qual a Tropicália questionará as bases da concepção artística e inverterá as preferências da esquerda nacional por uma concepção de autenticidade da cultura brasileira, presente sobretudo nas concepções pedagógico-conscientizadoras formuladas pelo CPC da UNE. Ao contrariar a visão nacionalista, artistas como Gilberto Gil, Caetano Veloso e Gal Costa passam a produzir espetáculos provocativos que se apoiavam em estratégias de agressão à tradicional visão da esquerda na época, colagens *pop* e ironia para com a sociedade de consumo. O grupo protagonizado pelas personalidades fortes destes artistas pôs estes simbolismos e protocolos de criação em outros patamares, construindo uma nova forma de entender a questão da indústria cultural, da mercantilização da arte, da informação e o comportamento da juventude, sobretudo quando a rebeldia era o tema. Recusava-se a visão dualista do Brasil, que

dividia a nação num país essencialmente rural, onde se encontrava e de onde se extraíam a matriz da identidade nacional, e um reduto urbano, lócus da descaracterização da cultura por força da invasão dos produtos oriundos da mídia internacional. A Tropicália mescla e embaralha os fluxos externos, produzindo choques com suas colagens e trabalhando com a contaminação mútua entre nacional e estrangeiro, moderno e arcaico, ruindo a reserva da autenticidade que o cinema também reservava para si.

O resultado destes elementos todos juntos, como afirma Ismail Xavier (2001), terminou sendo a universalização da visão crítica do cinema, uma capacidade maior dos artistas de refletirem sobre si mesmos, e nesta medida uma abertura ainda maior para as influências internas e externas. O Cinema Marginal, como principal herdeiro e repositório das questões da Tropicália, também investe na problematidade da tradição cultural, enfocando a representação da experiência dos vencidos, o colapso dos sujeitos históricos clássicos, deixando de reivindicar qualquer mandato popular de uma tradição intelectual de que poderia ser o porta-voz. Fora do Brasil, ainda no âmbito ficcional, este era ainda o período em que *Nouvelle-Vague* se desdobrava na problematização não apenas da juventude intelectualizada, mas também do próprio cinema. Os processos de criação do filme, as dificuldades do diretor na organização do *set* de filmagem, o individualismo e a frivolidade dos atores são nessa época o foco de discussões sobre as questões que repercutiam na imagem do filme, tendo em *A noite americana* (1973), de François Truffaut, o seu melhor exemplo.

Apesar de sua grande importância, a produção do cinema documental do período que vai do AI-5 em dezembro de 1968 até meados dos anos 1980 é normalmente colocada em segundo plano pelas análises históricas. Elas passam quase direto da importância do Cinema Novo ao período da chamada “retomada”, que viria já nos anos 1990, após o fechamento da Embrafilme³⁰ em março deste mesmo ano, pelo governo Fernando Collor. Segundo Ismail Xavier (2001), esta é uma época na qual o cinema brasileiro perde densidade, confirmando uma tendência que, como acredita, teria seus limites no impasse sobre a política de produção da obra que poderia ser considerada

³⁰ A Empresa Brasileira de Filmes (EMBRASILME) nasceu em 1969 como principal política pública de fomento ao cinema nacional. Embora a censura e o governo militar tenham controlado de perto o apoio aos intelectuais e artistas contrários ao regime, o interesse e criar uma reserva de mercado para os filmes brasileiros e a tentativa do governo de melhorar sua imagem à população permitiu que importantes títulos fossem lançados por este selo até o seu fechamento, em 1990. São exemplos de grandes sucessos nacionais produzidos na Embrafilme *Dona Flor e seus dois maridos* (1979), de Bruno Barreto, *Xica da Silva* (1976), de Cacá Diegues, e *Bye Bye Brasil* (1979), do mesmo diretor.

como “filme cultural” e numa forte dificuldade dos cineastas para acompanhar as novas demandas do processo cultural em plena transformação.

A ideia de “perda de densidade” apresentada por ele tem certamente relação com o rico período vivido pelo Cinema Novo e, logo em seguida, pelo Cinema Marginal, sendo também uma leitura que se reporta mais aos eventos relativos ao cinema ficcional. Afinal, como aponta Xavier (2001), passada a turbulência cultural da fase autocrítica deste cinema no final dos anos 1960 e iniciado o interregno da repressão, a cena nacional ganha novos contornos e se polariza. No período anunciado pelo governo militar como sendo o de uma abertura política (1974/79), as ideias passam a oscilar entre o fortalecimento de uma estética atenta ao que o mercado pode incorporar – alavancado sobretudo pela expansão da produtora Embrafilme –, e outra que via o modernismo como um momento de necessária continuidade da experimentação.

Contudo, como é importante perceber de imediato, essa relativa perda de densidade da ficção isso não se deve a uma confusão sobre os caminhos a seguir por parte dos cineastas, mas sim ao impacto que o governo militar representou para a produção cinematográfica daquela época. Como Ismail Xavier deixa de perceber, o impacto da censura é indiscutivelmente o grande responsável pelo arrefecimento da produção a partir dos anos 1970, interrompendo um momento que era não apenas de questionamento das bases de dominação da realidade social brasileira, mas também de revisão do tipo de crítica e reflexão que vinha sendo feita sobre ela. De fato, a difusão da ideia da cultura como fator de mediação das formas de agir e pensar da população brasileira tinha chegado a um certo esgotamento em finais dos anos 1960. Os segmentos que estavam dispostos a pensar a realidade social brasileira, como artistas, cientistas sociais e militantes políticos, se defrontavam com temas capazes a expor as fragilidades desta reflexão, mostrando a necessidade de revisar posturas, mudar comportamentos e buscar novos meios de reprodução e fortalecimento da luta social. Foi neste ambiente que concepções como a fragilidade da estratégia de culto à personalidade das lideranças políticas, os limites do reformismo político e a militância boêmia e pequeno-burguesa da esquerda que vemos em *Terra em transe* começavam a aparecer. Contudo, é justamente quando tudo isso apresentava um grande potencial para revisar a forma de abordagem das massas que a fase mais dura da Ditadura Militar varreu parte da produção artística e intelectual. A qual, por sua vez, passou então a ser protagonizada pela pornochanchada, pela Jovem Guarda e pelas manifestações que não entraram mais em choque direto com as forças políticas dominantes e sua autocracia.

E apesar das condições adversas, foi justamente retomando o ponto de parada lançado pelas obras ficcionais que o cinema documentário encontrou um caminho para reaquecer seus centros de produção após o período mais abrupto da repressão. A autocrítica subjetiva e a revisão sobre os meandros da consciência política que os anos 1960 tinham deixado, ao invés de representar um período de confusão, constituiu um caminho para a experimentação e a continuidade da iniciativa modernista galgada no Cinema Novo para documentaristas como Leon Hirszman e Eduardo Coutinho em final dos anos 1970 e início dos anos 1980.

Portanto, diferentemente da ficção, o documentário teria as suas principais realizações e viveria o auge de sua forma estética quando o cinema ficcional dava uma espécie de intervalo em sua vanguarda de crítica social, predominante desde o início do Cinema Novo, espaço ocupado pelo documentarismo na medida em que este se aproximou também das lutas sociais do operariado urbano e de movimentos sociais rurais entre os anos 1970 e 1980. Neste período, os estilos experimentais de outros países que surgiram na primeira metade dos anos 1960 são finalmente incorporados às práticas e estratégias narrativas no Brasil. Algo que se deve dentre outras coisas à consolidação internacional destes estilos, surgidos na Europa e nos Estados Unidos, à disseminação de suas técnicas pelas obras de outros cineastas e, sobretudo, à recepção durante os anos 1970 em território nacional das câmeras leves e captadores de som sincrônico – os quais durante os anos 1960 não tinham sido amplamente socializados junto com a informação relativamente distante da emergência destes experimentos. (RAMOS, 2008). O resultado, por fim, não foi outro senão o de continuidade de uma herança crítica e combativa do cinema nacional, a qual parecia extinta nos anos 1970 mas, num gênero de menos expressão e ainda com muito espaço para percorrer, deu mostras de que um dos períodos mais ricos do cinema brasileiro ainda não havia chegado ao fim completamente.

6.2 CINEMA DIRETO E CINEMA VERDADE NO BRASIL DOS ANOS 1970 E 1980

A crise da Ditadura Militar e o relativo afrouxamento da censura no período Geisel demoraram a ser sentidas pelo cinema documentário. *Maioria Absoluta*, filme feito por Leon Hirszman em 1964, terminaria os anos 1970 sem ter a sua divulgação e distribuição liberada pela polícia. Todavia, enquanto a produção nacional se matinha em

baixa, consolidavam-se internacionalmente o experimentalismo dos estilos *Direct Cinema* (Cinema Direto) norte-americano e *Cinéma Verité* (Cinema Verdade) francês, que têm seus filmes-chaves produzidos entre o final da década de 1950 e a primeira metade dos anos 1960. Deste modo, ainda que com imenso atraso, um conjunto rico e novo de possibilidades estéticas passaram a ficar disponíveis para os cineastas brasileiros a partir da segunda metade da década de 1970. As novas práticas de registro, que nos anos 1960 ainda eram incipientes e levantaram uma série de questionamentos nos países de origem, chegavam aos cineastas nos anos 1970 com relativo grau de maturação estética, sendo também mais facilmente acessíveis devido à popularização comercial da maquinaria necessária para a sua realização efetiva, sobretudo com a recepção do som sincrônico³¹.

No âmbito do documentarismo mundial, desde o advento do som, por volta dos anos 1930-40, os cineastas raramente tinham dado destaque a cenas com depoimentos de personagens, relegando a prática a breves cenas estáticas. Até ali, o som sincrônico envolvia uma gama de equipamentos caros, pesados, difíceis de manusear, não permitindo tomadas muito espontâneas. Como era ainda impraticável o seu uso para a captação em deslocamento, a novidade permaneceu não utilizada mesmo alguns anos após a sua invenção, no início dos anos 1950.

Entretanto, um grupo de pessoas ligadas à sociedade de imprensa *Time Inc.*, liderado por Robert Drew e Richard Leacock, convenceu a instituição a financiar novos experimentos. Após algumas tentativas mal sucedidas, um gravador de som sincrônico, uma câmera e um microfone puderam ser utilizados simultaneamente com sucesso no filme *Eddie* (1961). O que, todavia, não impediu Drew e Leacock de realizarem um ano antes *Primárias* (1960), obra que coligiu a proposta estilística de um novo estilo de filme não-ficcional, batizado apenas alguns anos mais tarde pelo cineasta Albert Maysles de *Direct Cinema*. (BARNOUW, 1993).

As realizações da parceria entre Drew e Leacock surgem no contexto do gênero documental como obras que propõem um registro dos desdobramentos de fatos da vida cotidiana no momento em que eles estão efetivamente ocorrendo. É o caso de *Primárias*, documentário em que a dupla acompanha de perto os então senadores John

³¹ No final dos anos 1950 e início dos anos 1960, gravadores como o chamado “Nagra” permitiam que os sons fossem captados em sincronia com o andamento das imagens. O exercício não vinha até então sendo feito e tornava recursos como entrevistas ou tomadas de circunstâncias imprevisíveis algo pouco comum nos documentários, sobretudo diante da impossibilidade de sincronizar com perfeição as cenas e garantir-lhes um efeito estético razoável nos filmes.

Kennedy e Hubert Humphrey no dia-a-dia da campanha para a definição do candidato do partido democrata para as eleições presidenciais de 1960, nos Estados Unidos. Com uma postura de distanciamento e observação das situações, eles acompanham as circunstâncias que ocorrem diante das câmeras, como o corpo a corpo com eleitores, as conversas com assessores e as respostas emocionais dos candidatos, tudo isso sem aparecer na imagem, fazer perguntas ou promover qualquer tipo de participação. Estar na hora e no lugar certo, e, além disso, aproveitar esta oportunidade em termos de registro fílmico era o modo de trabalho que fundava esta nova forma de realizar documentários.

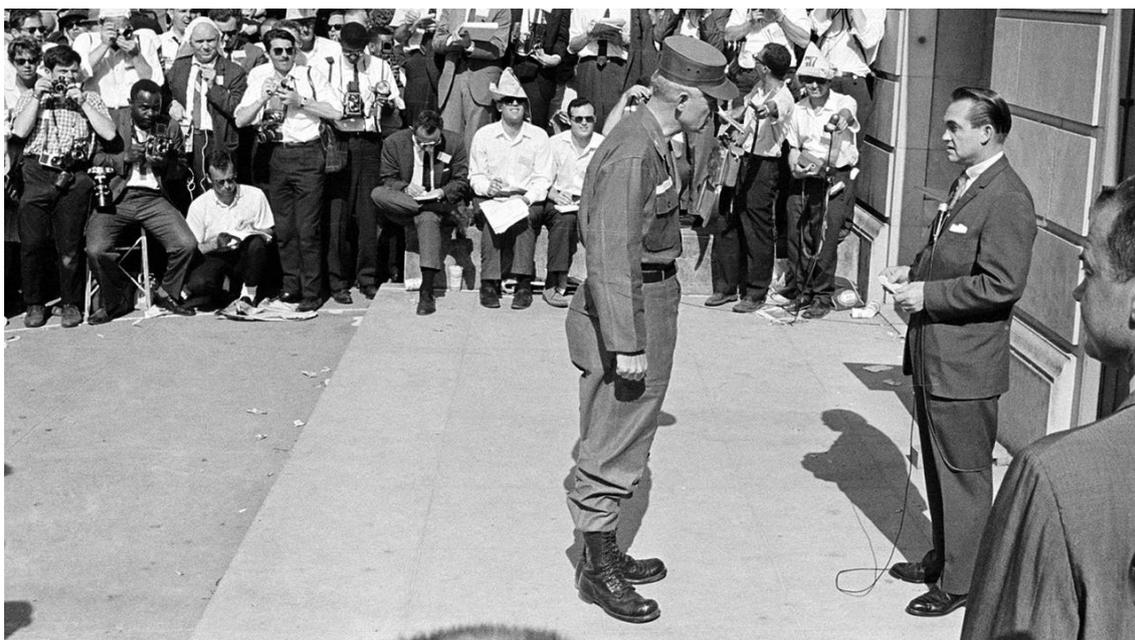


O candidato John Kennedy no corpo a corpo com eleitores na campanha pelas prévias do Partido Democrata no ano de 1960, em *Primárias* (1960), de Robert Drew e Richard Leacock.

Isto não implicava necessariamente a ambição quanto a uma postura “neutra” ou “imparcial” pelo lado dos realizadores dos filmes. Nenhum de seus dois precursores defendeu categoricamente que este *modus operandi* seguia este padrão, nem tampouco se preocupou em dar ares epistemológicos à nova forma de conceber a narrativa fílmica. De fato, eram vistas como formas de intervenção a serem evitadas ou usadas com moderação a voz *off*, os diálogos, as entrevistas e a interposição de informações externas ao desdobramento das circunstâncias. Entretanto, isto se devia ao fato de as oportunidades de intervenção do cineasta serem transportadas para a construção da dramaticidade do filme na montagem, a qual, por sua vez, deveria atender à premissa de

contar uma história de modo envolvente. Na edição do filme, aplicava-se o princípio fundamental – conduzido, obviamente, pelos pontos de vista dos cineastas – de fazer com que as situações de clímax surgissem no desenrolar das circunstâncias e contribuíssem para compor uma narrativa dedicada a colocá-las em destaque. Era assim que a intervenção autoral se realizava.

É esta inclusive a maior lição de uma das mais elaboradas obras de Drew e Leacock, *Crise* (1963). Trata-se de uma cobertura do período em que o já presidente John Kennedy trava com o então governador do Alabama, George Wallace, uma batalha política de alguns dias para permitir a entrada de um casal de estudantes negros na principal universidade do estado, chegando ao ponto dramático – que por sua vez se confunde com o clímax – de estarem frente a frente num eminente conflito na porta da universidade o exército nacional e a guarda estadual, armadas e prontas para um combate. O anúncio da disputa no início é um momento que revela a conjuntura adversa no governo Kennedy, mas aborda também toda a crise institucional nos Estados Unidos, reportando-se ao universo de circunstâncias que se quer pôr em destaque. A cena mais dramática da “crise” situa-se no final do filme, quando ocorre o desfecho da própria trama: as circunstâncias levam a um clímax – a iminência do confronto na frente da universidade – e o clímax, como situação crítica, dá densidade estética à conjuntura que o documentário intensifica.



Em *Crise* (1963), de Robert Drew, repórteres acompanham a negociação entre um militar do alto escalão do governo Kennedy e o Governador George Wallace em frente à Universidade do Alabama para garantir que dois estudantes negros possam se matricular na instituição.

Embora não fosse este o objetivo real do Cinema Direto, o debate sobre a postura de distanciamento ou neutralidade na observação não demoraria a surgir no campo do cinema documentário, sendo o seu desdobramento fundamental para compreendermos a obra de Jean Rouch e aquilo que mais tarde ficaria conhecido como Cinema Verdade. Entre os anos de 1936 e 1939, Margareth Mead e Gregory Bateson faziam estudos de campo sobre comportamento em Bali, na Indonésia, produzindo dezenas de fotografias e horas de filmes sobre as populações lá existentes. Nesta experiência pioneira, o registro visual tinha o objetivo primordial de apreender e compreender aquilo que poderia se configurar como o *ethos* balinês. Neste exercício, o cinema e a fotografia eram vistos como instrumentos poderosos de apreensão imagética objetiva da cultura em sua manifestação cotidiana e os dois acreditavam numa complementaridade ainda não totalmente alcançada pela antropologia entre a narrativa verbal e não verbal da cultura dos povos, questão esta diretamente envolvida com a concepção “polissêmica” da imagem. (MEAD, 1995).

Este legado levou a Antropologia a um grande momento na história da etnografia. Com Mead e Bateson abraçando o uso do filme enquanto parte integrante de qualquer programa de pesquisa, funda-se o campo nos anos 1980 viria a ser reconhecido como Antropologia Visual, sobretudo através do livro *Balinese Character: a photographic analysis* (1942). (BALIKCI, 1989).

Mas esses contribuíram também para que nesta oportunidade a Antropologia alterasse de forma definitiva a sua postura em relação ao conhecimento etnográfico. Se no início a etnografia era vista predominantemente como um registro direto da realidade, produzida por alguém que teria autoridade moral e científica para falar sobre o nativo, com Boas e Mead passou-se a considerar e problematizar abertamente o fato de o cientista e etnógrafo se reconhecer na posição de um analítico da cultura, seja através da análise escrita, seja do registro audiovisual. As repercussões destas duas contribuições geraram na época uma polêmica epistemológica, que seguiria para as gerações seguintes gerando profundas discussões. A partir dali, o antropólogo passaria a ser um indivíduo que carregaria o enorme peso do receio de estar a todo momento operando como um inconsciente ideológico manipulador da sociedade que pretende registrar e compreender. Deste modo, assumir uma postura diante desta questão não seria apenas um imperativo metodológico, mas algo que passava também a influenciar na própria credibilidade do material que estava para ser produzido e divulgado.

As respostas à polêmica e às questões trazidas pelos dois etnógrafos, entretanto, resultaram em duas linhas distintas de abordagem audiovisual no campo do filme etnográfico. De um lado, tivemos produções e pesquisadores que optaram por assumir o peso de conviver com este inconsciente ideológico e permanecer confiando no exercício de registrar e compreender a cultura do “outro” como antes. É o caso do casal David e Judith MacDougall. Com uma proposta distinta da de Jean Rouch, por exemplo, os MacDougall tentaram aliar a perspectiva do *Direct Cinema* norte-americano à inspiração da etnografia clássica de Malinowski, cuja atenção se voltava para a vida cotidiana. Preocupados com o desenrolar da ação propriamente dita e com a possibilidade de refletir a respeito dos seus significados para os sujeitos do filme, os filmes dos MacDougall mantinham o cineasta sempre fora do campo de visão do espectador, embora estivesse obviamente inseridos nas circunstâncias que davam origem às imagens. O trabalho pregava a constante reavaliação dos objetivos e estratégias, mantendo a postura altamente reflexiva, mas não na imagem do filme, não durante o registro do comportamento, do depoimento e da expressão do nativo estudado.



Jean Rouch, à esquerda, Marceline e Edgar Morin discutem os termos de realização do filme *Crônicas de um verão* (1961).

Já o cineasta francês Jean Rouch seguiu um caminho diferente. Apesar de nutrir-se também destas referências, sua obra terminou aprofundando-se nesta discussão e levou a concepção de registro etnográfico mais adiante. Além de ser um admirador da estética de Flaherty, Rouch era muito ligado à proposta do *Kino-Pravda* (Cinema Verdade) de Dziga Vertov e via com curiosidade a estratégia de desconstrução que o russo utilizou

contra o teor de fantasia do cinema ficcional da época ao escancarar a dimensão autoral que cria o filme. Em *Um homem com uma câmera* (1929), Vertov inseriu imagens de bastidores e do operador da câmera nas películas para firmar uma perspectiva de registro sem cortinas, sem estórias, partindo apenas do próprio movimento diário da vida cotidiana. A partir desta referência no campo do documentário, Rouch desenvolverá junto com Edgar Morin, em *Crônicas de um verão*, uma proposta de reavaliação constante desta postura autoral no filme. Mas, agora, com outro objetivo: o

de se aprofundar nos termos pelos quais a relação íntima entre o pesquisador e o nativo, ou melhor, entre cineasta e personagem, se manifestam na narrativa, e se elas contribuem ou não para revelar as particularidades e a interioridade do último. “Foi o que me impressionou em *Crônicas*, exatamente isso que estava acontecendo em certos momentos na frente da câmera, onde pessoas que não se conheciam ou que não conheciam certos aspectos de si mesmas de repente se descobriam.”³² (ROUCH, 1963, p. 02, tradução nossa). Sem se darem por satisfeitos com a afirmada inevitabilidade da relação condicionada entre sujeito e objeto, mas também sem um horizonte muito claro sobre os possíveis resultados de nova experiência, Rouch e Morin utilizarão a intuição e o experimentalismo para realizar um cinema que continuasse reavaliando esta relação e as suas implicações para o conteúdo e a forma do filme. E tudo isso por uma razão bem simples: como eles sabiam que o dilema do contato entre diretor e personagem era inevitável, optaram por trazê-lo para a narrativa e analisá-lo em seu objetivo maior dentro do filme etnográfico, o de revelar “o outro” na imagem filme.

No Brasil, as ideias relativas ao experimentalismo das cenas norte-americana e francesa e os primeiros equipamentos chegaram quase simultaneamente à sua realização, através do documentarista sueco Arne Sucksdorf, em 1962. Todavia, o material adquirido pelo Itamaraty junto a Sucksdorf – uma moviola Stenbeck –, ao lado de outro material adquirido por outras vias pela UNESCO, que também se ofereceu para patrocinar atividades culturais, não repercutiu em uma utilização sistemática nos filmes durante a década de 1960. A moviola do Itamaraty foi utilizada na época apenas por Vladimir Herzog em *Marimbás* (1963) e por Joaquim Pedro de Andrade em algumas poucas tomadas em *Garrincha, alegria do povo* (1968). Quando as estéticas começaram a se difundir, a censura e a repressão se abateram sobre o meio artístico, restando comprometidas tanto as atividades de exibição dos filmes de Rouch e Drew no Brasil como a socialização dos aparelhos e as atividades de registro em meios às mobilizações políticas desenvolvidas na época. *Primárias* e *A pirâmide humana* (1961), por exemplo, de Drew e Roch respectivamente, nem chegaram a ser exibidos no Brasil antes da ditadura. (NEVES, 1966 apud RAMOS, 2008).

Mais acessíveis nos anos 1970, os gravadores de som síncrono e as câmeras leves surgem na abertura democrática já orientadas pelos resultados alcançados na

³² “Ce qui m’avait frappé dans *Chronique*, c’était également ce qui se passait à de certains moments devant la caméra, où des gens qui ne se connaissaient pas, ou qui ne connaissaient pas certains aspects d’eux-mêmes, se découvraient tout à coup.”. (ROUCH, 1963, p. 2).

década anterior e com eles as estratégias estéticas elaboradas pelo Cinema Direto e pelo Cinema Verdade passam a inspirar os trabalhos realizados pelos cineastas brasileiros. Alguns filmes, em particular, se tornam também exemplos destes estilos no Brasil, sobretudo pelo modo como caíram como uma luva na abordagem de fenômenos sociais e contextos sócio políticos que emergiam em meio ao regime militar e ao processo lento de abertura e democratização. É o caso de *ABC da greve* (1990), de Leon Hirszman, e *Cabra Marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho. Os dois filmes, por circunstâncias já analisadas, não foram pioneiros na incorporação das suas estéticas de referência. A ideia do cinema de observação já tinha conquistado nos anos 1960 diretores como Joaquim Pedro de Andrade e de certo modo inspirou o próprio *Viramundo*, sobretudo no que diz respeito às imagens dos transe religiosos em plena praça pública de São Paulo. A estética do Cinema Verdade, de igual modo, no que diz respeito à utilização massiva de entrevistas e diálogos entre personagens, já tinha motivado *Maioria absoluta* e *Opinião pública*, tendo sido recusada inicialmente como horizonte inspirador pelo próprio Jabor na oportunidade de *O circo*.

Entretanto, nenhum destes filmes chegou a captar e incorporar os elementos fundantes em cada um dos dois estilos – provavelmente porque, enquanto experimentais, não tinham uma conceituação clara nem por parte de seus próprios criadores³³. Elementos estes que, no caso do Cinema Direto, diziam respeito ao acompanhamento imagético de uma circunstância ou conjunto de fatos no momento em que eles vinham ocorrendo e, no caso do Cinema Verdade, consistiam na utilização das imagens e informações da inserção da equipe no filme como fonte de sentido e conteúdo para a compreensão do objeto sobre o qual a obra trata.

Neste sentido, são justamente *ABC da greve* e *Cabra marcado* os filmes que melhor levaram estas referências aos limites de sua forma estética no Brasil, fazendo destas estratégias narrativas um caminho para aprofundar-se em temas ligados às transformações na realidade social brasileira e à condição da classe trabalhadora vivenciadas durante o contexto do regime militar. Nestas obras, retoma-se a convergência deixada em suspenso no final dos anos 1960 entre a denúncia dos problemas sociais do país e autocrítica do intelectual ou cineasta como parte da realidade social que se propõe a registrar e (quando é o caso) transformar. O que,

³³ Drew e Leacock, como vimos, nem chegaram a achar inicialmente que com eles nascia um estilo novo de documentário, o que se reflete no fato de ter sido Maysles, um de seus adeptos, o responsável por nomear aquele grupo de obras como “Cinema Direto”.

ademais, coincide ainda com o fato desta convergência ter tematizado justamente lutas sociais da classe trabalhadora, fenômeno este que buscamos analisar a partir de agora.

7 ABC DA GREVE (1970/1990) E O COMPROMISSO COM A MEMÓRIA DA CLASSE

Bernadet (2009) analisa os filmes sobre movimentos grevistas durante a década de 1970 no capítulo intitulado “O intelectual diante do outro em greve”. Nele, o autor toma como exemplos para este tipo de obra os filmes *Os queixadas* (1978), de Rogério Corrêa, *Greve!* (1979), de João Batista de Andrade, e *O Porto de Santos* (1980), de Aloysio Raulino. Estes filmes se inserem no contexto de denúncia das condições de vida do trabalhador brasileiro no cinema documentário das décadas de 1960 e 1970, com foco em situações de conflito entre operários e empregadores de centros urbanos. Por isso, são bastante ilustrativos do modo como o autor percebeu as circunstâncias e as opções estéticas adotadas em filmes como *ABC da Greve*, de Leon Hirszman – obra que Bernadet terminou inserindo nesta classificação alguns anos após o lançamento de *Cineastas e Imagens do Povo*³⁴.

O título do ensaio de Bernadet (2009) remete-nos ao pressuposto segundo o qual o cineasta é alguém “externo” ao contexto vivido pelos sujeitos do filme. Aqui, novamente, os dois grupos sociais consistem em diferentes “classes” de indivíduos: de um lado os cineastas, “intelectuais” da “classe média, de outro, “o outro em greve”, os operários, “o povo”. Novamente, entra como questão principal a ideia de que os cineastas tentam realizar uma meta inalcançável nas obras: produzir um discurso sobre um grupo social ao qual não pertencem. O que, em última instância, seria para o autor um desdobramento da incoerência do cineasta em crer que pode representar, segundo suas convicções, algo que está para além delas, a realidade.

Para ele, o cineasta, nestas oportunidades, tentaria colocar-se a serviço dos operários para que estes construam sua memória e escrevam sua história no cinema. Entretanto, o que poderia ser a qualidade da proposta é essencialmente a fonte de seus limites. Segundo o autor, a posição do cineasta dentro da “classe média” revela sempre a contradição do discurso em relação à prática, pois a posse do aparato técnico seria um

³⁴ A primeira edição de *Cineastas e Imagens do Povo* (2009) é de 1985, cinco anos antes da primeira versão de *ABC da greve* ter sido lançado publicamente, em 1990, o que veio a ocorrer três anos após a morte de Hirszman. Todavia, as edições que se seguiram do livro trazem uma nota dando conta da existência do filme e inserindo-o nesta classificação proposta pelo autor.

indicador das insuperáveis diferenças entre aquele que filma e aquele que é filmado. “Por um lado, quer se queira ou não [,] [como] técnico e intermediário, é ele [o diretor] que possui os meios de produção, ele que dirige o projeto.” (BERNADET, 2009, p. 182). A face oculta que esta iniciativa autoral assume nas narrativas denunciaria então o desejo do seus autores de desenvolver uma postura neutra – e portanto incoerente – diante das questões e fenômenos que se propõe a tratar. “O realizador busca a neutralidade do ‘cinema dominante’, que lhe permite permanecer numa posição de técnico e de intermediário.” (BERNADET, 2009, p. 182).

O autor afirma, no que concordamos, que *ABC da greve* foi pensado pelos seus realizadores como um filme dedicado para contribuir na formação da memória dos trabalhadores. No entanto, omite o fato de esta proposta apresentar-se na biografia de Leon Hirszman como uma tentativa de superação da dicotomia entre “intelectual” e “povo” marcante no documentarismo dos anos 1960. E é por aqui que a nossa análise deste filme deve começar.

Um dos fundadores do CPC da UNE e autor de outros filmes de caráter político, como *Maioria absoluta* (1964), *São Bernardo* (1971) e *Que país é este?* (1977), Hirszman foi um diretor que se aproximou progressivamente do marxismo durante sua carreira. Engenheiro por formação, entrou para o cinema através da organização de cineclubes, na universidade, fundando em 1959 a Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro. Antes disso, manteve relações com o grupo do Teatro Arena de São Paulo, formado por personagens como Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, que exerceram notável influência na sua formação como artista. Em 1961, através do CPC, realizou sua primeira obra no cinema, *Pedreira de São Diogo*, um dos episódios que mais tarde iriam compor o filme *Cinco vezes favela* (1962). Buscou exílio no Chile em 1965, retornando um ano mais tarde para assumir a produtora Saga Filmes, que no entanto iria à falência com o projeto da ficção *São Bernardo* (1971) – adaptação da obra de Graciliano Ramos para o cinema que terminou sendo censurada pelo regime militar e se configurando como notável prejuízo financeiro.

Já nas primeiras atividades como diretor de cinema, temas como a liberdade, a pobreza, o analfabetismo, a consciência política e o compromisso coletivo dos sujeitos com os destinos do país permearam a sua vida artística, que foi da ficção ao documentário, passando pelas adaptações de livros, peças teatrais e filmes de caráter educativo. No entanto, o perfil de seus filmes documentários antes e depois de um dos períodos mais autoritários do regime militar, entre os anos de 1968 e 1973/74,

denunciam uma mudança significativa na sua visão política sobre o cinema. Até *Maioria absoluta*, como afirmou o próprio diretor numa entrevista ainda nos anos 1970, seu modo de representar grupos da classe trabalhadora fundava-se na possibilidade ideológica de o “intelectual”, portador do conhecimento científico, desvendar as condições de vida do “povo”, mobilizando o seu processo de desalienação por meio dos conhecimentos “puros” e “sublimes” da ciência³⁵. (HIRSZMAN, 2014).

Mas a reflexão que o ocupava no período em que filmava *ABC da Greve* indica a ponderação de uma nova maneira de se inserir na vida e no cotidiano dos antigos personagens. Agora, o “povo” deixava de ser o gênero humano de referência nos filmes para dar lugar à “classe trabalhadora”. Ao lado desta mudança, a separação entre o cineasta e os atores sociais passa também a ser menos distante: de intelectual e agente do conhecimento científico, o diretor de cinema passa a ser alguém disposto a contribuir com a memória da classe, sendo ele responsável por tentar fazer dela não apenas o objeto de representação do filme mas também o principal sujeito da história e dos acontecimentos aos quais a obra se reporta. (HIRSZMAN, 2014).

Portanto, *ABC da greve* apresenta como pano de fundo um eminente interesse de seu diretor pelo cotidiano da classe trabalhadora. E não mais na perspectiva de “povo” da década de 1960, na qual ela figurava de maneira frágil, passiva e alienada, mas sim na perspectiva de sua práxis, da luta política que ela desempenhava naquele período. Diferentemente do que apontou Bernadet (2009), a iniciativa de Hirszman para registrar as lutas operárias no ABC no final dos anos 1970 não se propôs meramente a reproduzir mas também tentou revisar antiga dicotomia entre intelectual e povo, promovendo uma resposta aos estímulos para a autocrítica subjetiva fomentada especialmente através do Cinema Novo. Por isso, é preciso analisar até onde a representação do proletariado neste filme apresenta ou não alternativas aos modelos adotados antes do período mais crítico da Ditadura Militar. O que implica levarmos em conta, sobretudo, a estética – que parte do cinema observacional de origem norte-americana – que trouxe através deste filme novos caminhos para o documentarismo sobre o proletariado brasileiro nos anos 1970.

7.1 O CONTEXTO DA LUTA POLÍTICA E A OBSERVAÇÃO DOCUMENTAL

³⁵ “Tratava-se de um trabalho efetivo de ligação entre o intelectual e o povo, o intelectual tentava responder às exigências populares, contrariando a imagem daquele que não quer rebaixar suas idéias puras e sublimes para a massa ignara, que está alienada e precisa receber a iluminação ideológica da ciência.” (HIRSZMAN, 2014, p. 05).

O contexto de conflito da Greve de 1979, núcleo central do filme de Leon Hirszman, é o resultado de uma conjuntura sócio política inerente à luta de classes que vinha se delineando no Brasil desde a primeira metade daquela década. Após um longo período de perseguições, extradições e censura, a militância do proletariado brasileiro começou a dar novamente passos firmes na sua reorganização na primeira metade dos anos 1970, quando a política econômica implantada pelos militares a partir de 1968 começava a dar sinais de esgotamento. A implementação do processo de internacionalização da economia brasileira, iniciado após a Segunda Guerra Mundial e acelerado na segunda metade da década ganhou novo impulso após o Golpe de 1964. Nesta época, apesar de alguns investimentos na indústria de base, houve uma forte inclinação para uma economia agroexportadora, fundada em um crescimento da produção industrial dependente das grandes nações do capitalismo. Assim, apesar de um primeiro período de relativa modernização econômica com o aquecimento do mercado de consumo interno, a mecanização da produção no campo, a elevação da produtividade e crescimento da máquina estatal, impulsionados a partir de 1968 pelo então chamado “milagre brasileiro”, vieram a queda nas taxas de crescimento, o aumento da desigualdade, o êxodo rural, a insatisfação generalizada com a falta de liberdade política e o arrocho salarial – de 1959 a 1978, segundo o DIEESE, o salário perderia 49,8% de seu valor real. (COSTA, 1995).

O processo recessivo, a alta do petróleo e as crises durante a década de 1970 abriram então espaço para que a pressão tanto de setores ligados ao capital nacional e estrangeiro quanto da população em geral levassem o governo militar a iniciar o processo de rearticulação política. Com a rearticulação, um período de reformas teve início, buscando promover a retomada do crescimento e recompor alguns setores da economia, mas ainda de maneira autocrática, vetando qualquer possibilidade real de participação da classe trabalhadora nas decisões sobre o processo de transição democrática. Assim, embora em período ditatorial, as reformas institucionais ao lado da eclosão de formas de ação proletária radical (como a Guerrilha do Araguaia) ou não radical (como as paralisações momentâneas na indústria e as chamadas “operações-tartaruga”) criaram algumas condições favoráveis à retomada do movimento operário. Se no campo a Comissão Pastoral da Terra (CPT) e as Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) começavam a recompor as conexões entre os trabalhadores rurais, na indústria, a fase do que anos depois veio a ser conhecido como a época do “novo sindicalismo” emergia através de lutas espontâneas por parte dos operários, que retomavam com

intensidade as paralisações e mostravam disposição para a realização de grandes movimentos grevistas. (ANTUNES, 2011).

Em 1978, as paralisações operárias deixaram de ser uma possibilidade iminente para se tornar uma realidade. Um ano antes, a imprensa divulgou um relatório do Banco Mundial que acusava o governo brasileiro e o então ministro da fazenda, Antônio Delfim Netto, de falsificar uma perda salarial aos trabalhadores de cerca de 34,1% nos últimos anos. (ANTUNES, 1988). Unidos destas e de outras informações e também vivendo o duro dia-a-dia de enrijecimento das políticas de emprego nas fábricas, surge em 12 de maio de 1978 a Greve da Scania, através de um gesto relativamente espontâneo dos trabalhadores que, em conversas informais, decidiram cruzar os braços diante das máquinas, dando início ao maior ciclo grevista no Brasil do pós-64. Dos operários do ABC, este movimento se consolida nacionalmente entre professores, bancários, funcionários públicos, médicos residentes, dentre outros segmentos de assalariados médios em todo país, fazendo do que mais tarde ficaria conhecido como as Greves de Maio a expressão geral da insatisfação com os rumos que a política que o país estava tomando.

Foi em meio ao escólio desta ação que os elementos para o conflito acompanhado pelo filme de Hirszman foram gestados. Após a realização do acordo coletivo da indústria metalúrgica do ABC elaborado no segundo semestre de 1978, o patronato iniciou um processo massivo de demissões. Com a perspectiva de que estas e outras medidas gerassem um novo confronto, as administrações das fábricas elaboraram um plano de ação preventiva pautado num conjunto de instruções, como uma circular emitida pela FIESP (Federação das Indústrias do Estado de São Paulo), sugerindo medidas como o não pagamento de horas paradas e a proibição da permanência de trabalhadores em greve no interior das fábricas. Era o ingrediente final do ciclo de ações de rua e mobilizações captadas pelo documentário *ABC da Greve*, que viria a ser produzido um ano depois. “Esta paralisação antecipou aqueles que se constituíram nos instrumentos cotidianos da Greve Geral: os piquetes e as ‘assembléias’ gerais fora das fábricas.” (ANTUNES, 2011, p. 41).

Por volta do mês de janeiro, os sindicatos dos metalúrgicos estabeleceram suas reivindicações básicas para a campanha salarial de 1979. Dentre outras coisas, demandaram: um aumento salarial de 34,1% acima do índice oficial, como reposição de suas perdas salariais; vigência da Convenção Coletiva de Trabalho de abril a outubro daquele mesmo ano, para que pudesse coincidir com a data-base dos metalúrgicos da

capital, Osasco e Guarulhos; estabilidade para os delegados sindicais; redução da jornada de trabalho para 40 horas semanais; e, por fim, o estabelecimento de reajustes trimestrais. Em meio aos conflitos de representação, à ausência inicial de um comando único aglutinador e a denúncias de que sindicalistas faziam acordo com o patronato sem o consentimento das assembleias, a Federação dos Metalúrgicos sob pressão direta da FIESP começou a recolher procurações dos sindicatos que a autorizavam a realizar um acordo geral para a categoria, que terminou aceitando uma proposta bastante inferior³⁶.

A discordância em assinar a procuração levou à separação do Sindicado dos Metalúrgicos de São Bernardo da roda de negociações dirigida pela Federação. Para os outros sindicatos do interior, a greve de 1978 não tinha tido sido intensa, o que os levou a uma conquista maior nesta negociação em relação aos operários do ABC – pois os primeiros ficaram fora dos 11% de aumento no ano anterior, recebendo apenas o aumento da negociação corrente no ano de 1979. Contudo, para os metalúrgicos de São Bernardo, que já haviam conquistado os 11% e não tinham na negociação de 1979 um ganho que contentasse a categoria, não houve outra solução senão decretar a Greve Geral Metalúrgica, a partir do dia 13 de março.

É justamente com esta informação e com um apanhado geral destes acontecimentos que *ABC da greve* começa. Logo após as primeiras imagens de operários que trabalham em meio às linhas de montagem nas indústrias automobilísticas do ABC e a cena de um discurso do maior líder sindical daquela greve, Luiz Inácio Lula da Silva, a voz *off* contextualiza o espectador e o põe a par da situação.

No dia 14 de março de 1979, véspera da posse do general Figueiredo na Presidência da República, 150 mil metalúrgicos de Santo André, São Bernardo e São Caetano entraram em greve. O ABC paulista, maior centro industrial da América Latina, parou. Pela segunda vez em dois anos, os operários metalúrgicos do ABC manifestavam seu descontentamento. Mas agora, a greve assume uma amplitude jamais vista em pleno coração industrial do país. (HIRSZMAN, 1990).

Este texto, anunciado na abertura pela narração em voz *off*, é a banda de áudio para imagens que trazem a distribuição de alimentos oferecida para os operários a partir do fundo de greve e de doações. Em seguida, surge também a informação de que a

³⁶ A proposta aceita definiu o aumento salarial de 63% para os trabalhadores que ganhavam de 1 a 3 salários mínimos, 57% para os com 3 a 10, e 44% para os que recebiam acima dez. O que, todavia, deveria ser contado a partir do salário ganho em abril de 1978, desconsiderando portanto os 11% de aumento já conquistado naquela campanha de data base através das Greves de Maio. Nenhum ponto a mais da pauta de reivindicação proposto foi concedido. (ANTUNES, 1988).

Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP) ofereceu uma proposta bastante inferior ao aumento do custo de vida nos últimos anos, obtendo como contraproposta dos trabalhadores o aumento de 70% nos salários e a total legalização dos delegados sindicais nas empresas.

A tonalidade da cobertura documental, seguindo regras do cinema observacional e das estratégias do Cinema Direto norte-americano, se desenvolve enquanto a inserção do documentarista naquele contexto passa a fluir como um tipo de testemunho ou visão ocular das circunstâncias que estariam para acontecer. O contexto é, deste modo, um pouco diferente das situações que inspiraram *Viramundo* e *Opinião pública*. De um lado, no filme de Hirszman, os sucessivos *close up's* que retratam a fisionomia e a expressividade dos operários conduzem a narrativa a uma forte humanização dos sujeitos. O diretor fomenta a empatia daquelas pessoas no âmbito do filme e dá densidade emotiva à trama. A revolta nos gestos, nas declarações e na disposição para construir o movimento vão gradualmente introduzindo este gênero no filme, abrindo espaço para a cobertura a partir da perspectiva destes militantes operários, como veremos adiante.

Por outro lado, como ainda não havia ocorrido nos filmes de Geraldo Sarno e Arnaldo Jabor, a narrativa carrega como referência *central* de sua dramaticidade a imersão da câmera nas turbulências de fatos e circunstâncias do cotidiano que ocorriam no momento em que as tomadas eram realizadas. Em situações como a captura dos rituais religiosos em praça pública de *Viramundo*, a câmera acompanha alguns eventos públicos que estavam ocorrendo no período das filmagens, mas neste e no filme sobre a classe média de Jabor não há um fato do cotidiano que unifique as cenas e se apresente como a principal âncora ou o elemento central dos registros documentais. A chegada dos migrantes no Trem de Norte, por exemplo, em *Viramundo*, é parte do tema mais amplo da adaptação dos migrantes à vida na cidade. Já em *Opinião pública*, as circunstâncias e diálogos de Copacabana são captados para em última instância compor o perfil da “classe média”. Nestes filmes, existem diversas situações que, juntas, vão compor o tema para o qual o filme se reporta, mas estes documentários não atribuem a si mesmos a tarefa de cobrir ou acompanhar algum acontecimento em particular para fazer dele a principal referência da narrativa. Já no filme de Hirszman são as singularidades deste evento único, a greve de 1979, que dão a tônica do filme. A obra é, em última instância, uma cobertura dos desdobramentos da greve, sendo este um fato

novo para o cinema documentário brasileiro dos anos 1970 que obras como *ABC da Greve* e *Greve!* trazem com suas abordagens.

E é exatamente isso o que continuamos acompanhando nas imagens seguintes. Na porta das fábricas, um soldado da polícia convoca os operários ao trabalho, sugerindo aos que não desejam trabalhar a volta para casa. Em seguida, após um breve trecho com uma reunião na qual se debatiam estratégias para a desarticulação e bloqueio daqueles que desejavam furar a greve e trabalhar, começa a primeira cobertura dos piquetes. Como a FIESP havia emitido ainda em 1978 a orientação para que as empresas proibissem operários de permanecer nos pátios das fábricas quando estivessem em greve, os piquetes nas ruas se tornaram em 1979 o principal instrumento de ação dos militantes operários no ABC, de modo que o filme termina explorando esta e outras as ações de rua como sua principal substância documental. Nesta primeira barreira, os operários encontram-se numa rua de São Bernardo parando os ônibus e convocando os colegas que permaneceram nos carros para descer e se juntar ao movimento. Palavras de ordem são gritadas e o entusiasmo dos grevistas é grande, afinal os ônibus passam em sua maioria vazios e os que têm passageiros são esvaziados nas barreiras, aumentando o contingente dos piquetes.



Os piquetes por meio dos quais os trabalhadores esvaziavam os ônibus que levavam os operários para as fábricas em *ABC da greve* (1990).

Paralelamente aos eventos tipicamente centrais da mobilização, um outro elemento marcante nos filmes de estética observacional se apresentará logo em seguida: a tensão. Soldados se espalham pelas ruas em meio aos manifestantes e o confronto se torna eminente quando as sirenes e o movimentos dos carros são destacados pelo áudio do filme. Neste momento, o confronto real não chega a se concretizar, mas ele se torna o prenúncio do que estaria por vir. Após mais algumas tomadas que trazem a população de trabalhadores organizados nas ruas, nos deparamos com a primeira assembleia realizada no estádio da Vila Euclides. Milhares de trabalhadores estão ali reunidos para ver seus dirigentes e ouvir os informes e as diretrizes que a greve deveria assumir na sua primeira fase. A qual, no entanto, se encerraria alguns dias depois, logo que Lula convocasse as massas de volta ao trabalho alegando a necessidade de conquistar mais espaço nas negociações.

Como vemos já por meio deste trecho inicial, esta forma de inserção de Hirszman já procura dar a tônica observacional da proposta que ele viria empregar na narrativa. No momento em que a greve foi deflagrada, o diretor trabalhava no roteiro da adaptação para o cinema da peça de *Eles não usam black-tie*, do dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri. Diante da importância que identificava já há algum tempo nas mobilizações operárias e nos movimentos sociais no país, o diretor decidiu interromper temporariamente as filmagens do filme e começar uma cobertura dos acontecimentos que eclodiam no ABC paulista.

Eu estava em São Paulo trabalhando com o Guarnieri num roteiro, uma adaptação para o tempo presente de Eles não usam black-tie. Trata-se de uma situação de greve, de consciência e solidariedade de classe, que vamos adaptar a partir das experiências das greves do ano passado e deste ano. Assim, ao começar este filme, que vai se chamar talvez ABC da greve ou Espiões de Deus, não estava apenas a reboque, como um jornalista que documenta. Aquilo já fazia parte das nossas discussões diárias. [...] Estamos fazendo, agora, um filme de intervenção. Seu caráter jornalístico é fundamental. Ele requer uma capacidade de avaliação política para selecionar um material que seja significativo, representativo. A política está se desdobrando na realidade. (HIRSZMAN, 2014. p. 1).

Esta abordagem do evento da greve, além de formar o eixo da narrativa do documentário e definir uma estrutura por meio da qual o filme abarcará a documentação dos acontecimentos, traz certamente possibilidades e limites à refiguração da ação promovida pela classe no filme. De um lado, ela captura os meandros das ações que compõem a estratégia adotada pelos operários, explorando um mecanismo que vinha se mostrando viável ao documentário desde a experiência do Cinema Direto norte-

americano. De outro, desdobramentos e situações que não podem ser explicitados ou aprofundados por este tipo de abordagem imagética essencialmente presencial permanecem muitas vezes mal introduzidos na trama, deixando lacunas importantes na contemplação do objetivo do diretor de acompanhar a práxis política da classe e formular uma memória dos seus desdobramentos.

Contudo, de imediato, para além das possibilidades e limites, o fundamental aqui é percebermos que esta linha de abordagem, na forma estética bem acabada como aparece em *ABC da greve* e em outros filmes da época, como o próprio *Greve!*, traz também novos caminhos para o registro e a representação da luta social da classe trabalhadora no Brasil. Sendo seminal inclusive para a promoção de novas possibilidades de registro sobre um dos temas mais caros ao cinema brasileiro dos anos 1960: o da consciência política.

Anteriormente, vimos que a noção de “proletariado” cunhada por Marx (1976) no Manifesto Comunista nos remete não apenas às condições materiais de um vasto grupo social diante dos meios de produção na sociedade capitalista, mas também à repercussão na sua consciência política, fomentando o ingresso organizado deste proletariado nos processos políticos que dizem respeito à luta de classes. Este segundo traço, neste sentido, não é abordado por ele sob a perspectiva de um conhecimento ou sentimento que, sob forma ou conteúdo singulares, seria capaz de instrumentalizar esta ação do indivíduo quando presente no imaginário ou no rol de motivações para o seu comportamento. A consciência de classe do proletariado, tal como a sua condição material de existência, é um fenômeno histórico e por isso se inscreve nas relações sociais a partir da práxis desta classe em meio ao desenrolar dos acontecimentos que formam esta história.

Durante a década de 1960, como vimos, o cinema documentário brasileiro buscou denunciar a falta de consciência política da classe trabalhadora tematizando a ausência de raciocínios e conteúdos em sua expressividade. *Opinião pública*, de Arnaldo Jabor, por exemplo, firma a representação de frações urbanas do proletariado explorando sob uma perspectiva crítica a presença de conteúdos banais e individualistas em suas formas de pensar e agir. A presença destes conteúdos denunciariam a ausência, na “classe média”, de uma consciência política propriamente dita. Geraldo Sarno, por sua vez, denuncia em *Viramundo* que a religiosidade popular também ocupa o lugar da consciência de classe ao se reportar aos trabalhadores do Norte e Nordeste que chegam a São Paulo com um imenso vazio reflexivo e autocrítico, fomentando um estado de

alienação que se agudiza na pauperização e nas dificuldades encontradas por estes migrantes para manter minimamente condições dignas de existência na cidade.

ABC da greve, por outro lado, a partir da perspectiva observacional, faz parte de uma outra fase na cobertura e problematização desta consciência. No filme, como podemos observar, têm ainda destaque entrevistas, depoimentos e discursos proferidos por operários e líderes sindicais que tematizam as suas condições de vida, a realidade social e política do país e, neste sentido, são também um documento do imaginário, da ideologia, das formas de pensar e da consciência política presente na história dos metalúrgicos de São Bernardo, Santo André e São Caetano. Contudo, o material de base para esta análise deixa de ser apenas o conteúdo e a forma destes depoimentos para se incorporar às formas existentes da luta política da classe. Agora, é na organização e no enfrentamento da luta de classes que reside o critério para a reflexão sobre a consciência política do proletariado. Através dos elementos documentais que o filme consegue captar a partir do acompanhamento da deflagração da Greve de 1979, como o momentos de adesão e dispersão dos trabalhadores em relação ao movimento e a resposta violenta do Estado por meio da ação policial, a consciência passa a ser examinada numa circunstância de ação política, de organização e mobilização das massas que antes eram vistas como incapazes de construir qualquer mobilização consistente e duradoura.

Não sendo puramente a aplicação de uma estética documental observacional, este tipo de abordagem vem marcada também pela revisão autoral de Hirszman sobre o papel do cinema diante das massas. Bernadet (2009) e Francisco Elinaldo Teixeira (2004) aproximaram esta forma narrativa do “modelo sociológico”, dando a ela a mesma roupagem positivista conferida a *Viramundo*. No entanto, como o próprio diretor salientava na época, *ABC da greve* representa uma tentativa de romper com a antiga dicotomia entre o “intelectual” e o “povo”, sendo um instrumento de reflexão autocrítica sobre o papel da representação e da relação entre o cineasta e os personagens dos segmentos populacionais na imagem do cinema.

Ela [a classe trabalhadora] é o sujeito da história. Costuma-se dizer "objeto", que seria o tema, o assunto. No entanto, do ponto de vista filosófico, ela é o verdadeiro sujeito do processo. Nós somos aqueles que podem organizar esse material e fazer com que ele sirva à memória dos trabalhadores. Isso significa servir aos trabalhadores. Assim, não se trabalha mais com virtualidades, com metáforas, com relações simbólicas, mas com um dado de caráter definido, concreto, muito terra, muito pedra. (HIRSZMAN, 2014, p. 04).

Aquilo que ele chama de “dado de caráter definido”, muito “concreto”, neste sentido, é exatamente a experiência da ação política do proletariado no mundo objetivo, que deve ser de algum modo guardada e interpretada para compor a sua memória enquanto sujeito histórico. O relativo desprezo pelas “metáforas”, pelas “relações simbólicas”, ou, em última instância, o uso restrito depoimentos dos operários em relação à mobilização demonstra no diretor uma certa ojeriza em relação aos filmes do final dos anos 1960 que se fundavam quase exclusivamente no uso insistente dos depoimentos, estratégia do qual o próprio diretor se valeu em *Maioria absoluta*. Algo que, por sua vez, faz também com que Hirszman deixe de incorporar depoimentos e declarações de personagens-chaves que poderiam preencher lacunas importantes deixadas pela estratégia observativa de seu cinema.

Contudo, não há aí, como está presente na teoria do cinema documentário dos autores citados, um interesse unilateral pela posse absoluta da verdade ou a busca por uma representação “neutra” dos acontecimentos. Por um lado, o diretor evita posicionamentos e juízos de valor sobre os fatos da greve. Por outro, isso também não significa que ele não reconheça a presença do seu ponto de vista na cobertura dos fatos: há, do início ao fim, o interesse reconhecido de contar a história sob o ponto de vista dos trabalhadores, daqueles que fizeram a greve. Portanto, o interesse pela avaliação crítica e pelo levantamento de traços da realidade social existe no filme, mas a neutralidade não é o meio destacado para alcançá-los.



Cerca de 60mil operários acompanham Lula no estádio da Vila Euclides em um de seus discursos sobre os rumos da greve.

O que se apresenta como resultado efetivo deste exercício – movimentado pela reflexão autocrítica proporcionada pela conjuntura do cinema brasileiro no final dos anos 1960 – é justamente a tentativa de articular informações sobre uma experiência de militância política da classe trabalhadora, que neste caso em particular terminou unindo cerca de 150 mil trabalhadores num dos grandes centros industriais do país nos anos 1970. Como fenômeno de exercício da consciência de classe, este movimento produziu uma experiência repleta de avanços e limites, que apontam tanto para a força quanto para a fragilidade da ação. Todavia, como afirmou o próprio Hirszman, o modo como ela surge vivendo a sua própria experiência torna o evento da greve uma das referências políticas para a história da luta de classes no Brasil, justificando o seu destaque num filme documentário “complexo” como o que ele pretendia produzir.

Estamos articulando um filme complexo, no qual a classe operária desempenha um papel novo, a partir de sua própria experiência. O avanço das forças produtivas, no ABC, deu condições para a concentração de uma grande massa, com alto nível de consciência de classe. E isso se expressou nessa batalha que estamos vendo aí, pacífica, organizada e que pode ser de muita valia para todos os trabalhadores do Brasil, para que compreendam a necessidade de lutar por seus direitos, de se organizar e vencer a ilegalidade. (HIRSZMAN, 2014, p. 1-2).

A abordagem pela via do cinema observacional e a circunstância da greve, neste sentido, formam juntos uma ferramenta dedicada a contribuir com as reflexões e a análise da capacidade de organização e ação política da classe trabalhadora no filme *ABC da Greve*. Este tipo de abordagem que têm como expoentes da época também as obras de Aloysio Raulino e João Batista de Andrade frutificariam alguns anos mais tarde em outras coberturas, a exemplo da primeira ocupação a latifúndio improdutivo realizada pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), registrado por Tetê Moraes em *Terra para Rose* (1985). Temos, portanto, aqui, uma nova forma de tratamento das lutas sociais e da organização política do proletariado brasileiro que emerge nos anos 1970, trazendo novos elementos para o aprofundamento das experiências do operariado ao tempo em que o próprio cinema documentário investia na reformulação de suas diretrizes estéticas.

7.2 O CONTRAPONTO COM A VERSÃO INSTITUCIONAL

Calcado nesta matriz observacional, *ABC da greve* se firma como uma obra onde se verificam também novas estratégias para problematizar os processos de alienação que ocuparam as temáticas do cinema documentário brasileiro da década de 1960. É o que vemos particularmente pelo lugar concedido às visões de representantes do governo e do patronato na narrativa. Aqui, as versões contrárias ao ponto de vista que o filme toma para si – o ponto de vista dos operários – não só ganham mais espaço em relação aos filmes anteriores como têm a suas bases sociais cercadas de mais elementos através da cobertura dos fatos que envolvem a greve.

No documentarismo dos anos 1960, quando a cultura como elemento de mediação do comportamento já era um elemento presente nas representações, é bastante raro encontrarmos a tentativa de recepcionar nas narrativas contrapontos com ideias complexas que vão de encontro às que os realizadores dos filmes apresentam. Quando *Opinião pública* e *Viramundo* recepcionam posições dissonantes com a perspectiva dos autores do filme, estas geralmente chegam na trama como índices ou evidências que apenas reforçam a sua fragilidade diante da perspectiva que a narrativa carrega. Neste



A imprensa referenciada de forma crítica por meios das manchetes dos jornais da época em *ABC da greve* (1990).

sentido, embora com conceitos um tanto imprecisos e difusos, Bernadet (2009) observa corretamente quando analisa que “a voz do outro” não encontra muito espaço em algumas formas narrativas dos anos 1960. Ali, os contrapontos à versão dos fatos que o filme assume para si funcionam quase que como citações diretas de argumento já formulado, não acrescentando muito mais àquilo que já foi ou será dito. Nos documentários do final dos anos 1950, como *Arraial do Cabo* e *Aruanda*, nem sob esta formatação o contraditório é incorporado.

Todavia, em *ABC da Greve*, ainda que por meio rudimentares, algumas destas declarações recebem maior espaço e são contextualizadas no conjunto de situações reportados na narrativa, o que pode ser percebido sobretudo partir da representação das visões de personagens Estado, da mídia e do patronato fabril. É o que observamos de imediato através das imagens produzidas sobre a cobertura realizada pela imprensa. Antes da convocação de Lula para o retorno da greve, quando esta, ainda na sua primeira etapa, fora surpreendida pela decretação de sua ilegalidade pelo Tribunal Regional do Trabalho (TRT) e pela intervenção federal nos sindicatos, uma série de imagens de arquivo mostrando os jornais da semana contextualizam a visão midiática dos acontecimentos. Através das notícias, tomamos conhecimento da percepção de que, para ministros e governadores envolvidos com os conflitos da greve, os trabalhadores estão semeando o caos e agindo de maneira criminosa em suas ações.

Mas as manchetes selecionadas não têm simplesmente o papel de mostrar como as novidades eram publicizadas pelo país. Através da seleção trazida por Hirszman, elas também problematizam os atores sociais e as interpretações que estão do outro lado do conflito. Em meio às páginas de destaque nos jornais mostradas nesta oportunidade, temos: a declaração do então presidente Figueiredo de que “As greves ilegais terão combate” no *Jornal do Brasil*; a manchete principal do *Correio Braziliense*, levantando a ideia de que as “Greves podem levar ao estado de emergência”; a declaração emblemática de Paulo Maluf – recém-empossado para o primeiro mandato como governador de São Paulo na época – que disse ser o conflito um “assunto policial”; e, por fim, a manchete de que os militares temeriam “o caos social” no jornal *Cidade de Santos*. Estas notícias, dando espaço a visões enfaticamente contrárias à greve, surgem em meio a apenas duas mais amenas; uma afirmando que o ABC estaria se preparando para uma greve prolongada e a outra, que o governo estaria organizando um esquema para se opor à greve. (HIRSZMAN, 1990).

Vemos, neste sentido, pelo conteúdo das reportagens selecionadas, a tentativa da equipe do filme de incorporar a cobertura da imprensa e a complexidade dos conteúdos apresentados por ela, e a realização deste exercício de uma maneira essencialmente crítica. As notícias são as que melhor representam a insatisfação sobretudo de agentes do Estado diante das mobilizações, o que de imediato apresenta preliminarmente a percepção de que tanto a imprensa quanto o Estado não só são instâncias receptivas aos pontos de vista dos operários como também corresponderiam em última instância à expressão espiritual das relações materiais dominantes naquela sociedade – ou seja, à ideologia. A cobertura da ação violenta da polícia e a forma planejada com que os operários tentam se mobilizar, cotejadas com estas reportagens, mostram como as visões opostas aos operários não só estão incorretas, como também fazem parte de um contexto ideológico muito particular que põe lado a lado a imprensa, o patronato e os membros do Estado envolvidos na sua resolução.

Mas se as visões veiculadas na imprensa são apresentadas de maneira crítica, o tom de denúncia é ainda mais pronunciado quando acompanhamos a inserção dos representantes das indústrias. O que vemos através de um outro recurso utilizado apenas uma única vez por Hirszman mas que, inserido no filme, gerou um importante efeito sobre a cobertura.

Em uma das tomadas que fazia nas ruas, acompanhando a mobilização dos trabalhadores, um senhor bem vestido interpela de maneira firme o diretor e sua equipe. Neste raro momento, uma discussão será travada entre o diretor e este personagem, que como o próprio informará em seguida, ocupava um cargo destacado na hierarquia de uma fábrica local, o de Relações Industriais. De forma em princípio espontânea, o câmara que trabalhava com Hirszman no momento filma em *close up* o personagem, e Hirszman, que carregava o microfone, responde à interpelação dando início ao diálogo com o senhor, já aproximando o aparelho para que o som da conversa também seja gravado.

De maneira um tanto ríspida, este senhor inibe o trabalho de Hirszman pedindo a sua identificação e questionando se ele teria autorização para filmar o prédio da fábrica e suas dependências naquela oportunidade. O diretor diz do que se trata o trabalho e alega não ter autorização, mas afirma também que ela não era necessária por se tratar de tomadas feitas em via pública, de modo que as construções da indústria, inseridas nesta paisagem, não exigiriam autorização oficial para serem filmadas. Por outro lado, evita

também o choque direto com o senhor e ameniza a situação, convidando-o a dar uma entrevista e pedindo uma autorização para realizar imagens no pátio das fábricas.

Este é um tipo de circunstância na qual a homogeneidade da tomada cinematográfica documentária apontada por Fernão Ramos (2005) ganha importante sentido, pois o diálogo, embora bastante curto, surte um efeito relevante no enredo do filme. Como vemos pelo teor da conversa, este senhor que se colocou como representante dos interesses dos donos e administradores das fábricas tenta constranger a equipe, condicionando a continuidade dos registros ao teor das informações que seriam ali produzidas. Em meio à situação que começa de maneira adversa para a equipe, o diretor do filme é empurrado para o centro da cena como mais um personagem, de maneira que a relação dele com as circunstâncias de seu trabalho se tornam também fontes de informações sobre o tema do documentário – exatamente como operava a estratégia mais elementar do Cinema Verdade francês. Deste modo, não apenas as afirmações estabelecidas sob a posição privilegiada de autor do documentário participam da narrativa, mas também as que foram desenvolvidas de improviso – em resposta a uma situação objetiva de contraponto e constrangimento – ganham forte teor expressivo para o rol de denúncias que aquela cobertura de caráter documental estava realizando. Isso fica ainda mais destacado nas últimas palavras trocadas entre Hirszman e o personagem, que insiste na tese inicial e recebe por fim uma resposta irônica por parte do diretor.

[Personagem]. Mas eu acho que pra fazer tomada de prédios, etc. é interessante conversar porque não sei se....

[Leon Hirszman]. Não, mas no exterior agente não tem...[a necessidade de autorização]. Nós exercitamos a profissão jornalística. No interior sim, evidente, seria. Mas o exterior é uma via pública, não temos esta retrição. Graças a Deus, 'né'!? (HIRSZMAN, 1990).

Este tipo de relação de personagens com diretor e equipe já tinha sido timidamente esboçada em outros documentários. Como vimos em *Opinião pública*, em determinada tomada um personagem religioso se dirige à câmera e convoca os “espectadores do filme” a meditar e repensar sua fé em Deus, compadecendo-se também pelos pobres que sofrem. No entanto, a declaração permanece unilateral, não recebendo nenhuma interpelação ou questionamento por parte da equipe de Jabor, que por sua vez usa esta passagem como mais uma citação ou evidência da alienação dos grupos médios urbanos. É algo que mostra inclusive como as concepções centrais do

Cinema Verdade não foram em *O circo* – primeiro documentário do diretor – e também neste filme uma referência decisiva no documentarismo àquela época, apesar do emprego de técnicas como as entrevistas e os depoimentos longos. Mas o embate direto entre autores e personagens que vemos nesta passagem de *ABC da greve*, onde estes discutem um tema relevante para a cobertura do filme, por outro lado, é algo novo. Torna-se característico no cinema brasileiro apenas a partir dos anos 1970 e, sobretudo, dos anos 1980, firmando-se como mais uma das estratégias de autocrítica subjetiva e contextualização da dimensão autoral no conjunto dos acontecimentos cobertos pelas narrativas documentais.

Para além da representação da cobertura jornalística e destes embates com personagens, Hirszman utiliza procedimentos relativamente rudimentares como ferramenta de incorporação de outros conteúdos no filme. Temos em alguns momentos a contraposição de afirmações de esvaziamento da greve com tomadas que mostram as assembleias repletas de trabalhadores, ou ainda depoimentos combatidos pela voz *off*, que tentam desmentir afirmações de representantes do governo e da indústria. Todavia, serão a contraposição jornalística – ainda que rudimentar – e a abordagem pontual da relação com a equipe as duas estratégias essencialmente novas no documentarismo brasileiro, afirmando-se em particular como meios importantes de problematização das vias oficiais pelas quais a informação é veiculada, mas sobretudo, de incorporação e contextualização de formas de pensar ou pontos de vistas opostos ao que a obra está procurando aprofundar.

7.3 OS LIMITES DO CINEMA OBSERVATIVO NA ABORDAGEM DA CONSCIÊNCIA DE CLASSE

Os efeitos alcançados por Hirszman com a representação da cobertura da imprensa e a interpelação dos representantes do patronato, como vimos, têm como base sobretudo a estrutura observacional da narrativa. Ao se propor a acompanhar as circunstâncias do conflito no momento do seu desdobramento, o cineasta se expôs ao clima de tensão estabelecido entre os funcionários de alto escalão das fábricas e os grevistas, permitindo situações de embate e constrangimento à liberdade de expressão. As imagens da cobertura da imprensa, por sua vez, têm seu efeito amplificado na cobertura das ações e mobilizações dos metalúrgicos, desmentindo a versão de que estes pretendem semear o caos por meio da greve.

O modo pelo qual o diretor a emprega na abordagem do tema, no entanto, também oferece sérios limites ao registro documental e, em particular, aos interesses de Hirszman no sentido da documentação e problematização da experiência de exercício da luta política praticada por parte dos metalúrgicos. Como vimos, pela primeira convocação de Lula para a paralisação dos 45 dias, o filme não aborda de modo consistente as circunstâncias nas quais esta decisão foi gestada. Contudo, a lacuna maior ocorrerá na cobertura da tensão decorrente do eminente fim da trégua e o acordo realizado entre o comando de greve e o patronato. Não temos acesso às situações e circunstâncias que levaram a diretoria sindical a defender fortemente um acordo salarial que deixava as massas insatisfeitas. No documentário, temos apenas acesso a uma explicação autoral superficial – feitas por meio da voz *off* e de alguns depoimentos – sobre os eventuais prós e contras de uma nova greve a ser decretada após a trégua clamada por Lula na Vila Eulcides. A sequência das cenas não consegue explicar quais circunstâncias teriam oferecido a Lula e ao comando de greve razões para acreditar que o retorno ao trabalho naquele momento reabriria as rodadas de negociação, ou ainda os motivos pelos quais este comando tinha conseguido convencer a voltar ao trabalho uma assembleia disposta a dar ainda mais amplitude ao movimento. A prisão dos líderes sindicais e o fechamento dos sindicatos tinha, segundo o filme, dispersado os operários e desarticulado em parte a greve. Mas o seu retorno na assembleia diante um estádio lotado, aparentemente disposta a continuar paralizada, e a surpresa destes diante da sugestão de retorno ao trabalho por parte do comando fica como uma situação relativamente complexa que não foi aprofundada pela narrativa.

É o que observamos pelo desdobramento daquela mobilização. Quando no dia 27 de março, em meio ao 15º dia de greve, Lula convoca os trabalhadores de volta ao trabalho para uma trégua de 45 dias, as imagens dão um forte tom de melancolia no retorno ao trabalho. Se no cinema, como afirmou Balázs (2010), mesmo imagens que mostram apenas paisagens orientam-se pela expressão de comportamentos e sentimentos humanos, aqui, a desaceleração do ritmo intenso da correria de metalúrgicos que fogiam da polícia, o áudio leve do motor dos carros substituindo as palavras de ordem nas assembleias ou, por fim, o ar sorumbático do encerramento da greve nos induz pensar que nada havia mudado realmente com a interrupção da ação grevista. Durante o embate com a polícia, embora este fosse um momento de tensão,

Hirszman introduziu num tom amistoso a música *Pode guardar as panelas*³⁷, de Paulinho da Viola. O samba de sonoridade alegre, apesar da letra triste, exaltava a luta política, transformava aquilo que poderia ser citado como evento de caos social em uma demonstração de força. Nesta primeira sequência de volta ao trabalho, entretanto, nenhuma música é utilizada e a fisionomia constrita dos operários destaca-se ao lado de cenas que apontam para a pobreza, como a de uma criança que vende informalmente mercadorias no chão da via pública. Também nenhuma esperança nas negociações a serem retomadas com a trégua dos 45 dias é expressa, ou qualquer nova reunião é acompanhada pelas câmeras. A desesperança e o prenúncio de novos conflitos tomam conta deste trecho do filme, sobretudo na voz dos homens e mulheres metalúrgicos entrevistados neste momento.

³⁷ *Pode guardar as panelas* (Paulinho da Viola)

Você sabe que a maré
 Não está moleza não
 E quem não fica dormindo de touca
 Já sabe da situação.
 Eu sei que dói no coração,
 Falar do jeito que falei,
 Dizer que o pior aconteceu.
 Pode guardar as panelas
 Que hoje o dinheiro não deu.

Dei pinote adoidado
 Pedindo emprestado e ninguém emprestou.
 Fui no seu Malaquias
 Querendo fiado mas ele negou.
 Meu ordenado apertado, coitado, engraçado
 Desapareceu.
 Fui apelar pro cavalo, joguei na cabeça
 Mas ele não deu.

Você sabe que a maré
 Não está moleza não
 E quem não fica dormindo de touca
 Já sabe da situação.
 Eu sei que dói no coração,
 Falar do jeito que falei,
 Dizer que o pior aconteceu.
 Pode guardar as panelas
 Que hoje o dinheiro não deu.

Para encher a nossa panela, comadre
 Eu não sei como vai ser.
 Já corri pra todo lado,
 Fiz aquilo que deu pra fazer.
 Esperar por um milagre
 Pra ver se resolve essa situação.
 Minha fé já balançou
 Eu não quero sofrer outra decepção.

O texto reportado em voz *off* logo adiante reforça ainda mais o prenúncio de que a nova fase da luta não teria apresentado resultados satisfatórios. Numa só inserção, o filme informa o conteúdo modesto da proposta de acordo patronal e a situação de pobreza dos operários do ABC.

A diferença entre o aumento salarial proposto pela Federação das indústrias e o percentual reivindicado pelos sindicatos do ABC não é suficiente para explicar a greve. Deve-se levar em conta o fato de que cerca de 20% da população de São Bernardo do Campo mora em favelas. E que as demissões em massa, que periodicamente atingem grande parte dos operários, submetem-nos a uma média de dois a três meses de desemprego por ano. Os recursos de que dispõem para alimentar-se, são escassos, sobretudo se se leva em conta a energia dispendida não apenas nas fábricas, mas também para atender às necessidades mínimas de funcionamento da própria casa sem água encanada e sem luz elétrica. Como os salários são baixos, as crianças são obrigadas a procurar emprego, na idade em que deveriam estar apenas estudando. Desse modo, aos treze ou catorze anos, já enfrentam uma jornada de trabalho exaustiva em ambientes poluídos com graves riscos para sua saúde. E embora realizem o mesmo trabalho que os homens adultos, e muitas vezes, em piores condições de salubridade, as crianças e as mulheres ganham salário inferior. (HIRSZMAN, 1990).

Deste modo, como podemos observar logo neste trecho do filme, as influências ou circunstâncias que motivaram a sugestão da trégua por parte do comando de greve não são problematizadas. Nos registros destes primeiros dias de retorno ao trabalho, o espectador não tem informações sobre como, com quem ou baseado em que circunstâncias Lula e seus pares teriam tomado a decisão de propor a paralisação. O filme não entrevista o líder sindical, não se posiciona por texto em voz *off* ou apresenta mais informações a este respeito. Por outro lado, ele também não aborda questões que poderiam explicar e fundamentar esta decisão, como por exemplo a intervenção federal, que teria levado o movimento a situação de refluxo, com um retorno significativo de metalúrgicos ao trabalho. A informação que o filme oferece, apenas por meio da voz *off*, é a de que a mobilização e a unidade da categoria continuam firmes como antes, restando ao espectador confiar na palavra da equipe do documentário. A abordagem observativa do filme mostra aqui então alguns de seus limites mais claros, deixando lacunas num tema central para a trama.

Estas lacunas podem ser percebidas também do início da segunda etapa de mobilizações até o encerramento da greve. Após o registro de pequenas missas realizadas a céu aberto por padres nas favelas, que inclusive manifestam apoio ao movimento, o acompanhamento das lutas é retomado através das comemorações no 1º de Maio, Dia do Trabalhador. Neste momento, tem início a segunda fase de

mobilizações, que por sua vez se encerrará com o fim o ciclo de paralisações do ABC no ano de 1979 e da greve, retomada dali a alguns dias. Nesta segunda fase, a estratégia de Hirszman passa a contar com depoimentos de grevistas, embora a captação desta declarações não aborde algumas das questões cruciais que viriam à tona com o desdobramento final daquela greve. Se até a trégua de 45 dias, anunciada por Lula, a tônica da cobertura tinha sido eminentemente marcada pelo registro de circunstâncias de mundo em seu transcorrer, como os conflitos com a polícia e a ação nos piquetes, agora a voz *off*, os depoimentos, entrevistas e declarações de todo tipo serão a substância fundamental de problematização do desdobramento da greve e, por conseguinte, da experiência de exercício da luta política por parte dos metalúrgicos.

Na data de comemoração, diversos segmentos da sociedade civil manifestam apoio aos metalúrgicos do ABC. Artistas como Vinícius de Moraes e políticos ligados ao partido do MDB sobem em paliques ou são convocados por padres em missas no Paço municipal para oficializar o apoio. Ao lado destas declarações, diretores sindicais e o maior líder daquela greve, Lula, sobem novamente ao palanque com palavras de motivação, exaltando a força e a disposição dos trabalhadores para conseguir uma vitória diante das negociações.

Mas a resposta que chega ainda antes do 45º dia de trégua é desanimadora. A Ford já começava a descontar nos salários os dias de paralisação, contrariando o acordo feito anteriormente. A insatisfação dos metalúrgicos da empresa que acabavam de receber esta notícia é notória e novamente o desejo de paralisar é perceptível através das imagens. O temor de uma nova greve toma conta do meio político envolvido no conflito, e, conjuntamente, representantes de governo, operários e patrões agendam uma reunião para o dia 12 de maio.

São numerosas as declarações de todos os lados (trabalhadores, governo e patrões), momento em que o filme passa a avaliar os termos de uma possível resolução do litígio entre as partes. De um lado, o ministro Murilo Macedo emite pela televisão um comunicado informando a rodada de negociações e o interesse do governo em defender, dentre outras coisas, “a paz, a família e o bem-estar dos trabalhadores”. Em seguida, o representante da ANFAVEA (Associação Nacional dos Fabricantes de Veículos Automotores), prestes a entrar na reunião, demonstra seu otimismo em fechar naquele sábado de 12 de maio um acordo, pois no dia anterior o Comando de greve já tinha manifestado o interesse de aceitar uma proposta que lhe foi oferecida, restando ao grupo das catorze instituições de fábrica metalúrgicas representadas pela FIESP aceitar

também a proposta para que o acordo fosse fechado. Tudo estava então relativamente decidido, restando à FIESP bater o martelo. E é o que ocorre efetivamente durante o encontro.

Transmitida a informação de que um acordo entre todas as lideranças tinha se concretizado, o documentário começa a avaliar o resultado de toda a campanha salarial, que demonstrava ter chegado ali a um termo. Como antes, a insatisfação dos operários que não ocuparam as mesas de negociação é eminente. Já no dia do anúncio dos cortes realizados pela Ford, logo após a saída das fábricas, os metalúrgicos manifestam frente às câmeras a certeza de que não haveria outro desdobramento que não o de uma nova paralisação. No sábado, dia da reunião, entregadores do jornal da categoria convocam os trabalhadores para uma assembleia, que deverá convergir para uma “[...] mobilização completa para a parada de segunda-feira.” (HIRSZMAN, 1990). Por fim, logo após o anúncio público da proposta, um outro operário expressa por meio de entrevista à equipe sua insatisfação, também demonstrando crer fielmente que, na assembleia plebiscitária para votação do acordo, marcada para a segunda-feira, dia 13 de maio, uma nova paralisação seria votada.

Desgraçadamente, mais uma vez, a classe patronal demonstrou toda a sua intransigência [...]. Mas os metalúrgicos saberão dar a resposta amanhã, lá no campo da Vila Euclides. Eu estou decepcionado mais uma vez com esta proposta, que não veio atender ‘às reivindicação’ da nossa classe. (HIRSZMAN, 1990).

Mas estes e outros metalúrgicos irão encher os contingentes de insatisfeitos no domingo plebiscitário. De forma unânime, os líderes defendem nos microfones o retorno ao trabalho e a aceitação da proposta. Lula, mais uma vez, convoca os metalúrgicos de volta ao trabalho, apelando inclusive para que pensem em suas famílias e filhos no momento de votarem, afirmando que uma nova paralisação não duraria mais do que dois dias. As frases de reprovação surgem no meio do público, mas logo são silenciadas quando ele pede um “voto de confiança” à diretoria daquele sindicato. Os gritos de “Lula, Lula!”, ecoam na Vila Euclides, a votação é realizada e a Greve Metalúrgica de 1979 chega então ao seu final, com o líder sindical muito abraçado e venerado entre seus colegas.

Um pouco antes da cobertura daquela última assembleia, um dos operários que inclusive subiu ao palanque pouco antes da votação explica a argumentação dos que defendiam o retorno ao trabalho.

Eu acho que tem algumas coisas que agente tem de considerar para o acordo. ‘Ah, agente não aceita o acordo, vai pra greve outra vez...’ Agente vai enfrentar uma situação muito difícil, [...], agente vai enfrentar a situação num outro nível. O trabalhador não tá disposto mais a tomar tapa da polícia e virar as costas e ir embora. Então, agente já viu muitos companheiros que ‘está’ se preparando assim... se armando, realmente, para enfrentar a polícia, se preparando assim efetivamente. Então, quer dizer, essa outra greve vai ser uma situação de confronto que...eu acho que... muito difícil. Vai ser uma situação de confronto [...], e eu acho que não vai conduzir a nada a não ser mais um monte de vítima aí para a história dos trabalhadores. (HIRSZMAN, 1990).

Esta é também a conclusão que chega o diretor do filme. Após a cobertura da assembleia e de conversas informais entre representantes de patrões e empregados após o acordo, a voz *off* pondera que, se o aumento de 70% que motivou a greve não foi conseguido, seu saldo foi positivo. A indústria teve a sua dívida paga pelo Estado, num valor de 6 bilhões e 700 milhões de cruzeiros para compensar os prejuízos gerados pela paralisação e pagos pelo tesouro nacional. Todavia, como informa, mesmo com o desconto dos dias parados, foi conquistado o “aumento de 63%” e, sobretudo, os sindicatos foram salvos da ilegalidade, tendo restituídos os seus líderes. O que indicaria um recuo na lei anti-greve do governo e a abertura de espaço para novas lutas a serem travadas no futuro.

Não nos cabe aqui analisar o saldo da greve de um modo geral, mas fica aqui razoavelmente claro de imediato que o filme aponta para relativo sucesso no acordo levantando apenas parcialmente questões importantes a seu respeito. De início, embora a narração em voz *off* não informe de maneira completa, os 63% foram apenas para os trabalhadores que ganhavam até 10 salários mínimos, tendo como base os salários de março de 1978, o que eliminava os 11% concedidos na campanha deste ano pelos sindicatos do ABC. Para os que recebiam acima de 10 salários mínimos, o índice seria igual ao oficial, de 44%. Além disso, seriam descontados 50% dos dias parados, sendo a outra metade repostada após o retorno, um item que, como vimos no próprio filme, gerou grande insatisfação por parte dos operários. (ANTUNES, 1988). Assim, estes e outros pontos apresentam nuances ao “aumento de 63%” sugerido de maneira incompleta pelo filme, o que torna o debate sobre a remuneração algo mais complexo do que o que foi apontado na narrativa.

Contudo, o tema mais controverso é certamente o da liderança sindical. De um lado, a salvaguarda das lideranças sindicais e a recondução definitiva dos seus postos à diretoria poderia sim ser apontada como uma vitória daquela greve. Como Hirszman

não mostra, mas João Batista de Andrade aponta em *Greve!*, a intervenção federal e as ameaças à sua diretoria levaram a mobilização a um momento de bastante instabilidade, confundindo-se com a instauração do confronto entre a polícia e os manifestantes, o retorno de alguns grupos ao trabalho e a dificuldade em unificar as decisões da categoria. É o que aponta também em certo sentido Ricardo Antunes (1988), que marca este fato como um catalizador do refluxo do movimento grevista até a decisão da trégua de 45 dias.

Por outro, se tomamos apenas o filme de Hirszman, não podemos deixar de notar uma contradição no fato de que, nas duas vezes em que conquistou uma direção ou influência sobrepujante sobre as massas, este comando de greve defendeu o retorno ao trabalho. Na primeira oportunidade, após alguns dias de paralisação e, no outro, sem que essa pudesse mesmo se realizar. Mas o fundamental, para além do fato deste ou de outros grupos poderem ou não ser, na condição de líderes sindicais, uma boa direção para mobilização de greve, Hirszman não procura aprofundar estas questões, que por sua vez são cruciais para algumas conclusões que a própria obra levanta, ainda que de maneira quase acidental.

A direção do sindicato não poderia figurar no filme de maneira mais distante, sendo totalmente preservada de críticas e, o que é mais importante, tendo as suas decisões isoladas de qualquer contexto ou circunstância objetiva. *ABC da greve*, neste sentido, põe as formas de ação e pensamento das lideranças sindicais pairando acima do próprio movimento e não como instância de mediação de sua base social com os representantes do governo e do patronato. Elementos extremamente ricos desta experiência de exercício da luta política, como a relação das massas com seus líderes, o culto da figura de Lula e, de outro lado, a autonomia das lutas sindicais do ABC, resta inexplorado. Em alguns



Faixa exposta com os rosos de Lula e Jesus em uma das assembleias no estádio da Vila Euclides, em *ABC da greve* (1990), com os dizeres: “A união faz o progresso e nós somos unidos...Eles representam o povo e nunca serão esquecidos.”

trechos, como o do fim de uma das assembleias realizadas com a participação de Lula no Paço de São Bernardo e o da sequência que mostra o fim da assembleia que deu fim da greve, Hirszman registra a grande simpatia que Lula despertava entre os grevistas, sendo ele inclusive trazido numa imagem ao lado de Jesus em uma das faixas levadas pelos operários às assembleias do estádio da Vila Euclides. O desejo de se aproximar da figura do líder, de conhecê-lo e criar com ele uma relação de amizade íntima visível nos operários em algumas cenas pode levar o espectador do filme considerar o fenômeno social do líder carismático, e, nesta medida, fazê-lo ponderar a simpatia à figura de Lula como algo que permitiu às massas de trabalhadores votar em mais de uma vez por um encaminhamento para a mobilização que não estava nos planos da maioria. Bernadet (2009), inclusive, faz a mesma crítica ao filme *Greve!*, afirmando que a sua figura é um tema quase inesistente na trama.

Contudo, apesar de ser um fenômeno potencialmente rico para a discussão das formas da luta política naquela época e suas eventuais contradições, o tema não é aprofundado por Hirszman. Mais interessado em construir a memória da classe pelo acompanhamento dos eventos públicos que dizem respeito à mobilização, este como outros traços do imaginário da classe naquele período são apenas pontuados pela narrativa. Como documentos, contamos apenas com as demonstrações de simpatia dos operários a Lula e o teor pessoal de sua argumentação nos discursos das assembleias, quando pede “um voto de confiança” para levar as massas a uma decisão que ela não demonstram aceitar sem uma certa relutância. Como resultado, um importante capítulo das formas de pensar e das motivações que orientaram os trabalhadores deixa de ser contemplado e a luta política tem como problemas vivenciados no seu desdobramento quase exclusivamente fatores externos, que dizem respeito à conjuntura, à força política do patronato, à sua capilaridade e influência sobre os órgãos do governo. Os obstáculos que existem na busca pelas melhores condições de trabalho, pela emancipação, nesta medida, são apenas o patronato, a imprensa, o Estado, não havendo nenhuma questão envolvendo a organização dos próprios militantes operários que possa representar alguma dificuldade a ser superada por meio da organização e do fomento à consciência política. Destemodo, as contradições na articulação política e na construção da consciência de classe dos operários termina ficando em segundo plano, embora esteja iminente em fatos apontados pelo próprio filme, e a cobertura sobre a memória da classe proposta deixa para trás um importante elemento vivido naquela experiência.

7.4 OS OPERÁRIOS E A EXPERIÊNCIA DA LUTA POLÍTICA

Na sociedade moderna, como observa Lukács (1968), a inscrição de um ponto de vista ou perspectiva política na obra de arte é não raro vista com resistência. Ideologicamente, como observamos sobretudo pelo exemplo da teoria brasileira do cinema documentário, costuma-se propor à arte valorização de uma atitude teórico-contemplativa do mundo, considerando que toda e qualquer obra precise ser apartidária, superior à desordem das lutas cotidianas e fundadas numa postura de desprezo para com as posições decisivamente assumidas por grandes artistas.

Entretanto, como salienta Lukács (1968), é fundamental não esquecer que a realidade refletida e plasmada na arte implica desde o primeiro momento em uma tomada de posição diante do mundo, não havendo situação de neutralidade a partir da qual a refiguração seja possível. Em *ABC da Greve*, o que observamos no âmbito das representações fílmicas da realidade social e, sobretudo, da classe trabalhadora é a emergência de um momento em que o partidarismo ou engajamento do artista não só se torna uma questão para o documentário, como também passa a ser incorporado nas estratégias estéticas de registro como mais uma ferramenta de problematização da realidade social e do cotidiano da classe trabalhadora. A partir dos anos 1970, o documentarismo brasileiro irá incorporar as reflexões autorais propostas pelo Cinema Novo e por outros estilos cinematográficos, como a *Nouvelle Vague* e o Cinema Verdade francês. E um dos principais resultados desta incorporação é, certamente, a emergência de um cinema observativo disposto a acompanhar as formas de ação política da classe trabalhadora e refletir a respeito de como produzir um registro mais rico e efetivo de seus desdobramentos.

Com esta estratégia, há um sensível redirecionamento da imagem da classe nos documentários. Até aqui, a passividade, a indiferença e a alienação eram a tônica da imagem do proletariado brasileiro nos filmes, desconhecendo a efervescência das lutas sociais entre os anos 1950-60. Contudo, a partir do final dos anos 1970 e início dos anos 1980, com maior força, os documentários aproximam-se das lutas sociais, dando ênfase à práxis política dos movimentos sociais e sindicais. No momento em que surgem documentaristas em condições de conhecer (ou reconhecer) a importância de conflitos de classes como o da Greve de 1979, a classe deixa de aparecer apenas como um somatório disperso de indivíduos com condições materiais semelhantes para figurar como sujeito político, composta por indivíduos dotados de interesses, objetivos e

adversários comuns. Assim, filmes como *Greve!*, *Porto de Santos*, *ABC da Greve* e *Os queixadas*, configuram um importante novo na cinematografia documental brasileira, antes dedicada a problematizar a representar as frações do operariado brasileiro como parte de uma massa alienada e indiferente aos rumos do país. Embora movimentos como a Greve dos Queixadas e as Ligas Camponesas já fossem experiências passíveis de registro pelo cinema documental nos anos 1950-60, mesmo com os modestos recursos técnicos com os quais os cineastas dispunham, será apenas a partir de 1970 que surgirão as principais realizações refigurando essas lutas sociais. O que, por sua vez, constitui um atraso do documentarismo brasileiro em relação ao cinema ficcional, que já havia apresentado a ação política da classe trabalhadora em obras como o não concluído *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, ou, *Os fuzis* (1964), de Ruy Guerra, e, sobretudo, na filmografia de Glauber Rocha (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*; *O Dragão da maldade contra o Santo Guerreiro*, *Terra em Transe*) ao abordar os dilemas do camponês e da América latina.

Em *ABC da Greve*, mais particularmente, é possível observar alguns elementos desta iniciativa. O interesse de Hirszman nas grandes mobilizações sindicais, nas formas de demonstração do exercício da luta política e na concepção de uma estratégia de registro capaz de documentá-las denunciam a disposição para destacar a importância destes fenômenos e, ao mesmo tempo, reformular o modo como elas vinham poderiam ser abordadas pelas lentes do documentário. Como resultado, o filme não só consegue alcançar efeitos estéticos verificados nos filmes que inauguraram estas estratégias, a exemplo dos momentos de tensão vividos nas cenas de *Crise*, de Robert Drew, como também contribui para a problematização dos progressos experimentados nas formas de ação política mobilizadas pela classe no decorrer das greves.

De fato, são visíveis também os limites que esta forma de registro e as opções do diretor apresentaram. Nem todas as questões importantes a serem problematizadas sobre o exercício da luta política podem ser facilmente captadas em imagens do cotidiano, sobretudo no que diz respeito às contradições nas formas de consciência gestadas no âmbito da luta política. A simpatia pela figura do líder é um elemento perceptível no cotidiano do operários com efeitos potenciais sobre os momentos de arrefecimento e radicalização da greve, mas Hirszman não problematiza esta questão em sua estratégia e se dedica sobretudo ao acompanhamento dos eventos públicos que envolve o movimento – o que faz com que a questão do líder seja um elemento registrado sem passar pelos interesses do diretor como uma prioridade ou fato importante na trama.

Contudo, no seu resultado, é possível afirmar que o proletariado no filme assume de forma mais objetiva rica sob o ponto de vista documental a condição de sujeito. A classe aqui pensa politicamente, se organiza, encampa suas lutas e não vive os conflitos de interesses de maneira contemplativa. Desse modo, novas e importantes questões sobre o registro da classe passam a emergir, fazendo deste filme não apenas uma memória da luta política da classe trabalhadora, como o seu diretor propôs, mas também uma experiência importante sobre as possibilidades e obstáculos ao registro de eventos relativos à luta de classe através da imagem do filme documentário.

8 CABRA MARCADO PARA MORRER (1984) E A INTERAÇÃO ENTRE CINEASTA E PERSONAGEM

Na oportunidade em que desenvolvia documentários como *A pirâmide humana* (1960), *A punição* (1962) e sobretudo *Crônicas de um verão* (1961), filmes precursores do estilo que mais tarde ficaria conhecido como Cinema Verdade, Jean Rouch ainda experimentava as possibilidades da nova forma de fazer documentários que chamou de Cinema Verdade. Enquanto os críticos da área especulavam sobre o modo como esta estética tratava a representação da realidade na imagem do filme, a dissimulação de informações pelos personagens e o papel do cineasta, Rouch se via apenas em condições de questionar o documentarismo que lhe era contemporâneo e buscar novos caminhos para este gênero de filmes. (ROUCH, 1963).

Realizado cerca de duas décadas depois das experiências de Rouch, *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, apresenta algumas respostas para estas questões. A primeira razão para isto está certamente no modo como o diretor se apropria das técnicas do Cinema Verdade: também para ele a relação entre cineasta e personagem é fundamental para a produção de sentido no filme. Neste filme, as entrevistas são o principal meio de obter informações sobre o tema da obra, e, por fim, novamente o cineasta está disposto construir uma maneira mais relacional e menos unilateral a produção de significado no documentário.

No entanto, a particularidade da obra de Coutinho e o modo como ele desenvolve os preceitos do cinema de Rouch se deve também ao modo como estas técnicas são empregadas para narrar uma história extremamente complexa, na qual um dos momentos mais marcantes para a sociedade brasileira no séc. XX, a Ditadura Militar, iniciada em 1964, ligou a trajetória dos personagens com a dos realizadores do filme. Devido ao projeto de um filme ficcional iniciado na década de 1960, tema central do documentário quase vinte anos depois, Coutinho não só manteve uma importante relação com os atores do projeto do filme ficcional, como compartilhou com eles uma série de eventos que envolvem a repressão aos movimentos camponeses em 1964, sendo um personagem-chave para a história que será retomada por ele e sua equipe. Quando retorna para reencontrar Elizabeth, sua família e os camponeses que participaram das filmagens do *Cabra/1964*, interrompido em 1º de abril daquele ano, as questões que vêm à tona estão ligadas intimamente à relação estabelecida entre a equipe de filmagem e os camponeses, sendo esta relação e o modo como ela se confunde com um dos

momentos mais emblemáticos da história do país a principal substância do enredo de *Cabra marcado para morrer*.

Neste contexto, o documentário de Coutinho explora de forma singular os pressupostos do Cinema Verdade e a maneira como os trabalhadores brasileiros são levados à imagem do filme. Se em Hirszman, como podemos notar em *ABC da greve* (1990), esta reflexão resultou na tentativa de produzir um cinema observativo, sintonizado com o estilo do Cinema Direto norte-americano e, sobretudo, com as lutas e pontos de vista da classe trabalhadora no Brasil, Coutinho tenta se ater aos atos de fala e à expressão gestual dos personagens, recusando o engajamento político exaltado pelo Cinema Novo para captar um recorte do cotidiano mais permeado pelos elementos de normalização do modo de vida e menos pela tensão social. Apesar de ter como pano de fundo um movimento social e a práxis da classe trabalhadora, sua ideia é, em síntese, contar a história do filme interrompido, retratar a maneira como os camponeses reconduziram suas vidas após os eventos da repressão e se aprofundar no modo como aqueles personagens reagem ao serem convidados a relembrar o passado.

Como resultado, as imagens dos trabalhadores do campo se tornam a culminância de uma experiência nova para o cinema documentário brasileiro, que explora em profundidade a memória dos personagens e usa abertamente a dimensão autoral como fonte de sentido na narrativa. Algo que, todavia, convive também com um relativo distanciamento do filme em relação a importantes elementos do cotidiano dos personagens e as condições sociais de seu modo de vida na época em que o documentário é realizado – os anos 1980 –, sendo esta uma das consequências possíveis de serem verificadas na estética participativo-reflexiva da qual Eduardo Coutinho foi pioneiro no cenário do documentarismo brasileiro através da incorporação de elementos do Cinema Verdade francês.

8.1 UM FILME SOBRE O REENCONTRO

A estratégia participativo-reflexiva de *Cabra marcada para morrer* é apresentada por Eduardo Coutinho logo nas primeiras cenas. Como a decisão de realizar um documentário com os camponeses vinculados às lutas sociais das Ligas de Sapé e Galiléia, o diretor conta a história destes camponeses a partir do modo como introduz a sua existência para o espectador. Algo que, por sua vez, irá gerar importantes efeitos sobre a organização das cenas do filme e o trabalho documental realizado através dele.

Coutinho é contemporâneo de muitos integrantes do Cinema Novo, sendo amigo e colaborador de alguns deles, como Eduardo Escorel, Zelito Viana, Bruno Barreto e o próprio Leon Hirszman. Ao longo dos anos 1960, participou de alguns roteiros e dirigiu quatro filmes: o inacabado filme de ficção *Cabra marcado para morrer* (1964), um dos três episódios do filme *ABC do amor* (1966), chamado “O Pacto”, o longa metragem *O homem que comprou o mundo* (1968) e, em 1970, o filme *Faustão* (1971), última experiência de Coutinho no âmbito da ficção. Após atuar no Jornal do Brasil durante quatro anos e colaborar no seu tempo extra com mais alguns roteiros de cinema, Coutinho ingressa na Rede Globo para trabalhar no programa Globo Repórter em 1975, onde permaneceria até acompanhar o sucesso nacional e internacional do filme *Cabra marcado para morrer* e se dedicar apenas ao cinema documentário. Dali em diante, sua carreira o colocaria como um dos principais diretores do gênero no país, destacando-se em filmes como *Boca de lixo* (1993), *Babilônia 2000* (2000) e *Edifício Master* (2002). (LINS, 2004).

A história do filme que o permitiu ingressar em definitivo no campo do cinema documentário, começa, no entanto, antes mesmo do diretor dar os primeiros passos de sua carreira no cinema, por volta do ano de 1962. Como é informado por meio da voz *off logo* nas primeiras cenas, o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) havia organizado naquele ano uma caravana chamada “UNE-Volante” para percorrer o país promovendo discussões sobre o tema da reforma universitária e fomentando a criação de outros centros de cultura. Após passar por Alagoas e Pernambuco e cobrir eventos alinhados com a perspectiva do nacional-desenvolvimentismo, como a criação de um posto de exploração de petróleo pela Petrobras, em Alagoas, a UNE-Volante passa por Pernambuco e chega à Paraíba, onde estava ocorrendo um comício em memória de um militante camponês, morto, cerca de duas semanas antes por policiais militares na cidade de Sapé. A vítima era o então presidente da Liga Camponesa de Sapé, João Pedro Teixeira.

Como integrante do CPC e responsável por estas filmagens, também paguei meu tributo ao nacionalismo da época, indo filmar em Alagoas um campo de petróleo que a Petrobrás começava a explorar. Depois de Passar por Pernambuco, a UNE Volante chegou à Paraíba no dia 14 de abril. Duas semanas antes, João Pedro Teixeira, fundador e líder da Liga Camponesa de Sapé, tinha sido assassinado. (COUTINHO, 1984, 1min).

Nesta circunstância, o diretor não apenas conhece a Liga de Sapé, seus líderes e a família de Elizabeth Teixeira, viúva de João Pedro, como tem a ideia de realizar um filme de ficção sobre a vida do militante camponês. De acordo com a proposta inicial, o filme seria realizado nos mesmos locais onde se desdobraram os acontecimentos, em Sapé, e seria protagonizado por alguns dos camponeses que tinham vivido os acontecimentos de perto, tendo eles a responsabilidade de representar inclusive os próprios papéis, como é o caso de Elizabeth Teixeira.

Dois anos depois, com o apoio do CPC e do Movimento de Cultura Popular de Pernambuco, o MCP, tudo estava pronto para o início das filmagens. Contudo, novos assassinatos de camponeses e conflitos com a polícia levaram o diretor a sair da Paraíba e realizar as filmagens em Vitória de Santo Antão, no Engenho Galiléia, em Pernambuco, dessa vez contando apenas com Elizabeth Teixeira do elenco original. Na nova locação, Coutinho reuniu Elizabeth e os novos atores, dessa vez escolhidos entre trabalhadores rurais da região e não de Sapé, como sugeria o projeto inicial, e começou as filmagens. Todavia, foi interrompido novamente trinta e cinco dias depois pela deflagração do Golpe Militar, em 1º de abril de 1964. Na oportunidade, Galiléia foi invadida pelo exército e boa parte dos líderes camponeses locais foram presos. Alguns membros da equipe também tiveram o mesmo destino, mas a maioria conseguiu fugir para o Rio de Janeiro, deixando contudo parte do material de filmagem para trás.

Mencionado e contextualizado também nestas cenas iniciais, através da narração em voz *off* de Ferreira Gullar, o movimento social que ocupou os interesses do jovem Eduardo Coutinho nesta oportunidade tinha chegado aos anos 1960 com alto nível de organização e integração dos trabalhadores do campo, sobretudo no Nordeste brasileiro, o que esclarece, em parte, o teor violento da realidade com a qual o diretor se deparou.

Nessa época, a Liga de Sapé já era a maior do Nordeste, com cerca de sete mil sócios. A liga tinha sido registrada em cartório três anos antes, como sociedade civil de direito privado. Como a sindicalização rural era um direito inexistente na prática, os trabalhadores do campo encontraram nas ligas o único meio legal para canalizar suas reivindicações. (COUTINHO, 1984).

Berço das Ligas Camponesas, o Nordeste, que desde o fim do ciclo da cana de açúcar no final do séc. XVIII teve suas terras cultivadas majoritariamente por pequenos agricultores, voltou a despertar o interesse de seus proprietários no final dos anos 1930, quando a Segunda Guerra Mundial provocara uma nova alta histórica no preço do produto. A partir deste período, os trabalhadores arrendatários que viviam na região,

quando não foram despejados, eram obrigados a se tornar “moradores de condição”³⁸, sujeitando-se a receber salários mais baixos em relação aos trabalhadores de fora da fazenda, ou a pagarem altas e quase insustentáveis taxas de aumento do foro, destruindo qualquer outra lavoura que não fosse a de cana. A maior parte, no entanto, terminou mesmo sendo expulsa das terras sem receber pelas benfeitorias de lavouras – como observa a narração em *off* do filme – e convertendo-se em mão-de-obra temporária para reforçar os contingentes recém-formados pelos grandes proprietários nos engenhos. (MARTINS, 1983).

O clima de insatisfação criado a partir do grande número de trabalhadores despejados terminou encontrando lugar nas mobilizações iniciadas em 1955 a partir do contato entre camponeses do Engenho Galiléia, em Pernambuco, e um dos membros do Partido Comunista Brasileiro (PCB) na época, José dos Prazeres. Prazeres já tinha inclusive iniciado um projeto de organização de ligas camponesas nos moldes do partido cerca de dez anos antes – sendo inclusive nomeado como presidente da liga camponesa de Iputinga, nos arredores de Recife – mas sem o mesmo sucesso. No entanto, com o apoio dele e de outro colaborador não menos importante, o advogado e Deputado Estadual recém eleito pelo Recife, Francisco Julião, as lutas dos camponeses de Galiléia se expandiram e ganharam núcleos em diversas regiões do país. Cidades como São Lourenço da Mata, em Pernambuco, Sapé, na Paraíba, São João do Pau d’Alho, em São Paulo, e mesmo a capital Goiânia se tornaram neste período sedes de ligas camponesas, que contavam muitas vezes com milhares de camponeses filiados nas sociedades civis de direito privado que lhe garantiam existência legal. Desse modo, através da militância dos foreiros e do respaldo jurídico orientado por Julião, os conflitos com os proprietários culminavam em longas batalhas judiciais que levantavam a possibilidade de uma ação de desapropriação por parte da justiça. O que, para os camponeses, significava a possibilidade de se tornar um pequeno agricultor em sua própria terra e se emancipar das imposições sofridas como arrendatários.

Como observamos a partir dos eventos narrados por Coutinho e das contextualizações protagonizadas pela narração de Ferreira Gullar, as trajetórias dos

³⁸ “Morador de condição” ou “morador”, como aponta Afrânio Garcia Jr. (1989), era a condição de todo trabalhador rural que, sem ser dono de qualquer propriedade ou lugar onde morar, alienada seu trabalho ao senhor-de-engenho em troca de moradia. Nestas condições, era comum que o senhor não só estipulasse unilateralmente um valor pela concessão da moradia e do direito a trabalhar na terra, como também o preço de produtos a serem consumidos nos armazéns de que o senhor era proprietário – em muitos casos havia inclusive uma obrigação de que o camponês recorresse apenas a estes estabelecimentos – e o pagamento por qualquer trabalho realizado por ele nas propriedades.

realizadores do filme e das Ligas Camponesas não introduzem a obra por acaso. A relação do diretor com os militantes das ligas de Sapé e Galiléia são elementos substanciais da história que o documentário procura recompor nos anos 1980. Diferentemente das circunstâncias envolvendo a morte de João Pedro, que seria coberta pelo filme ficcional, o objeto do documentário envolve um universo muito mais complexo de eventos, questões e situações. Além da morte do líder camponês, temos o contexto de interrupção do filme pelo Golpe de 1964 e todos os desdobramentos relativos à repressão política que sucedeu este fato, como a dispersão da família de Elizabeth, a prisões de líderes camponeses das Liga de Galiléia – que ajudaram no projeto do *Cabra/1964* – e a perseguição sofrida pelos realizadores do filme. Ou, em uma palavra, o compartilhamento entre camponeses e cineastas de um quadro de repressão violenta que se instalou sobre os movimentos sociais do campo a partir da Ditadura Militar de 1964.

Mas se para as matrizes estéticas tradicionais do cinema documentário brasileiro isso poderia ser uma dificuldade, em virtude da herança expositiva do documentarismo brasileiro e seu padrão de ocultar quase totalmente a dimensão autoral na narrativa, Coutinho encontra em *Cabra marcado* uma forma bastante original de contar essa história. Neste filme, a participação no contexto dos eventos não só é reconhecida, analisada, como vemos na introdução do filme, como passa a ser utilizada para dar origem a uma maneira muito própria de costurar a narrativa documental.



Coutinho e sua equipe chegam para o segundo dia de entrevista com Elizabeth Teixeira, já sem presença de seu filho Abraão.

Isso pode ser percebido, de imediato, pelo modo como está organizado o enredo do filme. Após a introdução, Coutinho revela os termos de sua nova proposta e sugere como ela é bastante diferente da anterior.

Fevereiro de 1981. Dezesete anos depois, voltei a Galiléia para completar o filme do modo que fosse possível. Não havia um roteiro prévio, mas apenas a ideia de tentar reencontrar os camponeses que tinham trabalhado em *Cabra marcado para morrer*. Queria retomar nosso contato através de depoimentos sobre o passado, incluindo os fatos ligados à experiência da filmagem interrompida, a história real da vida de João Pedro, a luta da Liga de Sapé, a luta de Galiléia e também a trajetória de cada um dos participantes do filme daquela época até hoje. (COUTINHO, 1984).

O modo pelo qual ela será construída, neste sentido, tem como principal elemento encadeador as circunstâncias que envolvem o seu reencontro com os lugares nos quais os eventos ocorreram e, sobretudo, com os personagens com os quais ele compartilhou aquela história. Diferentemente de filmes como *Viramundo*, que tem sua narrativa a trajetória de migrantes nordestinos em uma grande cidade, de *ABC da greve*, que retrata o desdobramento de um fato histórico, a greve de 1979 do ABC paulista, ou mesmo de *Opinião pública*, que problematiza o imaginário e de um estrato social, *Cabra marcado* é a cobertura documental de uma relação entre a equipe de filmagem e os personagens do filme. Por isso, a cada região para onde viaja, cada casa visitada e sobretudo a cada pessoa reencontrada e entrevistada, o diretor apresenta os sujeitos, chama a atenção do espectador para nuances que as imagens não tornam tão claras ou, em resumo, introduz a circunstância da cena de acordo com o contexto de seu retorno à região quase vinte anos depois dos eventos ocorridos em 1964.

Entretanto, além de compor o enredo, inserindo dramaticidade no documentário à medida em que seu diretor narra as situações que envolvem o reencontro com os camponeses, a estética participativo-reflexiva tem também um papel documental no filme. O qual, como podemos notar, começa pela reunião de elementos que contribuem para a compreensão mais completa sobre as informações levantadas em algumas cenas.

É o que ocorre, por exemplo, nas primeiras abordagens com Elizabeth Teixeira, principal figura do documentário. Após introduzir a si mesmo e os outros personagens, utilizando inclusive uma exibição das imagens do *Cabra/1964* entre os camponeses em um sítio de Vitória de Santo Antão, Coutinho apresenta as circunstâncias de seu encontro com a viúva de João Pedro. Elizabeth, como narra o diretor, estava desaparecida há dezessete anos, tendo se escondido numa pequena cidade perto da

fronteira entre a Paraíba e o Rio Grande do Norte, chamada São Rafael. Uma das poucas pessoas ligadas a Elizabeth que sabia onde ela havia se escondido era Abraão, seu filho mais velho.

Abraão, quando contactado por Coutinho, concorda em levar a equipe de filmagem até ela. Contudo, as exigências que faz e as tentativas de interferir no depoimento de sua mãe terminam dando origem a situação bastante complexa que interfere na participação da protagonista no filme. No encontro, Abraão coage sua mãe a saudar o então presidente João Figueiredo pela possibilidade de estar participando do filme. A postura impositiva de seu filho, que exige do diretor em tom exaltado que a declaração seja registrada, como também o modo como Elizabeth Teixeira responde, nesta medida, contextualizam o elogio isolado feito por Elizabeth a uma figura aliada aos grupos institucionalizados que a perseguiram. Deste modo, o filme dá condições para que o espectador perceba aquilo que Coutinho havia notado no momento da entrevista e informado momentos depois, no próprio documentário: Abraão estava inibindo Elizabeth e influenciando-a em algumas de suas respostas na primeira entrevista.

Não há como saber exatamente pelo filme se Elizabeth compartilhava ou não a visão de Abraão, ou ainda se este faz a exigência à equipe do filme por convicção ou para evitar algum tipo de represália da polícia ou de grandes proprietários de terra da região. Contudo, diante das circunstâncias, o modo como Coutinho mantém a declaração de Abraão registra o constrangimento que este impõe à sua mãe e garante ao espectador uma visão mais completa sobre a entrevista de Elizabeth e em especial sobre o contexto de sua declaração sobre o presidente João Figueiredo.



Abraão, um dos filhos de Elizabeth, surge ao lado de sua mãe fazendo exigências a Coutinho e compelindo a protagonista do filme a elogiar as políticas de João Figueiredo, então presidente do regime militar.

Além de fornecer informações complementares a depoimentos colhidos pelo filme, o papel documental desta estratégia mostra-se igualmente importante no sentido inverso: o de converter depoimentos e participações confusas com poucas informações em cenas potencialmente reveladoras. Isso pode ser observado na oportunidade em que Coutinho visita um dos filhos de Elizabeth, João Pedro Teixeira Filho, o “Peta”, e o Sr. Manoel Justino, pai de Elizabeth, que se tornou o responsável imediato pelo seu neto quando este ainda tinha dois anos. O encontro da equipe com os dois é marcado pelo imenso desconforto de Manoel Justino em ser interpelado para falar de sua filha, figura que há anos não via e com quem tinha rompido totalmente as relações. O registro de sua participação, neste contexto, mostrou-se um sério desafio para a equipe de Coutinho, sobretudo porque Manoel Justino fugia quando a equipe se aproximava e evitava inicialmente qualquer comunicação.

Entretanto, Coutinho não deixa aquela cena se perder pela sua precariedade: o diretor contextualiza aquelas imagens com uma série de informações que explicam o comportamento de Manoel Justino e, nesta medida, situam o espectador diante de todo constrangimento vivenciado na relação entre equipe e personagens. Pouco antes da cena, Coutinho informa que, ainda nos anos 1960, Elizabeth e João Pedro haviam rompido relações com Manoel Justino após este brigar com João Pedro e, em represália, vender a terra onde sua filha morava com toda a família a um comerciante, sendo ela ameaçada de despejo logo após a negociação. Depois do ocorrido, João Pedro chegara a entrar na justiça, mas morreu antes de receber a sentença que terminou sendo favorável e garantiu a permanência de Elizabeth e sua família na propriedade, ao menos até sua fuga. Em seguida, o diretor traz uma de suas conversas com outra filha de Elizabeth, Maria das Neves Altina Teixeira, a “Nevinha”, que morava perto da casa do avô. Através dela, sabemos que este criara sob a influência de boatos a estranha suspeita de que Elizabeth havia atendado contra sua vida anos antes, mais exatamente quando aquilo que pareceu uma quadrilha de ladrões de gado tentou assaltá-lo em uma de suas propriedades.

Assim, embora de maneira isolada a cena com Manoel Justino dificilmente pudesse ser inserida, as histórias relatadas pela narração em *off* e a entrevista de Maria das Neves tornam o clima de total animosidade um documento importante sobre as posturas assumidas pelo pai de Elizabeth diante dela e de seu genro, João Pedro. É o

que deixa claro o próprio Manoel Justino, nas poucas palavras que emite numa conversa com Coutinho, após muita insistência da parte deste.

[Eduardo Coutinho] - *O Sr. Nunca se deu bem com João Pedro não?*
 [Manoel Justino]. - Não. Eu não mandei chamar ele aqui e ele veio!? E dei uns conselhos a ele e ele disse que “não tava ouvindo isso não” [...] No fim, tornou-se meu inimigo, ele dizendo “que se eu pusesse os pés la dentro do sítio ele ia ‘pro pau’”. [Eduardo Coutinho] *Quem dizia isso?* Ele, o marido dela [Elizabeth]. Ele dizia: “ele [Manoel Justino] não é besta pra mexer aqui dentro”... ele dizia. (COUTINHO, 1984).



Manoel Justino, pai de Elizabeth Teixeira, se esconde da câmera da equipe de Eduardo Coutinho dentro de sua casa em *Cabra marcado para morrer* (1984).

Deste modo, tanto diante das interferências de Abraão no discurso de Elizabeth quanto na hostilidade de Manoel Justino à equipe do filme, Coutinho converte imagens e cenas que isoladamente não são tão claras em circunstâncias reveladoras, sobretudo, devido à organização das cenas em sequências nas quais a estratégia participativo-reflexiva apresenta

informações adicionais que as contextualizam e lhes dão sentido. Assim, as dificuldades enfrentadas pelo diretor são tomadas como possibilidades mais amplas de registro e documentação de aspectos da realidade refigurada, sendo, portanto, o embate entre o cineasta e os grupos de personagens uma ferramenta original e nova para o cinema documentário brasileiro que Coutinho emprega em *Cabra marcado para morrer*.

8.2 A LUTA QUE VEM DA MEMÓRIA

Como observamos, a abordagem participativo-reflexiva que Coutinho incorpora do cinema de Rouch constitui um dos principais traços de originalidade deste filme. O encontro entre o cineasta e personagens tem um papel importante na composição do enredo, oferece uma forma mais flexível de documentação por incorporar as dificuldades que o cineasta encontra nos trabalhos de filmagem e, ademais, torna-se um eficiente recurso dramático ao conduzir as expectativas em torno dos fatos que

envolvem a morte de João Pedro e o quadro de repressão que se abeteu sobre a equipe do filme nos anos 1960.

No entanto, mesmo sendo uma característica marcante, o recurso que mais agrega informações e traços sobre a realidade social no filme não compreende exatamente os encontros entre a equipe e os personagens. Na verdade, a ferramenta mais importante no trabalho de recompor os elementos da história que cerca a morte de João Pedro e o filme interrompido nos anos 1960 é outra: a memória. É sobretudo a partir da memória que as histórias do Engenho Galiléia, da emboscada que matou João Pedro, de Elizabeth e dos outros camponeses são recuperadas. Coutinho utiliza imagens de arquivo e narrações em voz *off* para trazer detalhes e informações não mencionadas nas entrevistas, complementando seus conteúdos a partir de cronologias e de contextualizações que explicam melhor os acontecimentos descritos pelos camponeses. Todavia, é sobretudo a partir de suas declarações e mais particularmente dos assuntos que surgem na memória dos personagens sobre o passado das lutas que os assuntos vão sendo abordados, sendo este o principal elemento que torna o projeto relativamente improvisado de um documentário em uma importante cobertura de fatos e questões envolvendo a luta das Ligas Camponesas em meados do séc. XX no Brasil.

De imediato, a captura das circunstâncias em que o camponês retoma os processos na década de 1960 é utilizada para documentar fatos e detalhes levantados pela equipe sobre a história que está sendo contada. Quando Coutinho reencontra em sua casa um dos atores do filme e proprietário do sítio onde parte das cenas foi filmada, José Daniel, temos o interessante relato sobre as circunstâncias que cercaram a chegada da polícia no sítio em busca dos membros da equipe de filmagem, fato que ocorreu em 1º de abril de 1964, dia do Golpe. Como narram José Daniel e João José, um de seus filhos, a polícia chegou ao lugar para investigar a posse de metralhadoras e “materiais subversivos” que Coutinho e seus colaboradores estariam compartilhando com os camponeses. Notícias de jornal apresentadas sobre o assunto, neste momento, dão conta de que Coutinho e sua equipe vinham sendo citados pela polícia como um “grupo revolucionário de cubanos” que estaria organizando um levante na região, incitando os camponeses à violência e à luta armada.

Além da narração em voz *off* que expõe a situação e as imagens de arquivo e trazem as reportagens publicadas nos jornais sobre os cubanos em território brasileiro, José Daniel e seu filho retomam alguns elementos das discussões mantidas com a polícia, já que Coutinho, Elizabeth e o resto da equipe tinham seguido pouco horas

antes pela mata no dia da abordagem para fugir em direção a Recife. É neste momento que, dentre outras declarações, João José relata não apenas o questionamento quimérico da polícia sobre as armas, como também a indagação sobre o grupo estrangeiro que vinha mobilizando uma “revolução comunista” em Vitória de Santo Antão e havia dado a ele um livro sobre cinema. Livro que, na verdade, era da equipe de Coutinho e fora guardado pelo filho de José Daniel num baú velho em sua casa.

Eles disseram “esse livro é dos cubanos, rapaz!”. Eu disse, não senhor, esse livro é meu. [...] Pensavam que vocês [ele se dirige a Coutinho e equipe] eram os cubanos barbudos que estavam fazendo uma fimação aqui, não é? Lá naquela época, em 1964. Então eu disse: “Não senhor, aqui não tem nada de cubano, não tem comunista, tá ouvindo?” [...] Depois, ele disse: “Tá certo então, agora tu vai mostrar onde ‘tá’ as armas.” Eu disse: “Ah, dessa aí só quem tem é dois ‘fazendeiro’, que mora aqui: é o senhor de Engenho de Bento Velho e Lourival Pedroso, do Engenho Gameleira. Mas tem é ‘muita’ dessa! Ele é cangaceiro!” [...] Eu disse: “coronel”, aqui não tem arma, nem cubano nem nada, tem o povo morrendo de fome, doente, sofredor, como eu mesmo etou doente. E precisa de remédio e de comer, esse povo daqui. Liberdade e terra pra trabalhar! (COUTINHO, 1984).

Além da recuperação destes fatos e detalhes que cercam elementos da história, a importância da memória camponesa pode ser percebida no filme também na maneira com que este captura alguns dos fundamentos históricos presentes na consciência de classe e no projeto político das Ligas Camponesas. O que pode ser notado, por exemplo, na percepção da situação de insuficiência econômico-social dos trabalhadores e de suas famílias, na consciência da desigualdade entre os camponeses e os donos das grandes propriedades e na definição deste como um dos principais adversários da luta política³⁹. (BASTOS, 1984).

Em 1981, quando Coutinho foi à região completar o filme, dois dos antigos “galileus” fundadores da primeira liga camponesa ainda estavam vivos: José Hortêncio e João Virgínio. Os dois, para sua sorte, ainda estavam morando em Galiléia, sendo por

³⁹ Como nota Elide Rugai Bastos (1984) no livro “As Ligas Camponesas”, existem alguns elementos presentes nos discursos e nas práticas dos camponeses que apontam para alicerces importantes da sua luta política e a particularizam enquanto movimento social camponês. Em primeiro lugar, observa-se a percepção de insuficiência econômico-social, que pode ser observada, por exemplo, pelas dificuldades de apropriação dos resultados de seu trabalho, pela sua insuficiência para o pagamento da renda da terra ou mesmo pelas dificuldades que sua condição apresenta para a Aquisição de serviços básicos, como a de sepultar seus mortos. Em segundo, compreende um dos alicerces deste projeto a consciência da desigualdade existente entre o camponês e o dono da terra, manifesta nas menções à hiposuficiência deste diante dos proprietários de terra ou ainda no modo como o princípio da igualdade presente na própria ordem legal do Estado brasileiro seria quase sempre ignorado quando se tratasse dos direitos do povo e de famílias mais pobres. Por último, consiste num elemento deste projeto a definição do grande proprietário de terras como o adversário fundamental a ser enfrentado na luta. (BASTOS, 1984).

isso convidados pelo diretor a dar um depoimento sobre as circunstâncias que a Sociedade Agrícola de Plantadores e Pecuáristas de Pernambuco (SAPP), a primeira liga camponesa, havia sido fundada, em 1954.

Apenas o depoimento de João Virgínio será incorporado ao filme. No entanto, sua participação apresenta detalhes importantes sobre a ausência de condições materiais suficientes para que os camponeses pudessem enterrar seus mortos segundo o desejo das famílias, o que representou um importante motivação para a organização do coletivo de trabalhadores foreiros do Engenho Galiléia.

A primeira reunião foi ele [José Hortêncio] “mais” o cunhado, o sobrinho e eu. Nós juntos aqui [...] batendo um papo, aqui mesmo neste sítio. Conteí minha história, minhas ideias que eu tinha, de “fundamento” de uma associação para “beneficiamento” de uma sociedade para beneficiar “os defunto”, o povo. “Os defunto” aqui era enterrado num caixão que o prefeito tinha na prefeitura que emprestava agente botar o defunto lá no buraco e trazer o caixão e entregar na prefeitura. Esse caixão se chamava “Loló”. Agente tomava emprestado do prefeito para poder enterrar. (COUTINHO, 1984).



João Virgínio fala ao lado de José Hortêncio sobre a primeira reunião de fundação da Sociedade Agrícola de Plantadores e Pecuáristas de Pernambuco (SAPP), que mais tarde ficaria conhecida entre os camponeses como a “Liga de Galiléia”.

Outra passagem interessante de ser notada neste sentido é a encenação de um diálogo do *Cabra/1964* incorporada ao documentário, protagonizado pelos camponeses que assumem o papel de atores. Utilizando-se de um depoimento de

Elizabeth que recupera a forma como se dava a militância de João Pedro no cotidiano das feiras de Sapé, Coutinho ilustra os embates entre os camponeses e os proprietários de terra, estes últimos representados pela figura do administrador do engenho. A cena fora interpretada e teve seus diálogos criados pelos próprios camponeses, já que estes tinham vivenciado inúmeros diálogos como aqueles no seu cotidiano, compreendendo bem as circunstâncias nas quais os representantes de fazendeiros lhes informavam sucessivos aumentos no preço do foro. A dramatização, conforma, portanto, um importante momento da vida dos camponeses. A linguagem utilizada na ficção, por diversas vezes, reaparece em depoimentos não roteirizados do filme documental. Através dela os

camponeses expressam sua indignação frente as duras condições materiais que lhes são impostas pelos donos das usinas de beneficiamento de cana ontra trabalhavam, denominados por eles de “engenhos”⁴⁰.

Também a consciência da desigualdade entre os donos das terras e os camponeses é uma das tônicas do discurso da viúva de João Pedro, Elizabeth Teixeira, e em mais de uma passagem. Seja analisando os atos de violência sofridos por ela e sua família, seja pelas diferenças materiais entre proprietários e não proprietários de terra, a discrepância entre o poder político e econômico dos “latifundiários” e a fragilidade material dos camponeses, como pontua a viúva de João Pedro, é recorrente nos depoimentos. Ao falar sobre o dia em que foi presa e levada a depor no exército, sendo nesta oportunidade questionada sobre sua participação em eventos relacionados à ocupação de terras de donos de engenho, Elizabeth garante não ter participado de nenhuma ação, mas ainda assim defende que estas ações tinham um contexto muito particular que justificava a iniciativa.

Não tinha conhecimento de invasão de terra não. Se havia é porque havia algum desentendimento entre o proprietário e o morador. Porque nenhum proprietário quer que o morador tenha direito a nada! Queria tomar mesmo na

⁴⁰ Adminstrador] - Que história é essa!? Vocês não deviam ter vindo de comboio. Quando é pra pagar o fôro, só vem um só. Isso é feio pra vocês. Eu vou mudar a situação da moradia de vocês, tá muito perto um do outro.

[João Pedro Teixeira] - Nós tamo pagando direito mais o senhor quer ‘pra mais da conta’.

[Adminstrador] - João Pedro, você é o cabeça, hein! É quem inventou essas ideias.

[Camponês 1] Ele não é o cabeça. É ‘pelos alcance’ do acordo que tá o correndo ele pode fazer um apelo razoável porque é merecedor.

[João Pedro Teixeira] - É a necessidade que obriga nós a complicar o caso.

[Camponês 2] Olhe seu adminstrador, ‘é um caso que eu digo’ que eu tô muito ‘agitado’ com o senhor!

[Adminstrador] - Tá revoltado!? Não devia. Seu filho morre dou enterro, sua mulher adoce, boto na maternidade. Nada falta pra vocês.

[Camponês 2] - O senhor tá muito fraco, precisa de uma conclusão mais forte!

[Adminstrador] - Você pensa pouco, parece que tá doido, não tem ideia no juízo. Você é meio bruto [nesse momento o Camponês 2 parte para a briga com o adminstrador da fazenda, mas é contido pelos outros camponeses]. Você sabe que senhor de engenho não morre, adminstrador não morre, só quem morre é camponês!

[João Pedro Teixeira] - Seu Vieira, nosso caso não é brigar coom o senhor, mas não podemos pagar o aumento.

[Adminstrador] - Vocês sabem que vocês são meus e eu sou de vocês. Quero que vocês fiquem satisfeitos comigo. Eu não quero brigar. A terra é da gente ‘tudo’. Mas esse ideia de não aumentar o fôro eu não assino agora. Só posso assinar quando o patrão chegar da capital daqui a uma semana. Eu tenho que cumprir as ordens do patrão.

[João Pedro Teixeira] - Bom, pode esperar uma semana, não é? [João Pedro se reporta aos colegas]. Conforme a resposta do patrão nós ‘damo nossa resposta’ a resposta.

[Adminstrador] - Vão pensar melhor pra viver. A vida é doce. Vão pra casa, converse com a família. Acabe com essa história, nós ‘samo junto.

[João Pedro Teixeira] - Então semana que vem agente volta pra saber a resposta.

[Camponês 2] - Ainda vai ter o dia de o senhor querer fazer do que tá fazendo e não poder! (COUTINHO, 1984).

marra... E o morador se via obrigado a resolver o problema dele. (COUTINHO, 1984).

Elizabeth percebe o sentido na luta do camponês que busca permanecer na terra, pois o camponês, como parte mais frágil, é comumente expulso das terras sem receber pelas benfeitorias ou sobre qualquer resultado de seu trabalho nas propriedades. Algo que, em contrapartida, legitima a ação de permanecer na terra contra os interesses dos proprietários ou, eventualmente, ingressar numa propriedade e permanecer aí por falta de outro meio digno de produção da própria subsistência e de sua família.

A desigualdade, contudo, é também analisada por Elizabeth de forma mais ampla em outras oportunidades. Na última cena, quando Coutinho se despede dela, outra longa e reveladora declaração é proferida por Elizabeth a respeito da importância da luta dos camponeses e, mais particularmente, da condição pauperizada em que estes se encontram.

Enquanto se diz: “tem fome”, e salário de miséria o povo tem que lutar. Quem é que não luta, por melhora de vida!? Tem que lutar. [...] É preciso mudar o regime, é preciso que o povo... porque enquanto estiver essa democraciazinha aí... democracia sem liberdade, democracia com salário de miséria e de fome!? Democracia com filho do operário e do camponês sem direito a estudar!? (COUTINHO, 1984).

Por último, no depoimento em que relata alguns diálogos de João Pedro com seus companheiros das ligas, por exemplo, Elizabeth aponta ainda para a compreensão de que a luta, naquela oportunidade, exigia uma organização destes contra os interesses e ações dos proprietários ou latifundiários.

Outros já vinham mesmo participar a ele [João Pedro] que estavam jogados do sítio, que o proprietário queria que saíssem, que não tinham direito à lavoura deles. Falava para eles: “Ah, companheiros, é precisos ‘nós se organizar’”. Nós organizados, poderemos acabar com este estilo do proprietário tomar as nossas lavouras. Mas enquanto nós não ‘se organizar’, ele toma e... fica tomado. (COUTINHO, 1984).

De um lado, como observamos rapidamente na passagem em que Elizabeth se reporta ao presidente Figueiredo, estes elementos que apontam para a consciência política no discurso e na memória dos camponeses convivem com contradições importantes em suas formas de pensar. Em mais de uma oportunidade, por exemplo, a religiosidade entra como elemento norteador de uma providência divina que irá se abater sobre os conflitos ou como fator que sustenta o valor moral dos camponeses – o

que pode ser percebido inclusive quando Elizabeth narra que João Pedro demonstrou sua postura ordeira ao mencionar sua fé religiosa e provar o conhecimento de passagens da bíblia em uma de suas prisões.

Por outro, é importante notar ainda que, apesar de autores como Elide Rugai Bastos (1984) afirmarem que o fato de pautar sua luta na busca pela pequena propriedade tenha impedido que a consciência de classe se manifestasse entre os camponeses, sendo esta portanto uma luta sem possibilidade de aproximar das lutas do proletariado urbano, observa-se em muitos depoimentos tomados no filme que o discurso dos camponeses consegue transcender a luta pela posse e propriedade da terra, delineando-se um caráter de classe na organização camponesa. A própria Elizabeth, como observamos no exemplo da passagem acima, refere-se a momentos de consciência e ação comuns dos camponeses, ao tempo em que tem nítida percepção do papel da polícia operando em função dos interesses dos grandes proprietários de terra. Também é este o caso de João Virgínio, que em seu relato sobre os tempos em que foi preso e torturado pelo exército, compreende que forças repressivas e latifundiários representavam a opressão, por isso o povo deveria tomar consciência de sua posição antagônica⁴¹.

Mas o mais importante, contudo, é notar como a estratégia utilizada no filme consegue captar este momento, registrando na narrativa as formas de consciência e os traços ideológicos do discurso mobilizado pelos camponeses. Embora o interesse do diretor não esteja dirigido exatamente a estas questões, a memória dos personagens permite ao filme esboçar como os sujeitos sociais produziam a sua consciência política no início da década de 1960. Certamente, devem existir diferenças entre o conteúdo do discurso político do movimento nos idos de 1960 e cerca de vinte anos depois, quando o documentário foi realizado. Todavia, é possível notar que a estratégia de valorizar e promover no filme as posições e leituras que os próprios camponeses realizam sobre os fatos toca nas formas de consciência e em traços do discurso ideológico dos

⁴¹ Eu produzia aqui nesse sítio onde estou meio caminhão de mercadoria por semana. O exército pegou, tirou eu aqui, botou na cadeia, cegou-me um olho, deu-me uma pancada e eu perdi o ouvido, outra pancada perdi o coração, passei seis anos na grade da cadeia. O que foi que eu construí na grade da cadeia pra nação? [...] Mas não tem melhor do que um dia atrás do outro e uma noite no meio, e ajuda do nosso senhor Jesus Cristo é quem vai proteger agente. As graças de Deus tá caindo aí de hora em hora. Confie em Deus porque, essa infelicidade... um dia o povo tem de pensar quem são eles. Não é possível agente viver a vida todinha debaixo desse pé de boi não. (COUTINHO, 1984).

camponeses, fazendo da obra uma importante e rica forma de registro da luta política camponesa no Brasil para o cinema documentário na época.

8.3 DA ORGANIZAÇÃO POLÍTICA AO MODO DE VIDA PACIFICADO

Como apontamos no início do texto, a estética participativo-reflexiva presente em *Cabra marcado para morrer* busca a exposição da dimensão autoral no documentário produzindo informações a partir do contato entre equipe e demais personagens. Entretanto, é importante notar, este traço reflexivo não implica a existência de um exercício autocrítico do diretor na narrativa em relação à sua visão política sobre os fatos. Na verdade, em *Cabra marcado*, Coutinho está em busca de uma forma de filmar que lhe permita não ser associado a qualquer tipo de grupo, tendência ou posição política, evitando o quanto possível se pronunciar ou buscar no trabalho estético qualquer coisa que esteja além das formas como seus personagens se expressam diante da câmera. Algo que, contudo, não o exime de promover uma forma ideológica bem particular de apropriação do cotidiano dos personagens.

Logo no início do documentário, quando menciona as circunstâncias que o levaram à cidade de Sapé, tomando nesta oportunidade conhecimento das circunstâncias que envolviam a morte de João Pedro Teixeira, Coutinho ironiza o engajamento político do qual era adepto e que marcava a visão do seu grupo na UNE nos anos 1960. “Como integrante do CPC e responsável por estas filmagens, também paguei meu tributo ao nacionalismo da época, indo filmar em Alagoas um campo de petróleo que a Petrobrás começava a explorar.” (COUTINHO, 1984). O CPC tinha chegado ao Nordeste para, dentre outras coisas, filmar o contraste entre a pobreza da população e a riqueza das empresas multinacionais. Ele, como diretor e responsável pela realização das imagens, era uma das figuras imbuídas de reproduzir e buscar estas evidências e contrastes através dos trabalhos com os meios audiovisuais.

O nacional-desenvolvimentismo e a denúncia das imposições imperialistas na sociedade brasileira daquele período, contudo, foram as últimas tendências políticas presentes na realidade social do país que o diretor reconheceu e problematizou abertamente em sua forma de pensar. Deste período até final dos anos 1970 e início dos anos 1980, quando realiza *Cabra marcado para morrer*, a politização da realização artística e o envolvimento em debates sobre os destinos e problemas sociais do país deixam de ser um atrativo para Coutinho, que passa a desenvolver uma forma de filmar

reconhecidamente desvinculada destas discussões, que foram muito marcantes entre os membros do Cinema Novo.

Adotando a forma de um “cinema de conversação”, escolhi ser alimentado pela fala-olhar de acontecimentos e pessoas singulares, mergulhadas na contingência da vida. Eliminei, com isso, até onde foi possível, o universo das ideias gerais, com as quais dificilmente se faz bom cinema, documentário ou não, e dos “tipos” imediata e coerentemente simbólicos de uma classe social, de um grupo, de uma nação, de uma cultura. (COUTINHO, 2008, p. 15).

A busca do diretor por novos caminhos após o auge da era cinemanovista, neste sentido, está basicamente relacionada a uma negação dos debates protagonizados por este movimento como possíveis generalizações sobre a realidade a ser abordada nos filmes. Como analisa a partir de uma perspectiva fenomenológica em relação ao cinema de Coutinho a jornalista e cineasta Consuelo Lins, um dos principais nomes no âmbito da análise da obra do diretor e colaboradora do diretor nos filmes *Edifício Master* e *Babilônia 2000*:

De certa forma, toda generalização é contra o ser; o conceito é incapaz de acolher o que é único e intransferível, o que é imanente ao corpo e à vida singular, o que só acontece uma vez. O que escapa de ‘idéia’ geral, esse conjunto de pequenas singularidades, encontrará abrigo no cinema de Coutinho, e por isso as palavras de Ricoeur⁴² citadas no início parecem bem adequadas. (LINS, 2004, p. 09).

Logo, conceitos correntes entre cineastas e intelectuais da época, como formas sociais, estrato social, classe, dominação, movimento social, alienação e ideologia são excluídos do trabalho documental de Coutinho como ferramentas de análise e compreensão da realidade social. No lugar deles, surgem noções como “fala-olhar”, “conversação” e “memória do presente”, algo se dá sobretudo pelo interesse do diretor em se afastar dos discursos e formas de pensar do Cinema Novo. Em *Cabra marcado*, por exemplo, como analisa Consuelo Lins, o que vemos não é a figura do “camponês” das Ligas.

O que faz *Cabra marcado* é justamente identificar as variações, as inflexões, as marcas sutis que mostram que essas trajetórias anônimas não são

⁴² A autora se refere ao trecho do livro de entrevistas “O Único e O Singular”, que segundo ela é uma boa síntese da obra de Coutinho. O trecho diz: “Onde há poder, há fragilidade. E onde há fragilidade, há responsabilidade. Eu diria mesmo que o objeto da responsabilidade é o frágil, o perecível que nos solicita. Porque o frágil está, de algum modo, confiado à nossa guarda. Entregue ao nosso cuidado.” (RICOEUR apud LINS, 2004, p. 07).

homogêneas e que não há o “camponês” propriamente. Há, sim, uma multiplicidade de existências com uma experiência comum nas lutas sociais dos anos 60, mas com inserções diferenciadas nessas lutas e caminhos posteriores bastante distintos.” (LINS, 2004, P. 33).

Embora *Cabra marcado* seja um filme no qual Coutinho ainda estivesse ponderando e amadurecendo estas percepções, é possível perceber muito de sua influência na elaboração das imagens, concepção e desdobramento dos contatos com os camponeses. Em primeiro lugar, isso pode ser notado pela maneira como ele resolve contemplar um dos objetivos que definiu para seu enredo: o de retomar a trajetória de cada dos participantes do filme daquela época até o momento em que o documentário fora realizado.

No filme, parte dos camponeses que participaram do projeto em 1964 são incorporados para cumprir este objetivo. João Mariano, camponês que fez o papel de João Pedro, José Daniel, Bráz Francisco da Silva e Cícero Anastácio da Silva são alguns deles. As questões que Coutinho aborda e o modo como narra aquilo que entende ser a “trajetória” dos participantes tem um perfil bastante preciso: vinculação a grupos religiosos – muitos dos camponeses eram ou se tornaram membros de igrejas evangélicas –, famílias constituídas, satisfação ou insatisfação com a vida no campo ou



Cena em que o camponês Braz Francisco da Silva aparece lavrando a terra em sua propriedade, em Vitória de Santo Antão (PE), e Coutinho narra sua forma de ganhar a vida em *Cabra marcado para morrer* (1984).

na cidade – alguns permaneceram como agricultores e outros se tornaram operários urbanos – e, de um modo geral, o autor apresenta questões que possam esclarecer se estes indivíduos progrediram sob o ponto de vista da aquisição de bens materiais ou se permaneceram estagnados diante das dificuldades como camponeses pobres.

Desse modo, ao lado dos depoimentos sobre como se sentem vendo as imagens do filme interrompido em

1964, o filme se limita os modos de produção e reprodução social dos indivíduos entrevistados, não havendo ali rastro de tensão ou conflito social com quais atores sociais, como era a tônica da realidade filmada por Coutinho nos anos 1960. Nas cenas em que Braz Francisco da Silva aparece encenando o trabalho na roça da qual é

proprietário, por exemplo, e João Mariano, frente a um pequeno armazém do qual é dono, mostra a forma modesta em que vivem, o cotidiano é apresentado como recorte de uma realidade livre de novos embates sociais e políticos. Os camponeses, a partir do trabalho que Coutinho realiza, também não são convidados a relacionar suas condições de vida ao contexto de repressão sofrido anos antes, a analisar as suas condições sociais diante dos obstáculos à sua emancipação. Quando declarações deste tipo aparecem, por exemplo, nas falas de João Virgínio e de Elizabeth, não são exatamente as lutas, as tensões e as formas com que os camponeses as encaram o foco da narrativa. Apesar dos resultados na captação das formas de pensar dos camponeses, ao abordar os depoimentos, como vimos, Coutinho não está interessado nas contradições sociais reveladas pela experiência da luta camponesa, mas sim na dramaticidade com que os camponeses expressam e narram as suas histórias, na forma como supostamente teatralizam e constroem propositalmente sua própria performance de fala. (COUTINHO, 2008).

Além disso, as imagens realizadas sobre este cotidiano são produzidas em circunstâncias nas quais o indivíduo surge de maneira isolada, distante das tarefas e situações que marcam sua vida social. Pela própria proposta do filme, cenas que remetem ao trabalho ou a discussões entre pares sobre as condições de vida e trabalho são utilizadas apenas para ilustrar o conteúdo das entrevistas. Apesar de apontar para estas situações como evidências de uma vida de paz, esta referência é superficial: Coutinho não acompanha o dia-a-dia do trabalho na lavoura, a negociação das colheitas nas feiras ou a sociabilidade entre os camponeses que ganham a vida por meio do trabalho assalariado. O cotidiano sobre o qual o diretor demonstra interesse, como observamos em textos e entrevistas concedidas por ele, está presente apenas como cenário no qual as entrevistas são realizadas. O espaço, nas imagens, não se encontra relacionado à dimensão temporal do cotidiano em situações decisivas para os personagens, como as condições de sua reprodução material, a convivência, o surgimento e enfrentamento de problemas. Este encontro é apresentado com maior complexidade e riqueza de elementos apenas nos depoimentos dos camponeses. Mas como nestes depoimentos o que Coutinho busca é apenas a desenvoltura do ato da fala, a “fala-olhar”, a “conversação”, há um importante limite na aproximação de suas técnicas com o cotidiano dos personagens do filme.

Por isso, embora na obra esteja presente a partir da memória dos camponeses importantes a lembrança de formas de mobilização e de luta política, analisando-a como

um todo é possível perceber que estes interesses que cercavam o Coutinho da década de 1960 mudaram muito até a realização do documentário. Em *Cabra marcado para morrer*, a luta social que anos antes tinha marcado a organização camponesa é parcialmente deslocada diante do interesse de normalização da vida que os camponeses buscaram para sobreviver e as novas tensões e conflitos potencialmente existentes nos anos 1980 passam ao largo do recorte que o diretor realiza sobre o cotidiano. O documentário centraliza as atenções no estabelecimento de hábitos e rotinas, sendo por fim a imagem da vitória da ordem sobre o movimento, da normalização da vida frente à luta revolucionária. O novo cotidiano, no filme, existe como uma experiência camponesa livre de elementos da luta de classes, pautada num modo de vida rotinizado onde este fenômeno social só existe como memória, como uma circunstância do passado que não traz implicações ou desdobramentos para um presente normalizado e reconciliado com práticas conservadoras e com a banalidade da existência. O que sobrou do passado no filme, como nota Célia Tolentino (2001) na sua análise de *Cabra marcado para morrer*, foram apenas as cicatrizes da luta, os efeitos nocivos sobre a famílias sobre o corpo dos camponeses torturados e mortos, e, por último, os direitos usurpados pela polícia e pelo Estado. E, diante de tudo isso, o diretor sugere que o discurso do camponês vai no sentido inverso ao dos cineastas e intelectuais atuantes na década de 1960. Afinal, enquanto os primeiros notavam a necessidade de haver uma organização política dos trabalhadores como instrumento para a transformação do modo de vida, para a revolução socialista, na versão de *Cabra marcado* os militantes das ligas teriam vivenciado a luta política para, no fim, desejar apenas a reposição das formas coletivas de vida, dilaceradas também mediante o próprio desdobramento da ação política⁴³. (TOLENTINO, 2001).

O interesse por esta normalização pode ser percebido também no modo como Coutinho resolve encerrar o filme reencontrando alguns dos membros da família de Elizabeth. Diante do quadro de perseguição e da necessidade de fugir da polícia, a viúva de João Pedro teve de deixar a maioria dos seus onze filhos com familiares e amigos, permanecendo dezessete anos sem reencontrá-los. Ao retomar o contato com Elizabeth e tomar conhecimento do destino de seus filhos, o diretor resolve incorporar as suas trajetórias na narrativa. Coutinho faz a mediação do contato ao relatar as agruras de

⁴³ “Essa análise contribui para oferecer substância ao que estamos sugerindo como elemento da autocrítica do nosso segundo narrador e que aparece de forma subliminar: a consciência *a posteriori* de que, se o discurso dos mediadores ia da organização para a revolução socialista, o dos trabalhadores ia da organização para a reposição de formas coletivas de vida.” (TOLENTINO, 2001, p. 217).

Elizabeth para os filhos que encontra em uma peregrinação por algumas regiões e, novamente, interpela os personagens em busca de traços de um cotidiano rotinizado. A quantidade de filhos que tiveram, os casamentos que realizaram, as mudanças de cidade e as lembranças dos familiares são temas recorrentes nas perguntas do diretor, o que garante uma atenção singular aos aspectos potencialmente ordinários da existência como recorte preferencial para refigurar o cotidiano.

Além disso, empregando estratégia participativa, Coutinho decide fomentar um possível encontro entre Elizabeth e seus filhos, exibindo gravações cartas com mensagens da mãe para as filhas, nas quais a viúva de João Pedro fala da decisão de sair de São Rafael e retomar o contato. O efeito, que encerra a trama do filme, é justamente o de apresentar ao espectador as circunstâncias de uma possível reconciliação de Elizabeth com sua antiga vida, após tantas dificuldades. Como informa nos minutos finais, um mês depois da última entrevista, Elizabeth havia deixado São Rafael e ido morar em Patos, na Paraíba, junto com seus filhos Abraão e Carlos. E até 1983, quando o texto narrado em voz off no filme foi escrito, ela já tinha conseguido encontrar dois de seus filhos, ambos aquela época residindo em Sapé: Nevinha, a Maria das Neves Teixeira, e Peta, o João Teixeira Filho, que morava com o pai de Elizabeth.

8.4 A MEMÓRIA CAMPONESA E OS DILEMAS DA REPRESSÃO

Para alguns dos autores que discutem as formas do cinema documentário no Brasil, os traços do cinema participativo-reflexivo e do Cinema Verdade presentes em *Cabra marcado para morrer* representam a chegada de um tempo em que este gênero encontra uma maneira mais coerente de levar seus temas e personagens à imagem do filme. (RAMOS, 2004). Com a estética reflexiva – que revela as condições de produção do filme – e o traço participativo – que torna a narrativa menos marcada pela imposição de significados à vida dos personagens, construindo mais no resultado do diálogo entre estes e a equipe – o documentário conseguiria abandonar as narrativas que expressavam um forte engajamento político, presente sobretudo nos filmes do Cinema Novo. Coutinho, nesta medida, seria um dos responsáveis por reproduzir no Brasil uma forma de realizar cinema sem generalizações, sem pretensões em relação a raciocínios de cunho político e científico. O diretor, inclusive, é o primeiro a enxergar desse modo sua presença no âmbito do cinema brasileiro. Segundo ele:

Muitos documentaristas ditos progressistas, de esquerda ou de qualquer forma interessados no social, costumam filmar aqueles acontecimentos ou ouvir aqueles personagens que confirmem suas próprias 'idéias' apriorísticas sobre o tema tratado. Daí se segue que apenas acumula dados e informações, sem produzir surpresas, novas qualidades não previstas. O acaso, flor da realidade, fica excluído. Creio que a principal virtude de um documentarista é a de estar aberto ao outro, a ponto de passar a impressão, aliás verdadeira, de que o interlocutor, em última análise, sempre tem razão. Ou suas razões. Essa é uma regra de suprema humildade, que deve ser exercida com muito rigor e da qual se pode tirar um imenso orgulho. (COUTINHO, 2008, p. 20-21).

Para a sua colaboradora Consuelo Lins (2004) esta forma dialogada, participativa e reflexiva de produção documental deixaria de assumir por este caminho o compromisso de filmar a realidade objetiva, buscando reconstituí-la ou representá-la como ela supostamente existiria para além do filme. “Em outras palavras, não se trata de filmar a realidade pronta, mas uma realidade sendo produzida no contato com a câmera.” (LINS, 2004, p. 39). O propósito do diretor seria, então, o de a partir de imagens, de fragmentos, mostrar aos poucos como as memórias individuais se mesclam à memória coletiva e ao mundo para de alguma maneira tocar ou fazer aquilo que se entende por “real” advir destes traços individuais de memória.

É este também o destaque que Bernadet (2009) dedica à realização de Coutinho. A questão do “outro” que o documentário traz ao se reportar aos personagens do povo, como sabemos, implica para Bernadet (2009) na relativização dos discursos, na evidência de sua qualidade fragmentada. Implica na revelação de que vivemos num “mundo policêntrico” ou de um “mundo que não tem mais centro”. *Cabra marcado para morrer*, dentro deste contexto, revela, ao lado de filmes como *Opinião pública*, como o documentário estaria seguindo rumo a uma realidade nova no mundo e gradualmente revelada no cinema. “O fragmento não é uma arbitrariedade estilística, mas é a própria forma da história derrotada, motivo pelo qual, mesmo na busca da coerência e da significação, o caráter fragmentário não pode nunca ser abandonado. Cabra realiza isso de forma admirável.” (BERNADET, 2009, p. 232-233). A estratégia desconstrucionista, que revela as condições de produção de sentido na narrativa, e dialogada, por conduzir os depoimentos através de conversas entre os personagens e a equipe do filme, produziria nesta medida um descentramento do cineasta como entidade portadora dos critérios de veracidade e objetividade das imagens. A transposição da realidade como recorte, neste sentido, revelaria a superação de uma época derrotada – a do Cinema Novo – em seus pressupostos, na qual as questões que os cineastas expressavam nos filmes era tomada como índice fiel da verdade, do real, geralmente

associado às condições da reprodução material. Agora, num novo tempo, as representações das “condições proletárias de trabalho” são substituídas por uma linguagem que se nutre pela “ambiguidade” e se dirige para o “imaginário” e a “produção simbólica”.

Neste sentido, para parte da teoria brasileira do cinema documentário, o modo como a estética participativo-reflexiva de Coutinho insere na narrativa documental a exposição da dimensão autoral, o destaque para a expressão dos personagens e o horizonte de distanciamento em relação ao engajamento político no filme é relacionado a uma superação dos pressupostos do cinema documentário brasileiro de tradição marcadamente cinemanovista. Ao entender esta tradição como retrato de uma representação unilateral dos sujeitos ou personagens do filme, a qual não abre espaço para uma produção de sentido que não seja a do próprio cineasta, *Cabra marcado para morrer* seria o exemplo de uma inflexão na estética documental, capaz de se reportar ao mundo de acordo com o modo como ele se faz acessível ao cinema.

As conclusões que obtemos quando problematizamos a suas formas de aproximação com a realidade social e a fração da classe trabalhadora que compreende os militantes das Ligas Camponesas, todavia, nos indicam um resultado diferente. De imediato, existem importantes avanços diante das práticas documentais da época do Cinema Novo no cinema de Coutinho e, mais particularmente, em *Cabra marcado para morrer*. Apesar do relativo desinteresse do diretor em abordar temas como as lutas sociais, o caráter de classe do Estado, a consciência política e a alienação, a estratégia narrativa que explora o embate da dimensão autoral com os personagens indica novas possibilidades para a problematização destes temas no âmbito do filme documentário, sobretudo no que diz respeito aos impactos da força repressiva que se abateu sobre os movimentos sociais a partir de 1964. Se o cinema observativo aplicado por Leon Hirszman em *ABC da greve* incorpora as técnicas de acompanhamento de circunstâncias em seu transcorrer para o cinema nacional, empregando o filme como uma importante ferramenta de documentação e compreensão da práxis política da classe trabalhadora, *Cabra marcado* traz a partir do Cinema Verdade uma forma dramaticamente intensa de mostrar como as vidas daqueles que travaram a luta política no campo foram dilaceradas pelo aparelho repressor que representa uma das faces do Estado. Mesmo sem tomar os temas da luta política e as contradições das formas de organização camponesa como objetivo, e em certo sentido fugir destes elementos quando estes aparecem, Coutinho traz para a cena do documentarismo brasileiro uma

maneira de se reportar à memória e aos discursos dos personagens que consegue trazer estes elementos para a narrativa.

Todavia, como também pudemos analisar, as restrições ao engajamento político, recusando a autocrítica e deixando a reflexividade apenas para a exposição do aparato e da equipe de filmagem, não eximiu a estratégia de Coutinho de empregar um caráter político muito claro à narrativa do filme. O apego aos modos de fala e expressividade gestual dos personagens, quando aplicado, permite a expressão de uma visão conservadora da realidade social e da luta política dos camponeses, potencialmente dirigida a tomar o cotidiano como espaço de reconciliação com as práticas ordinárias da vida ou, em uma palavra, com a reposição das formas antigas de vida experimentadas antes da organização política. Ao isolar o indivíduo do seu cotidiano, definindo-o segundo a expressão da memória nas circunstâncias de uma entrevista ou diálogo com a equipe de cinema, *Cabra marcado para morrer* gera a imagem de um cotidiano camponês pacificado após as circunstâncias que envolvem a militância.

Nestes termos, portanto, a luta de classes, como evento passado, abre espaço para um presente dilacerado, sob as marcas da repressão violenta da polícia, mas, ainda sim, destituído de tensões sociais. Neste presente, os conflitos estão praticamente extintos da narrativa, mas não pelo fato de não existirem: há situações novas, como a luta dos habitantes da cidade de São Rafael, onde Elizabeth se escondeu. A população que abrigou Elizabeth, na oportunidade, vivia a iminência de ser expulsa da região para dar lugar a uma grande represa sem uma indenização justa aos olhos dos moradores. No entanto, temas como este são apenas mencionados brevemente na narrativa por passarem ao largo do interesse do diretor, que entende sua problematização como uma tomada de partido, uma transposição de concepções apriorísticas de cunho político sobre o objeto do filme que inibe o trabalho documental. Coutinho, num outro sentido, opta por se dedicar à dramaticidade dos atos de fala, um universo no qual estas questões aparecem apenas de maneira superficial, como assuntos aleatórios de uma performance individualizada. Contexto no qual prevalece apenas as opiniões das pessoas sobre sua própria vida.

Como resultado, *Cabra marcado para morrer* culmina numa representação dos camponeses eminentemente distinta daquela configurada pelas lutas das Ligas Camponesas. De um lado, os recursos empregados permitem que a luta evidencie alguns de seus elementos mais importantes, como a consciência política, a visão ideológica sobre o Estado, suas instituições e as condições sociais de gênese e

mobilização de sua práxis. De outro, a abordagem também esvazia o cotidiano a ponto de refigurar o camponês, apenas como indivíduo no contexto cotidiano, como uma figura desinteressada pela ação política, sem desejos de emancipação e conformada com a reposição de formas de vida anteriores à militância. Mobilização e engajamento político que, no fim, são projetados no filme como fenômenos que geraram sobretudo o dilaceramento de famílias, a experiência de assassinatos de lideranças políticas e o sofrimento entre aqueles que o partilharam.

Neste contexto, o desconforto diante do Cinema Novo, da “esquerda” e das linhas “progressistas”, como analisa Coutinho, tem uma razão de ser. Enquanto o cinema ficcional e o documentário reconhecem suas referências nas teses sociológicas, como vimos em *Viramundo* e *Opinião pública*, ou nas tendências presentes na esfera política, como vimos em *ABC da greve*, a estética participativo-reflexiva referencia-se apenas em si mesma. Ela é condicionante da sua própria condição. Ainda que a ideia geral exista e o diretor, nesta medida, saiba que não parte do vazio, ele a entende como uma concepção que está aí mais para dar *precisão* à construção do filme, para ajudar a revelar as suas condições de construção, para torná-lo mais transparente. Afinal, em última instância, ela se encontra sob controle do seu portador. “O que não exclui, é claro, uma ‘idéia’ central, prévia à filmagem, que precise a construção do filme mas que não passa de uma hipótese de trabalho a ser testada na prática desses sucessivos encontros com personagens de carne e osso. (COUTINHO, 2008, p. 15).

O antagonismo de *Cabra marcado para morrer*, deste modo, não expressa apenas as formas de aproximação e distanciamento do documentarismo participativo-reflexivo em relação à classe trabalhadora, às suas lutas e contradições. Ele expressa o modo pelo qual a incorporação desta estratégia narrativa no Brasil traz novas possibilidades ao mesmo tempo em que aponta para a concepção da cultura como elemento de mediação do conhecimento desviando-a das questões sociais e políticas que permeiam o cotidiano. Se em *Viramundo* e *Opinião pública* esta mediação foi utilizada para problematizar as formas de pensar dos personagens e, a partir dos anos 1970, os pontos de vista e maneiras de trabalhar do próprio cineasta, como observamos na concepção de cinema político de Leon Hirszman, Coutinho e o filme *Cabra marcado para morrer* firmam um período no qual esta problematização começa a perder força. O personagem deixa de ver seus discursos relacionados com as práticas religiosas, com as circunstâncias históricas, com as tendências da esfera política, com as condições materiais, sociais e com a cultura de forma geral. Ao mesmo tempo, o cineasta passa a

crer na possibilidade de afastar-se da influência das condições objetivas no filme aderindo a determinadas opções narrativas. Como resultado, perde força também a noção de cultura como elemento de mediação do comportamento e do conhecimento, sendo esta uma das heranças que um dos períodos mais efervescentes do documentarismo brasileiro deixa para o final do século XX.

CONCLUSÃO

Neste estudo, tomamos como objeto as imagens da classe trabalhadora no cinema documentário brasileiro. Através de um recorte que analisou alguns dos principais títulos deste gênero do cinema nacional, compreendendo as décadas de 1960 e 1980, buscamos compreender como ocorreu a convergência entre uma série de mudanças importantes na estética da narrativa documental e a representação de indivíduos e frações da classe trabalhadora nos documentários desta época. Neste sentido, questões como a alienação da população de migrantes nordestinos, bem como a ação de militantes do sindicalismo brasileiro e de movimentos sociais camponeses foram problematizadas em filmes nos quais a imagem e outros recursos da linguagem cinematográfica estavam sendo amplamente revistos como ferramentas de refiguração da vida cotidiana no filme documentário.

Para a realização deste estudo, um conjunto de quatro filmes foi definido para análise: *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, *A opinião pública* (1967), de Arnaldo Jabor, *ABC da Greve* (1979/1990), de Leon Hirszman, e *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho. Em cada um deles, o cotidiano e o modo de vida de frações da classe trabalhadora foi refigurado e problematizado, o que por sua vez focalizou concepções sobre o proletariado brasileiro.

De acordo com nossa proposta de investigação, como apontamos na discussão teórica, as imagens fílmicas da classe trabalhadora seriam analisadas a partir do modo como as obras representariam a relação do indivíduo com o mundo objetivo. O cinema, de um modo geral, traz consigo formas singulares de apropriar-se da realidade, desenvolvendo suas narrativas – no caso dos filmes analisados em especial – a partir da problematização do embate dos indivíduos com o mundo social e material visível e audível na vida cotidiana. No caso do documentário, é necessário ainda considerar como os princípios de construção e funcionamento das narrativas estariam vinculadas a um olhar singular o desdobramento espacial e temporal deste cotidiano. Nesta narrativa, a representação da realidade ocorre a partir da referência a uma circunstância de mundo histórica, sem depender dos recursos da fantasia que envolve a criação e preparação de personagens, figurino e situações minuciosamente projetadas para desenvolvimento das cenas. O que por sua vez lança sob a forma estética do documentário questões como o modo de inserção da equipe e do diretor do filme nas circunstâncias da filmagem, a relação travada com o personagem e o peso garantido a conhecimentos científicos ou

produzidos por outras vias que não através das câmeras na realização dos filmes – elementos que foram considerados nas análises sobre como o documentário brasileiro representou a classe trabalhadora no Brasil entre os anos 1960-80.

Além disso, como também observamos, nosso recorte não só tomou a classe trabalhadora enquanto elemento e fenômeno social que deveria ancorar o olhar sobre os filmes, como também ressaltou a importância de percebê-la nos seus aspectos material e cultural na imagem fílmica. A classe, para Karl Marx, consiste não apenas nas massas de trabalhadores que mantêm uma relação particular com os meios de produção, mas também na consciência que leva estes indivíduos a forjarem historicamente a sua luta contra o capital. A classe é, portanto um evento material e ao mesmo tempo um fenômeno de sociabilidade que permite aos trabalhadores, no âmbito da política, buscarem seus direitos como seres humanos e sua emancipação diante das forças sociais e econômicas que os privam de sua liberdade. Nos filmes, estes elementos – material e cultural – precisariam ser buscados nas imagens que nos reportavam às condições objetivas das frações da classe, nos registros do seu modo de vida, nas informações sobre suas formas de reprodução material, nas interpretações e nas memórias sociais – expressando a experiência dos sujeitos sociais, os termos de sua consciência ou de sua visão ideológica. Este procedimento nos permitiu, por fim, apreender de modo mais preciso como o documentarismo dos anos 1960 e 1980 reportou-se à realidade vivida pelo proletariado brasileiro.

Nesta medida, foi importante observar como se configurou o cinema documentário brasileiro até os anos 1960, período que exerceu grande influência sobre o momento da cinematografia documental que buscamos estudar neste trabalho. Embora não tenhamos analisado estes quase cinquenta anos de produção fílmica com a mesma profundidade com que tentamos analisar o intervalo de vinte anos do nosso recorte empírico, foi possível perceber com ajuda da bibliografia utilizada como havia entre o início da produção cinematográfica nacional e meados dos anos 1950 formas diferentes de abordar a cultura e as formas de pensar dos personagens retratados. Mais como um elemento do folclore, como uma alegoria estática de particularidades regionais e menos como um fenômeno social, a cultura do camponês e da população brasileira na imagem de diretores como Humberto Mauro correspondia a um patrimônio nacional a ser descoberto e revelado pelas lentes de um gênero que ainda tinha nebulosos seus contornos como cinema documentário.

Deste modo, o documentarismo brasileiro chegava ao final dos anos 1960 com uma relação entre o cinema e a classe trabalhadora ainda por ser consolidada, mas que por sua vez seria fundamental ao documentário na sua iniciativa de ampliar seu leque de compreensão não apenas sobre as frações do proletariado, mas, também, sobre a realidade social e política do país como um todo. O documentário, diferentemente de outras expressões, como a literatura e a poesia, não acompanhou no mesmo ritmo as transformações da Semana de Arte Moderna de 1922. Quando o movimento modernista rompeu esta década, não havia ainda no documentário uma preocupação por compreender mais a fundo as formas de pensar da população brasileira, sendo Humberto Mauro aquele que levará isto ao gênero, já por volta dos anos 1940-50.

Contudo, como também pudemos notar, o modo como o documentarismo acontece nos anos 1960 mostra como esta herança não corresponde a um passado com o qual os diretores tivessem cortado relações a partir das novidades surgidas nesta década. A transformação que Jean-Claude Bernadet (2009) vê no documentário a partir dos anos 1960 não é produto de uma revelação para os cineastas das dúvidas e incertezas que cercariam a modernidade, mas sim uma transformação que vinha sendo gestada a partir da franca aproximação que o documentário passou a manter entre os anos 1940-50 com os fenômenos da cultura e com as frações da classe trabalhadora em seus filmes. O enfoque sobre estas particularidades regionais, embora tenham sido representadas de maneira relativamente superficial até o Cinema Novo, chegaram ao final dos anos 1950 evidenciando a destruição do modo de vida de pescadores tradicionais em obras como *Arrial do Cabo*. Daí para a crítica à alienação, como vemos em *Viramundo* e *Opinião pública*, há certamente um fenômeno de ruptura, de mudança, mas que não elimina e sim revela o débito da tradição cinemanovista do cinema documentário brasileiro diante do regionalismo de *Brasilianas* e das figuras dos diretores do período clássico deste gênero no país.

Os elementos que evidenciam a ruptura e a continuidade destas formas de representação ficam ainda mais visíveis quando observamos as análises produzidas sobre os filmes de Geraldo Sarno e Arnaldo Jabor. Em *Viramundo*, mantém-se a proposta de dispor do conhecimento científico – neste caso, no âmbito das ciências humanas, através dos pesquisadores Octavio Ianni, Juarez Brandão Lopez e Cândido Procópio – para revelar os meandros do fenômeno social da migração em direção ao Sudeste partindo das regiões Norte e Nordeste do país nos anos 1960. Contudo, diferentemente do que havia ocorrido antes, Sarno e Thomaz Farkas reúnem formas

mais elaboradas de abordar este tema, debruçando-se sobre a consciência e as formas de pensar dos trabalhadores a partir de recursos que dispunham.

A experiência, de um lado, inaugurou a abordagem de indivíduos da classe trabalhadora como um sujeito que age e tem relativo domínio de suas ações. Embora sejam identificados como alguém com dificuldades para se adaptar à vida na cidade, os trabalhadores que figuram nas imagens não são mais meros coadjuvantes ou parte integrante do contexto ou do ambiente para o qual os filmes apontam. São os protagonistas da história, compõem grupos humanos a quem os filmes desejam conhecer em suas formas de pensar, em suas ações e, por conseguinte, como sua maneira de agir, é, em parte, responsável por suas condições de vida.

Por outro lado, como também observamos, *Viramundo* foi em muitos aspectos a síntese de uma visão ideológica que ignorou as contradições do desenvolvimento capitalista e o tomou como sinônimo de racionalidade. Os problemas sociais resultantes sobretudo da sua consolidação na economia e nas relações de trabalho são, nesta medida, buscados naquilo que parte do senso comum científico da época entendida como tradicionalismo, arcaísmo e atraso, sendo o migrante seu principal personagem. A estratégia, deste modo, apesar dos ganhos em relação aos filmes anteriores, depositou a responsabilidade para o problema quase exclusivamente em frações do proletariado, particularmente aquelas constituídas por migrantes recentes do campo para a cidade, com foco no comportamento, na formação cultural e na dificuldade em incorporar as formas de pensar e as “posturas racionais” que o industrialismo e o desenvolvimento econômico ofereceria naquele período.

Já em *Opinião pública*, por sua vez, Arnaldo Jabor dá continuidade à proposta de exame da alienação, buscando explicações para a suposta apatia da população brasileira diante das condições históricas favoráveis ou ao menos adequadas para uma grande virada nas relações de poder. Sua proposta de abordar a “classe média” consiste justamente em perceber como o seu modo de vida, suas aspirações, seus desejos e prioridades a colocam como um grupo alheio aos problemas sociais e políticos do país, sendo o protagonista da “opinião pública” aclamada pelos jornais da época um estrato social de que pouco poderia se esperar em termos de consciência e práxis política.

Em termos estéticos, Jabor consegue apresentar caminhos novos para o aprofundamento do documentário sobre a consciência e os modos de pensar dos personagens, revelando também alguns dos meandros que marcam o individualismo destes setores do proletariado brasileiro na época. Através das mini-biografias, dos

diálogos entre personagens e dos depoimentos longos, captamos as prioridades dos personagens atribuídos ao universo da “classe média”, suas angústias, seus preconceitos, seus medos. As maneiras de pensar e de agir, por meio destas ferramentas, conferem ainda maior densidade aos personagens, dando em certa medida continuidade ao destaque para a sua figura já observado no início dos anos 1960 e em filmes como *Viramundo* ao promover um reposicionamento mais radical que favorece sua expressividade nas cenas. O documentário nos permite compreender com mais precisão como pensavam jovens universitários, artistas e donas de casa e, sobretudo, como viviam cotidianamente e interpretavam os problemas sociais do país naquela época.

Entretanto, como também observamos, houve uma importante dissonância entre o recorte proposto pelo diretor sobre a “classe média” e o material que ele produziu para representá-la na imagem do documentário, utilizando um conceito sociológico sem contemplá-lo com fontes cinematográficas documentais capazes de garantir-lhes densidade. De imediato, Jabor tem dificuldade para definir o que entende por “classe média”. Ele sugere inicialmente o uso do termo a partir de uma referência científica, a do sociológico Wright Mills, mas o emprega com a mesma imprecisão e carga ideológica característica do senso comum da época. Assim, o termo utilizado no documentário aparece muito mais com um legado da imprensa e do pensamento cotidiano. A “classe média” do filme, portanto, em meio à expressão das fisionomias sob as quais a estratégia imagética se debruça, é não só composta por critérios imprecisos que são apresentados à narrativa de maneira dispersa, mas também pelo modo como o despojamento do cotidiano é transformado em sinônimo ignorância.

Como resultado, as frações de classe representadas no filme são novamente apontadas como as principais responsáveis por sua própria condição. Os indivíduos que compõem as frações do proletariado urbano são representados como personagens originalmente individualistas, depolitizados, alheios a qualquer senso de coletividade e solidariedade, sendo este o tipo de cidadão que estaria por trás dos problemas nacionais naquele período. Além disso, mais uma vez, as formas de pensar e o comportamento que se apresentam como problemáticos no filme são postos como resultado da origem social dos personagens representados. Se em *Viramundo*, como vimos, os problemas do migrante são as “formas arcaicas” e tradicionais imperantes em zonas rurais mais “atrasadas” do país, aqui o problema é pertencer à “classe média”. Como são indefinidos os contornos deste grupo social desprovido de consciência política, a alienação se torna a marca de comportamentos como o gosto por determinados artistas,

a diversão nas praias e a ambição por bens de consumo. Contudo, não há dúvidas de que pertencer a este grupo social significa somar-se ao contingente das massas que contribuem para a estagnação e a manutenção da realidade social e econômica do país tal qual ela se encontrava naquele momento.

A imagem da classe como uma força política ociosa ou como sujeito histórico *em-si* mas não *para-si* começa a mudar de figura no cinema documentário no final da década de 1970, mas o prenúncio destas mudanças podem ser notados ainda nos anos 1960. Embora filmes como *Maioria absoluta* e *Opinião pública* indiquem um novo caminho para a problematização do tema da alienação do proletariado, foi no cinema ficcional que a relativização das críticas da esquerda à classe trabalhadora na época ganharam uma forma mais clara. Glauber, principal nome da cena artística nacional do período, chegou com *Terra em transe* à construção de uma crítica importante à teorização da esquerda sobre as frações mais empobrecidas da classe trabalhadora, revelando a fragilidade do seu reformismo, seus preconceitos em relação às frações mais pauperizadas do proletariado e aos problemas de sua aliança com as classes dominantes. A partir da crítica que este filme lançou sobre a forma como artistas e intelectuais de esquerda estavam agindo politicamente e interpretando os rumos da sociedade, o cinema ficcional e também o cinema documentário passaram a rever como a relação entre os intelectuais e os trabalhadores estava sendo construída. O que por sua vez repercutiu em importantes transformações na forma estética do documentário e no modo como a imagem do proletariado vinha compor as análises sobre a realidade e os problemas sociais do país.

ABC da greve é um dos primeiros resultados que podem ser notados neste momento de autocrítica da produção documental. Ao invés de partir do pressuposto de que as razões para uma não insurreição radical das massas no Brasil está na sua alienação e buscar a origem social deste problema, Leon Hirszman decide acompanhar as circunstâncias em que a classe se organiza e atua politicamente tendo em vista o exercício de seus interesses. Através das novas técnicas e estéticas documentais que chegavam ao Brasil nos anos 1970, como a do cinema observativo, o diretor se vale de um contexto de conflito social entre categorias de trabalhadores das indústrias do ABC e seus patrões para produzir um registro ou uma memória das formas de luta política travadas neste contexto. Com a experiência, além de propor uma visão alternativa à ideia de que as frações da população ou da classe trabalhadora no Brasil não têm consciência política ou não se organizam politicamente, o filme capta elementos

importantes do cotidiano e das ações que envolvem os rumos de um grande movimento de greve no contexto pós-golpe no Brasil, fazendo da sua imagem a de uma classe que se organiza para conquistar seus objetivos e que tem seu modo de vida caracterizado também pelas adversidades que se impõem à busca pela sua emancipação. A violência da ação policial, a cobertura ideológica da imprensa sobre os acontecimentos, a quebra dos acordos pelo patronato industrial, a presença intensa dos operários nas assembleias e suas percepções em relação à greve, neste sentido, são traços que nos permitem ver a classe sob a perspectiva da sua luta e dos obstáculos que enfrenta diante das relações de dominação, registro que foi capaz de construir uma memória importante das formas de exercício da luta política do proletariado urbano no final dos anos 1970.

Como também pudemos observar, o objetivo de contribuir com esta memória por parte de Hirszman encontrou limites importantes em situações como a representação da relação das massas com os líderes daquela greve, o que demonstra que o filme incorpora como adversidades e obstáculos à luta apenas elementos de natureza externa, alheias ao comportamento e às formas de consciência dos trabalhadores. Em mais de uma das passagens que captam as assembleias e os encontros entre os trabalhadores, a figura de Lula como um líder de altíssimo poder de convencimento entre os operários é perceptível. Suas opiniões e leituras sobre a greve, mas, sobretudo, a simpatia que desperta nos outros operários os leva em alguns momentos a tomarem decisões para a qual não estavam inclinados. Contudo, estes elementos estão apresentados na narrativa de maneira relativamente acidental, dispersos em meio à recepção hostil das principais forças políticas e instituições da época ao movimento. O cotidiano de adversidades e obstáculos à organização política da classe, neste sentido, é permeado por dificuldades e questões estranhas aos trabalhadores, não havendo contradições na organização do movimento ou problemas enfrentados na unificação – que, como observamos, condicionam o modo como a hostilidade à greve é enfrentada nos acordos e nos eventos públicos – que suscite o interesse do diretor.

Como resultado, entretanto, a experiência abre um novo momento para o registro e a representação da classe trabalhadora no cinema documentário. A partir do momento em que a sua luta política ganha espaço nos filme, o debate sobre a sua alienação se transforma na reflexão sobre os desdobramentos da sua luta política e nos meios de representá-la. A classe que já age politicamente se organiza e luta por seus interesses, enfrenta dificuldades, sendo estas um dos principais elementos que passam a ocupar a imagem dos documentários. Como vimos no filme de Hirszman, a repressão policial, a

imprensa, o Estado – ou a justiça em particular – são obstáculos que os operários precisam enfrentar na sua busca por melhores condições de vida. A narrativa, que os acompanha nesta trajetória, é justamente uma narrativa sobre o enfrentamento destes obstáculos, ora obtendo sucesso ora recuando diante das dificuldades. É verdade que, em certo sentido, a narrativa suscita, mas não enfrenta a problematização destes obstáculos quando eles dizem respeito às formas de organização dos próprios trabalhadores. Quando algum problema no âmbito da própria organização operária se apresenta, como é o caso da dissonância entre os interesses da base operária em manter a paralisação e o comando de greve em realizar a volta ao trabalho, o filme segue adiante na cobertura sem problematizar ou buscar mais informações sobre a questão. Contudo, é possível considerar que a imagem da classe muda fundamentalmente a partir deste tipo de abordagem, abrindo um novo caminho para a percepção das demonstrações de alienação ou de exercício da consciência política por parte do trabalhadores e, ademais, fazendo desta iniciativa uma importante experiência de como a memória da luta operária poderia ser levada ao cinema documentário.

Na outra iniciativa desta fase de autocrítica da produção cinematográfica documental, *Cabra marcado para morrer* se reporta de modo também particular às formas de organização da classe através do registro da memória de membros das Ligas Camponesas e dos personagens envolvidos com o projeto de um filme interrompido sobre um de seus líderes. Até os anos 1980, o documentário brasileiro conseguiu produzir as mais diversas narrativas, sobre diversos assuntos, mas nelas as ações dos cineastas e da equipe não tinham uma relevância tão crucial na história. Diante das dificuldades de narrar um conjunto de situações nas quais estava diretamente envolvido, entretanto, o diretor busca um caminho de interlocução com os personagens que termina fazendo dos mais diversos empecilhos à tomada das imagens fontes potenciais de informação e documentação dos eventos que cercam a história das Ligas de Sapé, na Paraíba, e de Vitória de Santo Antão, em Pernambuco. Os elementos da consciência política, as formas de repressão a partir da Ditadura Militar e o impacto destrutivo que ela promoveu sobre o cotidiano dos camponeses surgem em depoimentos como os que versam sobre a origem do movimento, as prisões e as buscas pelos membros da equipe do filme, apontando pelo caminho da falas e da expressividade dos personagens para os fatos que os ligam à sua trajetória de vida no campo. Com isso, a luta política e os obstáculos enfrentados pelos trabalhadores na busca pela sua emancipação são novamente o objeto de uma trama documental, acrescentando à cena do cinema não

ficcional no Brasil uma leitura do cotidiano que faz a história da luta camponesa emergir por meio dos discursos e da memória daqueles que vivenciaram suas circunstâncias.

A estratégia aplicada por Eduardo Coutinho, como tivemos a oportunidade de observar, contém também marcas importantes da visão ideológica do diretor sobre o contexto e o desdobramento daquelas lutas. Ao negar as discussões e reflexões mantidas entre as tendências de esquerda influentes do PCB e do CPC da UNE nos anos 1960, mas também entre artistas ligados ao Cinema Novo, Coutinho recusa o debate político da época para depositar suas convicções numa forma de registro supostamente livre de qualquer engajamento político. Esta reorientação, que dirigiu seu cinema para aquilo que acredita ser os “atos de fala” dos personagens e as performances pelas quais eles interpretam e dramatizam sua forma de ver o mundo, foi responsável por representar a figura do camponês envolvido com o movimento das Ligas nos anos 1950-60 como um sujeito desejoso de paz, como um ator social cansado das formas radicais de ação política e aspirante a uma postura de resiliência diante das relações de dominação. Ao centrar seu interesse na rotina de vida dos camponeses, na normalização do seu cotidiano, deixando de lado a persistência das contradições e tensões dos camponeses com as classes dominantes, Coutinho cria uma imagem da organização política que passa da opressão institucional violenta para a pacificação. A rotinização do modo de vida camponês, como sinônimo de estabilidade, ordem e perspectiva de futuro, revela a visão ideológica do diretor de destacar a estabilidade onde se manifesta a contradição, de representar um mundo de conflito como um mundo pacificado e de representar como resilientes trabalhadores que se mantêm recorrendo à luta política como forma de emancipação.

No texto “El Logo de la Sociología”, o sociólogo espanhol Salvador Giner (2004) ressalta que a ciências sociais tiveram historicamente mais sucesso tentando compreender *como* processos sociais acontecem, oferecendo concepções muitas vezes mais satisfatórias do que a de outras áreas, do que formulando leis ou equações capazes de projetar com precisão regularidades históricas, sugerindo o *porquê* dos acontecimentos ou as razões para sua existência objetiva. A tentativa de aprofundar os conhecimentos sobre *o que* aconteceu ao invés de tentar concluir as razões que teriam causado o seu desdobramento, neste sentido, têm se tornado o ideal de historiadores, arqueólogos, etnólogos e de sociólogos, pretendendo, assim, enriquecer o conhecimento e os saberes de diversos aspectos da realidade com modelos interpretativos plausíveis,

reforçados por categoriais conceituais claras capazes de fazer avançar o conhecimento sobre seu objeto.

Consoantes com esta orientação, acreditamos ter chegado com este estudo a um caminho possível de apreensão e explicação dos modos pelos quais a classe trabalhadora foi representada na imagem do filme documentário no Brasil, sobretudo no que diz respeito ao período que vai do início dos anos 1960 até meados dos anos 1980. Mesmo após a conclusão de nossas análises empíricas, não nos parece possível responder a questões como: “Por que o cinema documentário não apontou para as lutas sociais da classe trabalhadora antes da Ditadura Militar?”, ou “Qual o impacto do Golpe de 1964 para a produção cinematográfica documental do país?” – além é claro do fato desta ter interrompido, por meio da censura, a realização e distribuição de alguns títulos de perfil político mais crítico nesse período. Ao mesmo tempo, não podemos definir exatamente qual fato foi mais importante para as transformações na cinematografia do gênero nos anos 1970 – fosse a obra de Glauber, a recepção dos estilos não ficcionais internacionais ou mesmo a aparelhagem técnica mais avançada. A partir dos elementos estéticos verificados nos documentários, percebemos influências de estilos, debates políticos e mesmo tendências do pensamento social brasileiro em técnicas, estratégias estéticas e conteúdos empregados nas narrativas. Todavia, dificilmente poderíamos responder com precisão qual o peso de cada obra ou acontecimento para que os filmes analisados apresentassem a configuração narrativa que demonstraram no estudo, sobretudo porque isto passa pelas intenções e motivações dos cineastas e este estudo não se propôs a problematizar estes elementos isoladamente.

No entanto, através das explicações encontradas no modo pelo qual o documentário representou o proletariado brasileiro, pudemos destacar elementos até então secundarizados por parte da teoria do cinema documentário e apontar para a existência de elos entre fatos históricos pouco problematizados até então. Com apoio da definição de Ismail Xavier (2001), que percebeu a relevância da concepção de cultura como elemento de mediação para o comportamento no âmbito do Cinema Novo, encontramos um caminho para relacionar os aspectos da narrativa do documentarismo dos anos 1960 àqueles da narrativa praticados pelo cinema documentário clássico. Se a visões de grandes expoentes de estudo deste gênero não ficcional centraram seus olhares mais sobre as rupturas e o distanciamentos para com estas heranças, foi possível demonstrar a maneira como a obra de diretores como Humberto Mauro foram precursoras desta aproximação com a cultura popular, e, além disso, conseguimos

analisar como as técnicas do cinema clássico mantiveram-se presentes na estética do documentário nos anos 1960. Sobretudo no que diz respeito ao caráter expositivo da narrativa, que lançava sobre a dimensão autoral o manto da autoridade sobre o saber e o conhecimento.

Ao mesmo tempo, ainda sobre os filmes dos anos 1960 e em particular sobre *Viramundo* e *Opinião pública*, observamos como a noção de cultura enquanto elemento de mediação não havia alcançado neste período a dimensão autoral cinematográfica, precisamente a ponto de fazer com que os cineastas refletissem sobre suas próprias posturas e relativizassem a forma de olhar para os trabalhadores como personagens alienados e incapazes de qualquer protagonismo político. Nos anos 1960, apesar da existência de movimentos sociais de trabalhadores no campo, como as Ligas Camponesas, e na cidade, como o movimento dos Queixadas, é de se inquirir por que os cineastas insistiam em demonstrar alienação, individualismo e dificuldade dos trabalhadores no meio urbano. E, além disso, compreender por que os próprios cineastas não se viam como parte desta população alienada, não problematizando para si mesmos (através da imagens) a sua inserção social. Talvez, em virtude dessa postura de “ver de fora”, os cineastas não tenham desenvolvido uma visão autocrítica que incorporasse nas suas narrativas uma estratégia reflexiva dos discursos ou das formas de representação documental. Pode ser apontado como prelúdio desta transformação o fato de filmes como *Maioria absoluta* e *Opinião pública* apontarem para estratos dos quais os cineastas eventualmente poderiam fazer parte, mas a forma estética não é nestas obras uma manifestação de dúvida, relativização, autocrítica ou reflexividade por parte dos cineastas em relação às suas próprias formas de ver e interpretar o mundo, como verificaríamos alguns anos mais tarde no cinema documentário dos anos 1970-80.

Por outro lado, estes filmes demonstram ter dado passos importantes nas formas de problematização da consciência e dos comportamentos de frações do proletariado, sendo esta contribuição fundamental para compreendermos o cinema documentário até a Ditadura Militar. O surgimento de categorias como “formas sociais” em *Viramundo* e a relação da alienação com a indústria cultural em *Opinião pública*, por exemplo, como pudemos observar, abre caminho para a possibilidade de o documentário receptionar a expressividade dos personagens, suas formas de pensar, fazendo delas o ponto de partida para a compreensão das condições nas quais o país se encontrava em meados dos anos 1960.

Já no segundo grupo de filmes, na oportunidade em que debatemos os momentos de *ABC da greve* e *Cabra marcado para morrer*, foi possível notar também como a obra de Hirszman e os filmes sobre greves, diferentemente do que se observou até então, contém eles também o elemento da autocrítica que se verificará em cineastas como Eduardo Coutinho. E, além disso, como a herança do Cinema Verdade no Brasil, diferentemente do que se imagina, não representa insenção ou a construção de uma forma de cinema documentário livre das formas de compreender os problemas sociais e das tomadas de posição política que permearam a cinematografia nacional a partir do Cinema Novo.

A partir de *ABC da greve*, observamos que as opções pelo Cinema Direto na sua origem e também na sua incorporação no Brasil não implicam desejo de distanciamento ou neutralidade em relação aos acontecimentos narrados nos filmes. Como o filme revela e o próprio diretor endossou ainda em vida, as opções estéticas de captação da Greve de 1979 do ABC paulista são o resultado de uma maneira de refletir e revisar as formas de registro cinematográfico documental, sendo o registro da memória da classe uma tarefa que busca se afastar das alusões puramente negativas sobre a alienação da população e fazer o documentário representar grupos sociais dos quais o cineasta se sente de alguma maneira ligado. *ABC da greve* não é um filme de perfil desconstrucionista, relativista ou que insiste na formulação de dúvidas sobre a própria forma de enxergar os acontecimentos. Contudo, sua estética é sim um fenômeno de autocrítica por parte do diretor no sentido de produzir um tipo de narrativa menos centrada nas suas convicções diretor e mais aberta a captação das circunstâncias, eventos e posições que envolvem os personagens.

Esta busca por novas formas de encontro com os personagens é também apontada por nós na análise de *Cabra marcado*. Observamos a coerência nas afirmações que citam o filme como um documentário reflexivo, sendo esta auto referência algo que está presente no próprio filme. Contudo, notamos também como esta reflexividade tem seus limites na exposição das condições de registro fílmico, embora estas não sejam as únicas condições objetivas capazes de influenciar e dirigir o teor de uma narrativa fílmica. Coutinho reflete sobre sua presença no ambiente de filmagem, referencia sua inserção no mundo vivido pelos personagens, mas livra desta reflexão os seus posicionamentos políticos. O que todavia não o exime de imprimir no filme um ponto de vista de conteúdo razoavelmente preciso a respeito da vida camponesa e da lutas travadas pelos seus personagens.

Como também procuramos mostrar a partir das análises, os filmes documentários buscam criar alternativas e fazer enriquecer as formas de representação da realidade social ao mesmo tempo encontram limites nos resultados obtidos com estas alternativas. Em cada obra surgem novidades e, com elas, contradições, sendo estas experiências responsáveis por fornecer alguns elementos dos quais outros documentaristas irão partir nas realizações que se seguirão. Estas caracterizações, vale ressaltar, não pretenderam estabelecer um movimento linear de desenvolvimento da forma do cinema documentário no período analisado: as inovações e os problemas saem de cena e reaparecem nos filmes, mais precisamente a partir do modo como as técnicas pelas quais foram reveladas são utilizadas ou dão lugar a outras. Contudo, através dos filmes selecionados para o estudo, tentamos apresentar os elementos mais importantes destas transformações, que ocorrem sobretudo na medida em que se dá a relação entre as estratégias narrativas e as formas de representação da classe no documentário.

Isso pode ser percebido, por exemplo, na relação que observamos entre o modo pelo qual filmes projetam formas de contextualizar a posição e o ponto de vista dos cineastas e as estratégias empregadas nas narrativas. O uso extensivo da voz *off* e o modo pelo qual a postura do cineasta como autoridade do conhecimento foi fomentada através dela, por exemplo, são questões fortes no cinema clássico que os filmes dos anos 1960 tendem a deixar para trás, embora sem abandoná-la totalmente. Com a autocrítica e a reflexão sobre a postura autoral, o tema da alienação, que era muito forte quando esta voz da autoridade documental persistiu, abriu espaço para uma outra forma de olhar para o proletariado brasileiro, seguido de novas técnicas e estratégias narrativas capazes de concretizá-la. Como vimos nos documentários do final dos anos 1970 e início dos anos 1980, a luta política emerge como principal substância das novas narrativas e o cinema observativo e o participativo-reflexivo substituem as práticas de documentação do cinema clássico por técnicas distintas em relação às utilizadas nos anos 1960. Substituição que, contudo, é gradual e não raro demonstra as mesmas contradições já experimentadas pelas obras no passado.

Por fim, seja pelas condições materiais de seus membros ou pela luta política e exercício da consciência que são refigurados nos filmes, notamos que a classe trabalhadora constitui um sujeito histórico que protagoniza as situações, os contextos e aspectos da realidade para qual os filmes documentários apontam. Neste estudo, ela foi inicialmente o recorte a partir do qual investigamos como a realidade social foi representada e problematizada nos filmes, garantindo-nos uma direção por onde seguir

nas análises. Contudo, a relação dos cineastas com os membros e as frações da classe, que apareceram de forma recorrente como mote dos movimentos de autocrítica e reflexão sobre o próprio trabalho de registro, nos indica como o proletariado foi, duplamente, um dos principais objetos e uma das principais referências por meio da qual a cinematografia documental brasileira abordou a realidade social e buscou aí os meios para a sua própria transformação.

REFERÊNCIAS

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. **Palavras e sinais**. Petrópolis: Vozes, 1995.
- _____. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- ANTUNES, Ricardo. **A rebeldia do trabalho**. Campinas : Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1988.
- _____. **O continente do labor**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus, 2012.
- BALÁZS, Béla. **L’homme visible et l’esprit du cinéma**. U.E.: Circé, 2010.
- BALIKCI, Asen. Film and artistic peoples: the first Forman Lecture. **Antropology today**. [S.I.], vol 5, n. 2, 1989.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1991.
- BARNOUW, Eric. **Documentary: a history of the non-fiction film**. New York: Oxford University Press, 1993.
- BASTOS, Elide Rugai. **As Ligas camponesas**. Petrópolis: Vozes, 1984
- BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In.:_____ **Obras Escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 165-197.
- BERNADET, Jean Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Brasiliense, 2009.
- CARDENUTO, Reinaldo. **ABC da Greve, de Leon Hirszman**: a escrita da história em confronto. **Revista Rumores**, São Paulo, v. 5, n. 9, [S.I.] –jan./-jun. 2011.
- CARROL, Noël. **Theorizing the moving image**. New York: Cambridge, 1996.
- CASSETTI, Francesco; CHIO, Federico Di. **Cómo analizar un film**. Barcelona: Paidós, 1998.
- COSTA, Sílvio. **Tendências e centrais sindicais**: o movimento sindical brasileiro (1978-1994). Goiânia: Editora da Universidade Católica de Goiás, 1995.
- COSTA, Flávio Moreira da (Coord.). **Cinema Moderno, Cinema Novo**. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1966.

- COUTINHO, Eduardo. **Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FREYRE, Gilberto. **Casa grande & senzala**: Rio de Janeiro: Record, 1994.
- GARCIA JR. Afrânio. **O sul**: caminho do roçado. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1989.
- GINER, Salvador. El logo de la sociología. **Interthesis**. Florianópolis, vol. 1, n. 1, 2004.
- HEGEL, Georg W. F. **Estética**: o belo artístico ou o ideal. Lisboa: Guimarães Editores, 1983.
- HIRSZMAN, Leon. O espião de Deus. <http://www.obore.com.br/>. [S.I.]. Entrevista realizada por Fernando Morais, Cláudio Kahns, Sérgio Gomes, Adrian Cooper e Uli Bruhn. Acesso em novembro de 2014.
- HOBBSAWN, Eric. **A era do capital**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- IVO, Anete Brito Leal. O paradigma do desenvolvimento: do mito fundador ao novo desenvolvimento. **Caderno CRH**. Salvador, v. 25, n. 65, p. 187-210, maio/ago, 2012.
- JABOR, Arnaldo. “O verdadeiro artista tem de aguentar firme”. **Filme Cultura**. Rio de Janeiro, nov/dez. 1970, p.18-23. Entrevista realizada por Ronald Monteiro.
- JAMESON, Fredric. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- _____. **Espaço e imagem**: teorias do pós moderno e outros ensaios. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993.
- LABAKI, Amir. **Introdução ao documentário brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006.
- LINS, Consuelo. O documentário de Eduardo Coutinho. 2004.
- LUKÁCS, Georg. **Estética IV**: cuestiones liminares de lo estético. Barcelona: Grijalbo, 1967.
- _____. **Introdução a uma estética marxista**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1968.
- _____. **História e consciência de classe**. São Paulo: Martins fontes, 2012.
- MARTIN, Marcel. **Linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MARTINS, José de Souza. **Os camponeses e a política**. Petrópolis: Vozes, 1983.
- MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política**. São Paulo: Expressão popular, 2008.
- _____. **Textos: vol. 3**. São Paulo: Edições Sociais, 1976.
- _____. **O capital**: crítica da economia política. São Paulo: Nova Cultural, 1996. Vol 1.

- MEAD, Margaret. 1995. "Visual Anthropology in a Discipline of Words". In.: HOCKINS, Paul. **Principles of visual anthropology**. Berlim/Nova Iorque: Mouton de Gruyter, 2003.
- MENEZES, Paulo. Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 18, n. 51, p. 87-191, fev. 2000.
- MILLS, Charles Wright. **A nova classe média (white collar)**. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005.
- _____. **La Representación de la realidad**. Barcelona: Paidós, 1993.
- PUCCINI, Sérgio. **Roteiro de documentário**. Campinas: Papyrus, 2012.
- RAMOS, Fernão P. **Mas afinal...o que é mesmo o documentário?** São Paulo: SENAC, 2008.
- _____. **História do cinema brasileiro**. São Paulo: ArtEditora, 1987.
- RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: Senac, 2005.
- RAMOS, Fernão. Cinema Verdade no Brasil. In.: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). **Documentário no Brasil: tradição e Transformação**. São Paulo: Summus, 2004.
- ROUCH, Jean. 1963. Entretien avec Jean Rouch. *Cahiers du Cinéma*. 144(24) 1-22. Entrevista realizada por Eric Rohmer e Louis Marcorelles.
- TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo, UNESP, 2001.
- XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). **Documentário no Brasil: tradição e Transformação**. São Paulo: Summus, 2004.
- THOMPSON, Edward P. A formação da classe operária inglesa. São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo, UNESP, 2001.
- XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Referências Audiovisuais

ABC DA greve. Direção: Leon Hirszman. 1990. 75 min.

ABC DO amor. 1966. min. Direção: Eduardo Coutinho. 95 min.

A NOITE americana. Direção: François Truffaut. 1973. 115 min.

A OPINIÃO pública. Direção: Arnaldo Jabor. 1967. 115 min.

AO REDOR do Brasil. Direção: Thomas Reis. 1932. min.

A PIRÂMIDE humana. Direção: Jean Rouch. 1961. 90 min.

A PUNIÇÃO. Direção: Jean Rouch. 1962. 58 min.

ARGILA (1940). Direção: Humberto Mauro. 103 min.

ARRAIAL DO Cabo. Direção: Paulo Cesar Saraceni. 17 min.

ARUANDA. Direção: Linduarte Noronha. 20 min.

BABILÔNIA 2000. Direção: Eduardo Coutinho. 2000. 80 min.

BANDEIRANTES. Direção: Humberto Mauro. 1940. 38 min.

BOCA DE LIXO. Direção: Eduardo Coutinho. 1993. 50 min.

CABRA MARCADO para morrer. Direção: Eduardo Coutinho. 1984. 119 min.

CASINHA PEQUENINA. Direção: Humberto Mauro. 1945. 07 min.

CHUÁ CHUÁ. Direção: Humberto Mauro. 1945. 07 min.

CINCO VEZES favela. Direção: Marcos Farias, Leon Hirszman, Miguel Borges, Cacá Diegues e Joaquim Pedro de Andrade. 1962. 62 min.

CRISE. Direção: Robert Drew. 1963. 52 min.

CRÔNICAS DE UM verão. Direção: Jean Rouch e Edgar Morin. 1961. 85 min.

DEUS E O DIABO na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. 1964. 125 min.

DIA DA bandeira. Direção: Humberto Mauro. 1938. 83 min.

DIA DA pátria. Direção: Humberto Mauro. 1936. 05 min.

EDDIE. Direção: Robert Drew e Richard Leacock. 1961. 52 min.

EDIFÍCIO MASTER. Direção: Eduardo Coutinho. 2002. 110 min.

E LA nave va. Direção: Federico Fellini. 1983. 132 min.

FAUSTÃO. Direção: Eduardo Coutinho. 1971. 103 min.

GANGA BRUTA. Direção: Humberto Mauro. 1933. 82 min.

GARRINCHA, ALEGRIA do povo. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. 1968. 58 min.

GREVE! Direção: João Batista de Andrade. 1979. 37 min.

LIMITE. Direção: Mário Peixoto. 1931. 120 min.

LUZES DA cidade. Direção: Charles Chaplin. 1931. 87 min.

MACUNAÍMA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. 1969. 110 min.

MAIORIA ABSOLUTA. Direção: Leon Hirszman. 1964. 100 min.

- MARIMBÁS. Direção: Vladimir Herzog. 1963. 11 min.
- NO PAÍS das Amazonas. Direção: Silvino dos Santos. 1921. 30 min.
- O AZULÃO e o pinhal. Direção: Humberto Mauro. 1948. 08 min.
- O CANGACEIRO. Direção: Lima Barreto. 1953. 105 min.
- O CIRCO. Direção: Arnaldo Jabor. 1965. 28 min.
- O DESCOBRIMENTO do Brasil. Direção: Humberto Mauro. 1926. 83 min.
- O DRAGÃO DA MALDADE contra o santo guerreiro. Direção: Glauber Rocha. 100 min.
- O HOMEM COM uma câmera. Direção: Dziga Vertov. 1929. 68 min.
- O HOMEM que comprou o mundo. Direção: Eduardo Coutinho. 1968. 90 min.
- O PORTO de Santos. Direção: Aloysio Raulino. 1980. 19 min.
- O PREPARO da vacina contra a raiva. Direção: Humberto Mauro. 1936. 06 min.
- OS FUZIS (1963). Direção: Ruy Guerra. 103 min.
- OS QUEIXADAS. Direção: Rogério Corrêa. 1978. 35 min.
- PREVENÇÃO DA tuberculose pela vacina. Direção: Humberto Mauro. 1939 min.
- PRIMÁRIAS. Direção: Robert Drew. 1960. 64 min.
- QUE PAÍS é este? Direção: Leon Hirszman. 1977. 65 min.
- RIEN QUE LES heures. Direção: Alberto Cavalcanti. 1926. 45 min.
- RIO 40 graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos. 1955. 100 min.
- SÃO BERNARDO. Direção: Leon Hirszman. 1971. 113 min.
- SÃO JOÃO Del Rei. Direção: Humberto Mauro. 1958. 10 min.
- SÃO PAULO, a symphonia da metrópole. Direção: Adalberto Kemeny e Rudolph Lex Lustig. 1929. 90 min.
- TEMPOS MODERNOS. Direção: Charles Chaplin. 1936. 87 min.
- TERRA em transe. Direção: Glauber Rocha. 115 min.
- VIDAS SECAS. Direção: Nelson Pereira dos Santos. 1963. 103 min.
- VIRAMUNDO. Direção: Geraldo Sarno. 1967. 86 min.

GLOSSÁRIO⁴⁴

Argumento: parte do roteiro de um filme que indica, dentre outras coisas, o interesse principal da obra, seu conflito original e os principais eventos da história.

Close up: enquadramento que preenche a imagem dando destaque ao rosto de um personagem.

Encenação: dramatização com atores que interpretam personagens em uma circunstância de mundo imaginária dirigida pela equipe de um filme.

Enredo: conjunto de acontecimentos e circunstâncias que se articulam em uma narrativa.

Ficção (filme ficcional): tipo ou gênero de filme no qual uma circunstância de mundo imaginária preenche o enredo da narrativa, geralmente através de atores interpretando personagens que têm suas ações e comportamentos concebidos e dirigidos por realizadores da obra. Consiste no gênero dominante do cinema e apresenta sub-gêneros como a comédia, o drama, o romance, o horror (terror), a ficção científica, etc.

Filme documentário (cinema documentário, documentário): gênero ou sub-gênero do cinema que se caracteriza por representar a realidade objetiva apontando para uma circunstância de mundo histórica. Não depende dos meios de composição de uma circunstância de mundo imaginária para existir enquanto narrativa, embora possa eventualmente utilizá-los como recurso acessório.

Linguagem cinematográfica: conjunto de procedimentos técnicos que dão vida à forma estética do cinema. São elementos específicos da linguagem cinematográfica a montagem, a planificação, a angulação e os movimentos de câmera; não específicos a iluminação, a cor, o cenário, o vestuário, os personagens, etc.

Mis en scène: conjunto formado por tudo que aparece no enquadramento de uma imagem – personagens, figurino, cenário, etc. O termo é geralmente utilizado para indicar a maneira como cada diretor-autor pode ter uma maneira particular de construir ou criar uma cena, reunindo de maneira original técnicas de iluminação, enquadramento da câmera, inserção dos personagens, etc.

⁴⁴ As definições tomam como referência os modos pelos quais estes termos são utilizados na bibliografia sobre cinema. (RAMOS, 2005; AUMONT, MARIE, 2012; MARTIN, 1990; PUCCINI, 2012). No entanto, como a teoria do cinema também não apresenta consenso em relação à definição destes termos, empregamos uma forma própria de defini-los e de trabalhar com eles a partir desta bibliografia.

Narrativa: totalidade que engloba os elementos visuais e sonoros que dão forma ao filme.

Roteiro: planejamento utilizado na forma escrita – com diversos padrões e possibilidades de composição – para organizar tanto a narrativa como os trabalhos e toda a logística necessária para a realização do filme.

Travelling: movimento de câmera que ocorre quando a objetiva apresenta um deslocamento do seu eixo inicial.

Voz off: Narração fora de campo inserida após a realização das imagens pela equipe realizadora do filme, geralmente com o objetivo de explicar, descrever ou aprofundar algum elemento presente no plano.