

VISIBILIDADE PERIFÉRICA NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO: CONFIGURAÇÕES DA RELAÇÃO ENTRE DOCUMENTARISTA E PERSONAGEM

THE PERIPHERAL VISIBILITY IN BRAZILIAN
DOCUMENTARIES: FORMS OF THE
RELATIONSHIP BETWEEN DOCUMENTARY FILM
MAKER AND THE PERSONAGE

Gustavo Souza

Resumo: A produção de documentários brasileiros do período que se costuma chamar de “retomada” tem sido marcada pela presença de segmentos sociais marginalizados. Esse texto se concentra nas configurações que os personagens podem assumir assim como sua relação com o documentarista. Tal aspecto apresenta-se como um importante vetor para entendermos as dinâmicas que compõem a visibilidade conquistada por tais grupos no cinema brasileiro a partir dos anos 90.

Palavras-chave: documentário; personagem; visibilidade.

Abstract: *The production of Brazilian documentaries of the as called period is "retomada" has been marked by social marginal segments. This text focuses on the forms that characters can take and their relationship with the documentary filmmaker. This aspect presents itself as an important vector for understanding the dynamics that make the visibility gained by such groups in Brazilian cinema from the '90s.*

Key words: *documentary; personage; visibility.*

Doutorando em
Ciências da
Comunicação pela
ECA/USP. Mestre
em Comunicação e
Cultura pela
ECO/UFRJ.
Graduado em
Comunicação
Social/Jornalismo
pela UFPE. Em
parceria com Esther
Hamburge e Tunico
Amâncio, organizou
o IX Estudos de
Cinema Socine
(Annablume, 2008).
Email:
gustavo03@uol.com.
br.

Introdução

No período que se costuma chamar de “retomada” do cinema brasileiro, diversos documentários elegeram como foco situações e personagens diretamente vinculadas ao contexto de marginalidade e de violência urbana. Entender a presença quase constante dos setores periféricos nessa produção sinaliza para uma série de vetores, um deles é a relação entre o documentarista e a pessoa filmada, recorte que optamos para este trabalho. Os filmes que nos ajudarão a compreender essa “tendência” são *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles e Kátia Lund, 1998), *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (Paulo Caldas e Marcelo Luna, 2000) e *Fala tu* (Guilherme Coelho, 2003). *Notícias...* aborda a questão do tráfico de drogas no Rio de Janeiro. Para isso, ouve os envolvidos diretamente na guerra travada nos morros cariocas entre traficantes e policiais. No meio do fogo cruzado, encontra-se o morador. Já *O rap do pequeno príncipe...* contrapõe as vivências de Hélio e Garnizé, nascidos e criados em Camaragibe (município pobre da Região Metropolitana do Recife). Hélio se torna justiceiro, cujo “trabalho” é eliminar estupradores, assaltantes e delinquentes da convivência dos moradores do bairro onde mora. Garnizé, por sua vez, responde à violência com música e trabalhos sociais, atuando também na comunidade onde vive. *Fala tu* mostra o cotidiano de três *rappers* cariocas que sonham em viver de música, mas, ao mesmo tempo, se deparam com uma realidade não favorável à concretização desse desejo.

Se a marginalidade costuma ser vista do ponto de vista do coletivo - “grupos”, “setores”, “comunidades” -, a fala do depoente nos mostra que, antes do coletivo, existe o singular. E a partir dos depoimentos dos personagens, veremos como se expressa tal singularidade, pois entender a presença do periférico nessa produção de cinema passa indubitavelmente pela análise de sua constituição. Para isso, tomaremos as considerações de Mikhail Bakhtin sobre a formação e o papel do personagem perante o autor e seu universo. Inicialmente “locado” na teoria literária, Bakhtin nos revela que a amplitude do seu pensamento permite seu uso para além de possíveis engessamentos promovidos por disciplinas ou campos do saber.

Se o cineasta pretende verificar um determinado estilo de vida ou a relação dos personagens com um tema proposto, se desvencilhar de possíveis amarras torna-se uma tarefa indispensável. O exercício para o documentarista é, dependendo do caso, a suspensão temporária de si - e não sua anulação -, para que possa adentrar o universo do personagem em sua plenitude, pois saber do outro é também saber de si. A construção de discursos provoca também uma mudança na construção de

uma imagem (ou protótipo) de um suposto marginal, revelando novos modos de se relacionar com ele e de representá-lo.

O personagem no documentário

Entender a presença dos grupos marginais na produção de documentários passa inicialmente por reconhecer que eles são a maioria na sociedade brasileira. Vivemos em meio a bolsões de miséria e desigualdade, e o documentário, por voltar-se com uma certa frequência para temas de “caráter social”, vai procurar saber quem são os integrantes desses grupos e o seu modo de viver. O contexto urbano dos grandes centros brasileiros é constituído por uma série de afluentes que deságua em um antigo e conhecido problema: a deficiente infraestrutura urbana. Quanto maior a densidade territorial das cidades, maior é a constelação de implicações negativas acerca das condições de sobrevivência desses centros. O reflexo desse quadro se vê na queda dos níveis de consumo, na precariedade das habitações, nos baixos salários e no grande número de pessoas que vivem abaixo da linha da pobreza. Temos, portanto, um panorama mais do que favorável para o cerco da periferia, que avança tanto geograficamente – expansão das favelas nos bairros de classe média e alta –, como também em termos sociais, culturais e simbólicos, cujos desdobramentos são sentidos também nas áreas nobres das cidades.

É sobre os fatores que condicionam essa visibilidade a partir da produção de documentários brasileiros que iremos tratar a partir de agora. Filma-se o marginal porque ele está ao nosso lado, quer queira, quer não, uma vez que a tentativa de aproximação revela a condição humana. Tão importante quanto saber o *porquê* da presença dos grupos marginais na produção de documentários é saber *como* se dá essa inserção. Sabemos que essa tarefa demanda um texto de maior dimensão, de forma que, no momento, apostamos na possibilidade de que através do *porque* entenderemos, dentro possível, o *como*.

Esse tipo de posicionamento torna-se cabal para que não se repita o que aconteceu nos anos 60, pois, como aponta Jean-Claude Bernardet, antes de 1964, os intelectuais, fortemente inspirados pelas teorias marxistas, creditavam ao povo uma capacidade ímpar de resistência. Depois do golpe que instalou a ditadura militar no país, ao constatar que tais ideais não se concretizaram, restou à classe média – “geradora de consciência” – explicar as causas de tal fracasso da resistência popular frente ao golpe. A tese é de que o povo seria alienado, sendo que era

preciso confirmá-la. Para os intelectuais da época - muitos deles cineastas -, a religião era o agente responsável pela alienação da população¹.

Essa conjuntura nos leva a verificar a relação entre cineasta e personagem. No documentário, esse vínculo é menos previsível, pois o personagem não foi previamente construído pelo roteiro. A pessoa que presta o depoimento pode até, diante das câmeras, criar um personagem, simular, inventar. Mas esse momento ainda assim reserva um grau de imprevisibilidade que faz da incerteza um dos princípios norteadores do documentário. Nesse sentido, o personagem pode assumir diferentes relações com o documentarista, como pode também elaborar diferentes “versões” para si.

O fio condutor dos filmes do *corpus* deste texto é a abordagem, cada um à sua maneira, da experiência com o cotidiano de violência urbana. A singularidade do personagem nos dará as pistas para entendermos suas configurações. Para isso, as considerações de Bakhtin sobre o vínculo entre autor e personagem podem nos ajudar a compreender a relação entre documentarista e seu depoente. No âmbito da literatura, o autor discorre sobre as possibilidades e implicações que podem existir desde o processo de formação do personagem até o momento em que ele se torna independente. Esse percurso, no entanto, não é cronológico, mas sim orientado pelos arranjos que a temática suscita. Porém a proposta de Bakhtin transcende o campo literário para se fazer presente na arte de maneira geral. Essa é uma premissa que o próprio teórico evidencia. Seus postulados devem ser vistos como implicações que também se estendem à obra de arte, à vida, ao cotidiano, ou, em suas palavras, “a personagem e o autor acabam não sendo elementos do todo artístico da obra, mas elementos de uma unidade prosaicamente concebida da vida psicológica e social” (Bakhtin, 2003, p. 7). Por essa via, o estudo realizado por Bakhtin torna-se particularmente útil para o entendimento da dinâmica entre o documentarista e o personagem de seu filme.

A forma como o autor se relaciona com o personagem pode se materializar de diversas formas. Bakhtin pontua algumas delas, mas, para o nosso

1. Para um detalhamento sobre a relação dos setores intelectuais com o povo durante a ditadura militar, ver Bernardet (1978 e 1996).

trabalho, interessa-nos a relação em que o personagem não está subordinado ao seu criador². Esse vínculo permite uma relação de reciprocidade entre ambos, fazendo com que, durante o processo de produção, o autor esteja atento ao acontecimento do personagem. De acordo com o teórico, essa separação não deve ser vista como absoluta e definitiva, como se cada um trilhasse um caminho próprio. A separação da qual fala Bakhtin é necessária para tornar o personagem autônomo e para que o autor experimente o devir do personagem ao se isentar de si. Esse primeiro aspecto pode ser visto a partir do momento em que “o autor conhece e enxerga mais não só no sentido para onde a personagem olha e enxerga, mas também em outro sentido, que por princípio é inacessível à personagem” (Bakhtin, 2003, p. 12). A partir dessa premissa, o autor terá melhores condições para captar o personagem e os acontecimentos a ele correlatos. Tal possibilidade fornece as condições necessárias para a separação entre ambos. Sobre essa questão, Bakhtin considera que a distância permite abarcar integralmente o personagem, pois se autor o usa para falar em seu lugar, “já não estamos diante de um princípio e nem esteticamente produtivo do tratamento da personagem”. Essa relação de autonomia pode pressupor uma certa superioridade do personagem em relação ao autor, ou então o contrário, uma vez que ele é criação do autor, estando, dessa forma, subordinado ao seu criador. Porém o sentido que Bakhtin adota é outro: ele prevê uma relação em que o personagem também apresenta regiões obscuras e inacessíveis, inclusive para o autor. Nesse sentido, o teórico discorre sobre o personagem:

2. Além dessa possibilidade, Bakhtin identifica ainda outras duas: a personagem exerce total influência sobre o autor, fazendo com que ele se subordine às diretrizes estabelecidas pela personagem. Já na segunda condição há o inverso, isto é, o autor é que se apropria da personagem e determina a ela desígnios e ações. Mais detalhes, Bakhtin, 2003, pp. 15-20.

Difusa de dentro de si mesma e dispersa no mundo preestabelecido do conhecimento e no acontecimento aberto do ato ético, abarcar a ele e sua vida e completá-la até fazer dela um *todo* com os mesmos elementos que de certo modo são inacessíveis a ela mesma e nela mesma: com a plenitude da imagem externa, o fundo que está por trás dela, a sua relação com o acontecimento da morte e do futuro absoluto, etc. (Bakhtin, 2003, p. 12) [grifo do autor]

Esse posicionamento deve cooperar para que o personagem mostre seu potencial individual e passe a ser autor de si. Essa é a condição para uma relação de separação entre ambos, balizada na independência. O sentimento do personagem, nesse caso, pode ser mais significativo e importante do que o próprio, embora a separação entre um e outro nem sempre seja legível.

A questão norteadora do personagem, para Bakhtin, é identificar como ele se relaciona com o seu mundo, mas principalmente com o universo exterior, num processo que torna constante essa relação uma via de mão dupla, tornando-o um agente ativo do seu mundo, e desconstruindo a idéia de que apenas o autor é responsável pelos desígnios do personagem. Como aponta Bakhtin (2003, p. 46-47), “(...) o que deve ser revelado (...) é (...) *o resultado definitivo de sua consciência e de sua autoconsciência, em suma, a última palavra da personagem sobre si mesma e sobre seu mundo*”. [grifo do autor]

Esse conhecimento de si por parte do personagem, definido por Bakhtin como *autoconsciência*, mostra-se uma categoria analítica particularmente importante para o nosso trabalho. A partir do momento em que o personagem empreende esse exercício, permite ao autor debruçar-se sobre sua realidade, e, principalmente, sobre sua autoconsciência - item seminal para a representação de qualquer personagem que personifica o mundo material.

Uma visão tácita sobre a relação com sua autoconsciência e com o mundo que o cerca engessaria a capacidade criativa e a de se reinventar, de reconhecer suas limitações e conflituosidades. Para mostrar sua verdadeira essência, o personagem precisa ser questionado, instigado a pensar sobre seu papel na sociedade ou ambiente em que vive. A construção de um mundo pronto e acabado pouco ajuda a revelar a verdadeira natureza constituidora do personagem.

Feita as ponderações sobre a constituição e atuação do personagem segundo a ótica bakhtiniana, faz-se necessário verificar como estão estruturados os personagens dos documentários escolhidos para esse texto. Vale lembrar que as observações que faremos aqui não representam e nem abarcam a amplitude que os personagens dos documentários realizados pós-1993 são capazes de suscitar. Mais uma vez, é preciso frisar que os documentários selecionados nos darão indícios para o entendimento dessa questão. Acreditar que apenas esses três responderiam plenamente às indagações feitas por esse trabalho seria demasiado ingênuo. Por essa razão, tomamos Bakhtin como referência, pois se o próprio personagem, em sua essência, já é multifacetado e ambíguo, um pequeno conjunto de documentários também apresentará essa característica.

Observar a construção do personagem torna-se imprescindível para entendermos os motivos pelos quais os grupos vinculados à violência urbana estão presentes na produção de documentários. A construção à qual nos referimos diz respeito à maneira como eles aparecem nos documentários e que imagens se constroem a partir de sua aparição e de sua fala, o que nos leva a verificar se representam ou não um determinado grupo. A relação difere da literatura, em que o personagem é criação do autor, mesmo com toda independência que possa existir. No caso do documentário, a pessoa que se tornará personagem já existe e continuará existindo após realização do filme. Cabe ao documentarista, em sua relação com a pessoa filmada, tornar possível que ela, como personagem, tenha condições de externar ou registrar sua autoconsciência.

Durante a realização de um documentário, é comum o trabalho de pesquisa no momento da pré-produção. Neste processo, faz-se um levantamento do que pode contribuir para a confecção do documentário, ou seja, as entrevistas com os futuros personagens, para que se possa saber mais sobre ele ou sua relação com o tema está pauta. Mesmo de posse dessas informações prévias, o documentarista está totalmente sujeito às ações do acaso. Ele pode ser surpreendido com uma fala ou relato que não constava no material colhido na pré-produção. Assim, as manifestações particulares são de extrema importância para caracterizar o registro feito pelo documentário.

Os personagens dos filmes selecionados, de maneira genérica, apresentam especificidades que os diferenciam entre si. Em *Notícias de uma guerra particular*, os documentaristas trabalham com o tipo¹, a saber: o policial, o traficante, o morador. Mas essa relação não é estanque, tampouco revela um autoritarismo vertical, que enquadra os depoentes em categorias fixas. Salles e Lund trabalham muito mais com a “reinvenção” do tipo do que com um modelo pré-estabelecido, pois temos acesso apenas a um aspecto dos personagens que formam a tríade do documentário. No entanto, a contraposição de vozes faz com que nenhuma delas soe como definitiva,

A noção de tipo que adotamos vem do trabalho de Jean-Claude Bernardet sobre o modelo sociológico, que faz de seus personagens confirmadores de posicionamentos pré-estabelecidos pelo cineasta, ou, nos termos do autor, “tipos”. Mais detalhes, ver Bernardet, Jean-Claude (2003).

Os personagens dos filmes selecionados, de maneira genérica, apresentam especificidades que os diferenciam entre si. Em *Notícias de uma guerra particular*, os documentaristas trabalham com o tipo¹, a saber: o policial, o traficante, o morador. Mas essa relação não é estanque, tampouco revela um autoritarismo vertical, que enquadra os depoentes em categorias fixas. Salles e Lund trabalham muito mais com a “reinvenção” do tipo do que com um modelo pré-estabelecido, pois temos acesso apenas a um aspecto dos personagens que formam a tríade do documentário. No entanto, a contraposição de vozes faz com que nenhuma delas soe como definitiva, deixando, portanto, para o espectador tirar suas próprias conclusões - algo jamais cogitado num documentário onde o documentarista trabalha com pressupostos previamente definidos. Helinho e Garnizé, protagonistas de *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas*, deixam transparecer, ainda que timidamente, a ambiguidade que os cercam. Nesse documentário, nota-se uma necessidade de reforçar a importância das atividades dos dois protagonistas, mesmo que uma delas esteja em desacordo com a lei. Como a intenção não é travar uma “quebra-de-braço”, mas sim apresentar os dois lados, a busca de uma suposta neutralidade ou isenção muitas vezes estará cercada por ambiguidades das duas partes, como veremos adiante. Em *Fala Tu*, o caráter ambíguo também está presente, mas o que fica notório é o quanto seus personagens são instáveis e inconclusos. Eles não correspondem ao protótipo de um representante da cultura hip-hop, mas vão além desse aspecto ao apresentarem dúvidas, inquietações e posicionamentos como qualquer outra pessoa. Vejamos agora com mais detalhes como eles se estruturam.

A noção de tipo que adotamos vem do trabalho de Jean-Claude Bernardet sobre o modelo sociológico, que faz de seus personagens confirmadores de posicionamentos pré-estabelecidos pelo cineasta, ou, nos termos do autor, “tipos”. Mais detalhes, ver Bernardet, Jean-Claude (2003).

O tipo revisitado

Notícias de uma guerra particular, ao explicitar fatores, tensões e desdobramentos do tráfico de drogas, volta-se muito mais para uma situação geral, para que possamos entender o funcionamento da “engrenagem” que é o narcotráfico. Talvez por essa razão o contexto ganha mais evidência do que os personagens, cuja

1. A discussão em torno do “modelo sociológico” (a expressão se dá porque muitos documentários realizados nos anos 60 receberam a aprovação de sociólogos da Universidade de São Paulo) acontece basicamente a partir do filme *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), que trata da imigração nordestina para a região Sudeste, especialmente para o estado de São Paulo. Nesse modelo, o locutor atua como a voz da razão, a voz de Deus, e os personagens como ilustração de sua fala. Locutor e depoente desempenham papéis bem determinados: se uma das partes subordina a outra, logo os imigrantes serão o objeto da fala do locutor, que ocupa o papel de sujeito. A significação do filme, nesse contexto, passa inevitavelmente pelo esquema *particular/geral*. Isso significa que no modelo sociológico não há espaço para as singularidades dos personagens-depoentes. Eles são vistos como uma grande massa amorfa que apenas confirma informações e estatísticas anteriormente selecionadas. O modelo sociológico de Bernardet também toma outros dois documentários – *Maioria Absoluta* (Leon Hirzman, 1966)

presença não é ilustrativa, tampouco serve para corroborar uma tese pré-concebida. Embora utilize o personagem-tipo – morador, traficante e policial –, *Notícias...* se distancia da aplicação sociológica tão presente nos documentários dos anos 60 e 70. A ideia do “tipo” no documentário, elaborada por Bernardet, diz respeito a um personagem cuja função é reafirmar o posicionamento do diretor sobre o tema tratado¹. Dessa forma, qualquer informação que esteja fora do *script* elaborado pelo documentarista será desconsiderada na montagem². Esse modelo implode a possibilidade de uma conflituosidade de vozes no documentário, pois o que fica em primeiro plano é o posicionamento do documentarista explicitado na escolha dos depoimentos, na narração em *off* e na montagem. *Notícias...* não recorre a essa possibilidade ao apresentar um emaranhado de vozes que deixa para o espectador elaborar hipóteses ou conclusões. Dessa forma, há uma maneira diferente de se relacionar com o tipo, uma forma que garante sua presença, mas não elabora um discurso pré-concebido. Mesmo assim, a partir do momento em que o documentário não abarca a dimensão individual que o traficante ou o morador podem apresentar (o documentário parece se interessar apenas por um aspecto de cada um deles, ou seja, o que os liga diretamente àquele contexto), há um reforço no imaginário social, em que os personagens representam apenas a “categoria” à qual estão vinculados. Essa é a desvantagem da tipificação. Nesse sentido, eles são representantes de grupos ou setores e sua individualidade é relegada para segundo plano. Sabemos sobre o policial, suas atividades, sua opinião sobre o tráfico, e apenas isso. Por sua vez, o traficante e o morador falam apenas sobre a relação com o tráfico. Tal estratégia revela opções do encaminhamento da abordagem do tema. Além disso, a discussão em torno do tráfico de drogas, até então não realizada pelo documentarismo brasileiro, reforça a necessidade de primeiro atentar para o contexto geral, para em seguida verificar a dimensão subjetiva dos personagens. Um dos motivos que explica esse posicionamento diz respeito ao tempo do documentário. Seria pouco provável que em 56 minutos os documentaristas pudessem explicitar

c *Subterrâneos do Futebol* (Maurice Capovilla, 1965) – como suporte.

Segundo o autor, o objetivo desses documentários é mostrar que a histeria provocada pelo futebol também se constitui como uma forma de alienação. Mais detalhes, ver Bernardet (2003).

2. Bernardet dá como exemplo o fato de que em *Viramundo* apenas a questão da terra é que impulsiona a imigração do sertão nordestino para o Sudeste. Se, por exemplo, a mudança foi proporcionada por questões familiares, essa informação será eliminada na montagem, cf. Bernardet (2003, p. 19).

3. Esse tipo de procedimento pôde ser visto, posteriormente, em *Ônibus 174*, em que não só sabemos do Sandro “assaltante” e “sequestrador”, mas também de uma série de fatores que o conduziram ao episódio do ônibus.

outros aspectos dos personagens que, direta ou indiretamente, também estão vinculados à temática e que também ajudam no seu entendimento³.

Os personagens em *Notícias...* são “semi-abertos”, ou seja, temos acesso apenas a uma parte do todo que os constituem, para entendermos a dinâmica da violência urbana. Mas há duas aparições que fogem de um possível tipo ou de representantes de um determinado setor: o escritor Paulo Lins e o chefe da polícia civil Hélio Luz. Eles aparecem como “explicadores” da situação, dando coesão à teia informacional do documentário. Lins aparece logo no início do filme para contextualizar historicamente as origens e o desenvolvimento do tráfico. Já Hélio Luz, embora faça parte do “setor polícia” do filme, aparece como uma figura à parte, por exemplo, em relação ao capitão Pimentel - uma espécie de porta-voz da polícia. Esse aspecto pode ser visto nos depoimentos que constata as falhas do sistema policial brasileiro, especialmente a corrupção policial. Lins e Luz distanciam-se de qualquer tentativa de enquadramento, não defendem traficantes nem policiais. Procuram ser “imparciais” quando abordam fatores e implicações que tornam o tráfico de drogas uma verdadeira potência. Em sua análise sobre *Notícias de uma guerra particular*, Autran chama a atenção até para a forma como os personagens estão vestidos e também como isso ajuda a reforçar posicionamentos no imaginário social. O traficante está sempre com o rosto borrado por um efeito de computador, de costas ou encapuzado; o policial, de farda; o morador com roupas simples que denotam sua condição financeira limitada. No caso de Paulo Lins e Hélio Luz, a roupa, a princípio, não os identifica ou os encaixa em qualquer uma dessas “categorias”. É como se os “explicadores” exercessem uma função neutra no documentário, que se materializa até na vestimenta.

Ambiguidade moderada

Os personagens de *O rap do pequeno príncipe...*, por sua vez, apresentam um maior grau de

ambiguidade do que os de *Notícias...* Garnizé defende a música como uma possibilidade para refutar a criminalidade. Esse posicionamento perpassa todo o documentário em seus depoimentos. No entanto, ao defender a música como alternativa, ele não condena aqueles que se envolveram com a criminalidade. Pelo contrário, “entende” o caminho escolhido pelos justiceiros, pois, numa comunidade pouco assistida pelo Estado, mesmo que haja um trabalho social voltado para a juventude, não haveria como atrair todos os jovens para tais atividades.

Diante disso, Garnizé até “autoriza” a ação dos justiceiros. Em um de seus depoimentos, relata um assalto do qual foi vítima. Ele termina sua fala afirmando que não é justo trabalhar o mês todo para ter seu salário inteiro roubado. Em seguida, o músico não diz mais nada e fica em silêncio. É um dos momentos em que a firmeza de seu discurso inicial é posta em xeque. Revela que mesmo a pessoa engajada em causas sociais não está imune aos acontecimentos à sua volta. O contexto de violência em que o personagem está inserido não o isenta de uma possível “aprovação” das ações dos justiceiros.

Em relação a Helinho, sabemos muito mais sobre ele através de sua mãe do que do próprio matador. Os seus depoimentos relatam basicamente como ele começou nas atividades de justiceiro, e o seu cotidiano na prisão. De certa forma, lembra os personagens de *Notícias...* não pela formação de um tipo, mas pelo relato apenas de suas ações como justiceiro. Tanto que dos 75 minutos de documentário, apenas 13 são dedicados a ele.

A presença do tipo no documentário acontece de forma espontânea e involuntária. O delegado João Veiga, que cuida do caso, apresenta todos os requisitos que confirmam um estereótipo do policial exemplar à moda antiga: postura sisuda, terno e gravata, óculos no estilo aviador de lentes vermelha. Essa confirmação também está presente na forma e no conteúdo de sua fala. A maneira como fala é pausada e rebuscada, o que denota a intenção de se diferenciar, especialmente dos justiceiros, dos quais fala em seu depoimento. Tanto que condena tenazmente o uso da expressão “alma seboza”, recorrente entre os justiceiros, por julgá-la de baixo nível. João Veiga é a única pessoa da justiça que se pronuncia diretamente sobre Helinho, o que nos conduz a um questionamento: a justiça seria equivalente a seus representantes, ou seja, ela é representada por uma pessoa que materializa uma série de estereótipos, despertando, dessa forma, o pouco crédito por parte do espectador?

O personagem em aberto

Dos três documentários do *corpus*, *Fala Tu* é o que apresenta os personagens de forma mais complexa, de modo que o encaixe em categorias

determinadas se torna bastante complicado. Macarrão, Toghun e Combante são *rappers* cariocas que lutam para produzir e divulgar sua música. Mas não é só isso. O documentário mostra que eles são arbitrários, contraditórios e incompletos como qualquer pessoa. Não há a tentativa de escamotear situações ou pontos de vista ou de torná-los heróis ou vítimas, mas sim de mostrar que as pessoas são compostas e influenciadas por diversas esferas com as quais entram em contato. O personagem é aberto e por isso compartilha com a câmera desejos, aflições e expectativas, como podemos ver no depoimento emocionado de Toghun, quando fala da força que o move a querer deixar sua condição subalterna, para quem sabe tornar-se o primeiro porta-voz negro do presidente da república. Dessa forma, o posicionamento de Xavier em relação aos personagens dos filmes de Eduardo Coutinho (em especial Edifício Master) se aplica também a *Fala tu*. O pesquisador pontua que os personagens em Edifício Master distanciam-se do modelo da narrativa clássica, cujo personagem era fechado e imutável, e se aproximam do personagem do cinema moderno, que é multifacetado e ambivalente. Para Xavier (2003), essa opacidade do personagem moderno é imprescindível para a conversa entre o documentarista e o entrevistado. Esse caráter aberto do personagem permite que ele faça confidências e revele parte de sua intimidade - aspecto chave nos documentários -, mas isso não deve ser confundido com “terapia”. Por essa razão, Xavier (2003, p. 230) considera que

há neste caráter público, para além do que é vetor intersubjetivo que só envolve os sujeitos em presença, a observância de um decoro, de parte a parte, numa tonalidade que afasta a escuta do cineasta da escuta psicanalítica, embora muitos de nós tenham reiterado essa metáfora referida ao poder (psico)analítico da câmera de cinema desde o início do século XX.

Nessa direção, percebemos que *Fala tu* está mais interessado nos diversos aspectos que compõem o personagem do que na confirmação de um personagem pré-definido. Por essa razão, vemos a *rapper* Combatente, mas também a jovem Mônica que tem religião; vemos Toghun passar sua mensagem, mas também relatar sua relação com os pais ou com a religião; vemos Macarrão dizer que “não faz música de protesto, mas crônica do cotidiano”, como também sua relação com a família. Se o documentário tivesse optado pelo modelo do “personagem clássico”, essas incongruências e ambiguidades teriam sido eliminadas na montagem, para que ficassem evidentes apenas os desígnios estabelecidos pelo diretor, seja na seleção das falas (no caso do documentário) ou na elaboração do roteiro (no caso da ficção). *Fala tu* não toma seus personagens como

representantes de uma determinada categoria ou setor, mesmo que estejam vinculados ao movimento hip-hop. A exploração da temática que não apresenta relação direta com a música é crucial para entendermos o envolvimento de Combatente, Macarrão e Toghun com a música. Nesse sentido, a autoconsciência, da qual fala Bakhtin, indispensável para que o personagem possa se tornar autor de si, é mais nítida em *Fala tu* do que nos outros dois filmes. Tal aspecto leva os personagens a pensarem sobre sua relação com o mundo exterior de forma mais atenuada.

O documentarista e aquele que é filmado

Há diferentes níveis de discontinuidades entre os personagens dos filmes em questão: em *Notícias...*, este nível é mais contido; em *O rap do pequeno príncipe...* é intermediário e em *Fala Tu* é mais explorado e evidente. Nos três filmes, os personagens são apresentados como integrantes de um contexto de adversidades, seja social ou econômico. Assistimos a reações, de diferentes naturezas, que revelam a individualização com a experiência do cotidiano de violência. Esta singularidade, como vimos, apresenta níveis desiguais que obedecem às necessidades de enunciação do momento em que foi produzido, como também dos documentaristas que os realizaram, revelando-nos que a partir de uma visão menos maniqueista do social é possível ultrapassar as barreiras do estereótipo.

O documentário de hoje reside, sem dúvida, na força do personagem. Os filmes do *corpus* nos mostram que o entendimento desta questão passa pela abordagem descritiva e superficial da violência urbana dos meios de comunicação de massa, bem como por questões de diferença e poder. Tudo isso parece se ancorar na necessidade do confronto entre o documentarista e o personagem. Este embate não deve passar pela medição de forças entre as duas partes, mas, acima de tudo, por uma relação complementar que forneça as pistas necessárias para entendermos essa atual tendência da produção de documentários. Se o diretor busca alguém que apenas confirme sua ideia pré-estabelecida, voltaremos ao modelo sociológico, que como vimos tem o propósito de confirmar uma tese previamente elaborada. Mas se o mesmo diretor busca o personagem puro e intocável e estabelece com ele uma relação sacralizada, tal vínculo pouco poderá acrescentar.

O confronto do qual falamos se refere ao posicionamento de que tanto o documentarista quanto o personagem são indivíduos incompletos, instáveis e ambíguos, o que por extensão não garante a certeza e a sabedoria para nenhuma das partes. Isso permite que o documentarista possa, por exemplo, pôr em xeque um aparente ponto de vista já cristalizado pelo personagem. Por exemplo: em *Fala tu*, Macarrão se queixa do trabalho no

jogo do bicho. O diretor rebate ao afirmar que é com esse trabalho que ele sustenta sua família, o qual, de certa forma, não pode ser encarado como negativo. O personagem, por sua vez, responde à indagação do documentarista e explica as desvantagens de se trabalhar no jogo do bicho. O confronto deve ser realizado muito mais com o intuito de instigar o personagem a pensar sobre um contexto do que a confirmação de uma opinião. O contrário também deve acontecer, para que haja um equilíbrio, ou seja, o personagem pode desestabilizar as pretensões do documentarista.

Tal posicionamento deve ser encarado a partir da constituição de sujeitos políticos, elaborados não necessariamente pela experiência partidária, mas pelos encontros de cotidianos divergentes, que podem revelar indícios para a compreensão dos inúmeros abismos da sociedade brasileira. Isto ajuda a compreender por que não é função do documentário trazer as respostas prontas para um tema em questão. Em muitos casos, o próprio processo ainda está em elaboração, e cabe ao documentário se cercar desses matizes para compor um cenário que, muito mais do que transparente, permita um quê de opacidade para instigar novos posicionamentos e reflexões.

O documentário pode até operar como um instrumento de mediação e de visibilidade de certos grupos sociais, mas a separação entre indivíduos das mais diferentes esferas é um processo que deve se estender por muito tempo. A "diferença" das classes marginalizadas, a qual desperta o interesse de documentaristas, confere a elas visibilidade para além de morros e de favelas, mas o descompasso na distribuição de saberes e poderes continuará ainda a existir.

Referências

AUTRAN, Arthur. *O popular no documentarismo brasileiro contemporâneo*. Disponível na internet via WWW. URL: <http://www.mnemocine.com.br/aruanda/arthurdocbras.htm>. Arquivo capturado em 20 de janeiro de 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. "Cinema e Religião". In: Xavier, Ismail (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

XAVIER, Ismail. "Indagações em torno de Eduardo Coutinho". *Cinemas*. Rio de Janeiro, nº 36, outubro/dezembro de 2003.