

O heroísmo no documentário contemporâneo ou *Entreatos* e as heranças do cinema direto no Brasil

por Andrea Molfetta

Segundo Michael Renov², a teoria da imagem em movimento chega à constatação de que os aspectos que delimitam o regime documentário não são meramente textuais. Documentário e ficção possuem construções e estratégias retóricas: são substancialmente discursos. O estudo da teoria da imagem, a história do cinema e da TV, mais uma observação singular das condições históricas, sócio-econômicas e culturais de cada região permitiram perceber a importância dos aspectos institucionais e ético-comunicacionais do documentário na compreensão profunda das nossas cinematografias. Esses três vetores – o funcionamento discursivo, a ética da comunicação documentária e a política institucional do cinema – conjugam-se na definição das fronteiras históricas deste regime, de maneira singular em cada contexto. A articulação desses três ângulos aponta os traços estilísticos mais destacados neste tipo de produto audiovisual e, acima de tudo, ajuda-nos a compreender o porquê determinadas escolhas estéticas foram feitas. Então, o que significa a experiência estética do filme *Entreatos* depois do escândalo do *mensalão*? O que faz o cinema direto, quarenta anos depois, debruçando-se sobre as questões políticas no nosso país?

A semiose, o significado que o filme adquire no processo da significação é, então, construído numa dimensão transversal e transmidiática, onde o significado adquire em si o estatuto de uma produção histórica: é um significado datado historicamente. A meu ver, a experiência do filme *Entreatos*, de João Moreira Salles, revela claramente este comportamento discursivo mostrando, por contraste, os acertos e desventuras das heranças do cinema direto no Brasil.

Quando *Entreatos* estreou, grande parte do Brasil olhou o filme com certo receio, assim como grande parte de nós assistimos emocionados ao relato de um anseio político de longa data, então triunfante. Depois de tudo, quem não gostaria de um *happy end*? E quantas vezes podemos desfrutar, no documentário brasileiro, deste tipo de desenlace? Enfim, o público não hesitou em se posicionar perante o relato de modo espontâneo porque reativavam-se suas ligações políticas. Mas no campo intelectual, dentro do qual se incluem pesquisadores e realizadores, ainda há resguardos quando explicitamos nossa escolha partidária, como se política fosse pecado, ou como se ainda existisse alguma finalidade para a auto-censura. Posicionar-se, sem que essa atitude seja obrigatória, poderia mostrar uma posição política assumida, objetivando circunstâncias, problemas e soluções. Bob Drew não teve dúvidas quando filmou John Kennedy em *Primary*, assim como o público também não duvidou do posicionamento do diretor, claro, explícito e até dialeticamente construído quando filmava o adversário. No nosso país, entretanto, a escuridão dos jogos de poder e uma triste tradição de desilusões resultaram em posicionamentos difusos, desconfiados, cautelosos e às vezes até duvidosos. No filme analisado, a escolha das estratégias do cinema direto, esta câmera cuidadosa, sensível, cautelosa, persistente e articulada numa enunciação diria “tímida” (dissimulada) podem ser reflexo dessas experiências do plano político. *Entreatos* não foi estreado na hora para não “colar” no contexto eufórico de 2002-2003. Logo após o *mensalão*, Salles também não quis re-estrear, ainda que o filme pudesse se tornar uma boa ferramenta de debate

¹ Comunicação realizada durante o congresso IX SOCINE - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema, na UNISINOS - São Leopoldo, em outubro de 2005.

² RENOV, Michael. *Theorizing Documentary*. Nova York, Routledge, 1993.

em torno das relações cinema-sociedade. Quarenta anos atrás, o cinema direto implementava um tipo de comunicação ao encontro dos mais retumbantes problemas do seu tempo. No nosso contexto, hoje, esta poética aparece extremamente enfraquecida e desarticulada, como se nossos debates, problemas e disputas fossem menores. Então, o que significa esta experiência do filme de João Moreira Salles, esta virada da leitura?

Por outro lado, podemos sustentar esta afirmação com base no fato de que Salles é um diretor esclarecido mas estilisticamente instável, ainda – como ele mesmo declara – em busca de um estilo próprio. Mas este trabalho não analisa o percurso pessoal do autor e sim o funcionamento social de um filme.

Assim, grande parte das leituras de *Entreatos* que foram feitas consideravam que o filme tinha chegado para reviver a festa do governo, ainda na conjugação de uma promessa, tempos da esperança de um governo popular e de centro-esquerda. Por exemplo, Carlos Merigo, do site Adoro Cinema: “Foram duas horas de um conteúdo fascinante, enriquecedor e, sempre, apenas observador.”

Mas outros críticos, como Luiz Zanin Oricchio, do Estadão, afirmavam: “Há momentos de saia-justa registrados no filme, sendo o mais significativo aquele em que José Dirceu estranha a presença de cineastas na intimidade da campanha e pergunta quem é esse pessoal? O secretário de Lula, Gilberto Carvalho, responde que é gente de confiança, fazendo um filme autorizado pelo próprio candidato, e a fita de gravação é guardada todo dia num cofre. Cético, Dirceu responde: *se você soubesse o que eu tenho de outras campanhas, você não falaria isso, Gilberto.*”

Dois anos após a estréia, o filme tornou-se um objeto arqueológico, um documento deslocado, prova do fracasso de uma experiência, prova das limitações que o cinema documentário sofre quando se aferra parcialmente a uma estética e quando o objeto é a história contemporânea.

A meu ver, é necessário voltar à compreensão do regime documentário sugerida por Renov. Como e por que a significação deste filme mudou? Como entender o mistério da escolha das datas da estréia? Como teria sido a recepção de

público e crítica se o filme tivesse estreado hoje? Será que teria estreado? Que relação tem esse fenômeno filmico com a experiência do cinema direto? Onde ficou, exatamente, o termo *direto* nesta experiência? Que tipo de papel desempenha a câmera deste filme? Foi *heróico*?

Retomo aqui noção de herói tal como delimitada por Giulio Carlo Argan no seu livro capital *Clássico e Moderno*. O *herói*, segundo Argan, sofre uma modificação substancial a partir da Modernidade inaugurada no século XVIII. O *herói clássico* era atemporal e representava, alegoricamente, os valores morais numa sociedade onde a ética pertencia ao domínio da infinitude, cujos heróis representavam valores permanentes, que não mudariam com o tempo. Eis o Horácio romano jurando na pintura de Davi, mais de dez séculos depois de sua existência real, ainda significando. Era o neoclassicismo. Argan explica, com percepção aguda, como esta mesma noção de *herói* se desloca no sentido da contingência a partir da modernidade – nos termos do emérito professor de filosofia da UNICAMP, Zeljko Loparic, chamadas *éticas da finitude*. Para Argan, o *herói moderno* abandona os territórios da eternidade, da infinitude, da permanência, e torna-se heróico já não mais pelas suas qualidades morais, e sim pela sua capacidade de perceber e interferir na história do seu local, no momento certo. Há um quê de arrojo e oportunismo nesta visão dinâmica e singular do heroísmo, pois se trata de uma ética da finitude, uma pragmática daqueles valores que levam o heróico ao campo da contingência. O *herói* passa a ser alguém que, se numa hora foi exemplar, noutra pode-se tornar até o causador das suas próprias tragédias.

Enfim, sujeito heróico, sujeito da câmera ou sujeito espectador podem, na nossa modernidade, estar sujeitos a mudanças que outrora eram impensáveis. Assim, qual é o parâmetro de fundo hoje, nesta modernidade consumada em todas as esferas da experiência? Como controlar e limitar nossas expectativas, então, quanto à abordagem do real?

Não faço mais do que destacar o caráter contingente da significação de *Entreatos*, propondo uma compreensão contextualizada dos fenômenos filmicos, provando a insuficiência das análises meramente textuais e demandando posicionamentos (dos cineastas tanto quanto dos pensadores

da comunicação), posicionamentos mais definidos, ágeis e *heróicos*, menos alienados nas suas esferas de especialização. A meu ver, lembrar de *Entreatos* em tempos de *mensalão* traz esta mensagem.

Mas voltemos à análise daqueles três aspectos – o textual, o institucional e a recepção do consenso público – numa dimensão comparativa em relação ao *Primary* de Robert Drew.

A experiência do cinema direto trazia com força inaugural um relacionamento forte entre cinema e TV. O direto nasceu não somente pelas virtudes tecnológicas das novas câmeras e aparelhos de captação do som, mas também por este correlato de significados entre cinema e televisão. O *direto* – lembremos o significado simples deste termo – permitia ao cineasta chegar diretamente ao seu sujeito (perdoem-me a redundância), sem a direção, sem o roteiro, sem os diversos deferimentos das câmeras de 35mm, assim como, por outro lado, sem o atropelo superficial da experiência do *ao vivo*, imediata e praticamente sem montagem, da televisão. Estas experiências imediatas da TV, absolutamente dominada pelas maquinarias da indústria cultural, não deixavam – assim como não deixam – espaços para o posicionamento do sujeito, fato tão sensivelmente diagnosticado e analisado por Walter Benjamim quando opõe *informação e narração*.

O cinema direto permitia uma aderência maior sem engolir a capacidade política do produtor da mensagem, que produzia nas fronteiras, nas berlindas da indústria da informação, até invertendo a perspectiva no campo das TVs públicas dos Estados Unidos, levando sujeito e infra-estrutura da produção à assunção clara do seu julgamento político e histórico. Se a TV provia a informação imediata, o direto complementava a leitura do cidadão como uma abordagem mais íntima, extensa, e emocionalmente mais intensa.

A experiência de *Entreatos* resulta, pela negativa, eloqüente da nossa produção audiovisual e seu engajamento atual. Salles filmou um cinema direto sem TV, estreou dois anos após os fatos, tirando o filme dos processos mais críticos da leitura. Produzir cinema direto nestas condições é quase uma contradição histórica, que diz muita coisa a respeito da desarticulação política do campo intelectual e em relação aos processos de significação política na nossa sociedade como

um todo. Lula, muito mais consciente do devir histórico, declarou, tal como Salles cita em entrevista realizada por Alessandra Bastos e Spensy Pimentel, da Agência Brasil, em 2004:

“João Moreira Salles - Você já sabe? Foi o Gilberto [Carvalho, chefe de gabinete do presidente Lula] que levou o Eduardo [Coutinho] e eu lá. Foi muito bacana, porque se confirmou uma coisa que eu ouvia e não da boca dele: que ele não viu o filme. E ele não viu o filme por uma razão extraordinária, muito positiva. Ele disse: ‘Olha, eu não quero ver porque sei que vou ter muitos problemas. Vou dizer que naquela época, há dois anos, isso que eu disse não tinha o sentido que tem hoje. Entende? Essas coisas mudam, principalmente com alguém que está no poder, eu diria que isso me incomoda um pouco, aquilo lá não sei...’” Lula estava nos indicando nossa falta de poder? Estou repetindo palavras do Lula. ‘E isso pareceria censura, e eu não acho que devo e posso censurar, eu disse mesmo as coisas que estão lá. Vocês não inventaram, eu disse mesmo. Eu dei a vocês a liberdade de fazer o filme e vocês têm essa liberdade de fazer o filme até o fim.’” É absolutamente extraordinário.

Salles elogia o risco assumido pelo presidente e sua equipe: “eles se arriscaram muito, e acho isso muito bacana”.

Cabe perguntar: e o diretor, arriscou-se? Mais uma diferença marcante com respeito ao cinema direto de quarenta anos atrás. Drew operava sua câmera e controlava a montagem. Este “retiro” da operação e da montagem esconde, por detrás de justificativas tecnológicas – agora sim bem em sintonia com o discurso ideológico do mais estrito cinema observacional –, um certo menosprezo pelas potencialidades da democracia na comunicação e, sobretudo, um desconhecimento da impossibilidade de não ser histórico.

Sempre estamos sendo históricos quando operamos processos de consciência política. Então, o que queria Salles deste filme? Entendo que foi uma tentativa de fazer do mais novo presidente do Brasil uma figura heróica, mas dentro da noção clássica do termo, o filme, neste sentido, é quase monumental, quando o próprio sujeito retratado, assim como a equipe de cineastas e até o próprio filme resultante, estão impregnados de sentidos históricos, que se revertem e caducam,

fato hoje mais do que comprovado quando vemos o mesmo filme e compreendemos outras dimensões da nossa realidade política, exigindo novos posicionamentos. Aquele momento do Dirceu, hoje, pode ser tido como uma confissão, por exemplo.

A meu ver, não há como o autor ser ausente e, neste sentido, o cinema direto já foi bem superado por experiências como a interação e, atualmente, o documentário performático. Essa pretensão de ausência em tempos de euforia democrática nacional revela, pela negativa, uma experiência através da qual se mostram os aspectos mais sinistros (no sentido psicanalítico do termo, aquele “perigo familiar”) tanto dos sujeitos filmados quanto do realizador envolvido. Não adianta esconder nem menosprezar tanto a mesma imagem quanto a platéia. Noutro trecho da mesma entrevista citada acima, Salles realiza julgamentos de valor a respeito da imagem, utilizando termos como “piorado” ou “novo” – este último sendo capital para a compreensão da indústria cultural, como bem delatou a Escola de Frankfurt. Vejamos (os grifos são nossos):

“Qual o problema de uma cena pública, de um comício com cem mil pessoas? Em primeiro lugar, o Walter Carvalho estaria naquele palco disputando um lugar com outros cem cinegrafistas. Portanto, a *nossa imagem seria sempre muito degradada em relação à verdadeira experiência de estar em um comício*. São cem mil pessoas gritando, é uma coisa de grande intensidade... *A imagem não consegue estar à altura dessa intensidade*. Quando você põe isso no filme, é um mero registro de uma coisa que, na verdade, foi muito maior no momento em que foi vivida. É como o Carnaval ou o Maracanã cheio vistos pela televisão, não é a mesma coisa, é pior. *Eu não acho que um documentário possa ser feito com imagens que sejam o reflexo piorado do que foi o momento vivido.*”

De um lado, existe uma concepção mimética, mas pejorativa (a imagem é um reflexo piorado); do outro, desconhecem-se os atributos da montagem para, digamos, recuperar este prejuízo, quando o cinema direto faz dela uma operação central para a significação.

“Outro problema dessas cenas públicas é que *elas já são muito conhecidas*. Era o que você via todas as noites no Jornal Nacional e, principalmente, no programa político do horário

gratuito. *Não tem muita novidade ali e roubava tempo dessas cenas que me parecem extraordinárias.*”

Não tem novidade? Todo discurso oficial tem, no mínimo, duas caras, e assim podemos pensar, o mais tangencialmente possível, a tênue posição política de uma equipe que se sente “relator ingênuo e transparente” de um momento partidário.

“*E esse filme hoje, visto dois anos depois de ter sido gravado, é um filme muito atual*, porque deixou para trás todas as questões mais miúdas, que tinham a ver com aqueles dias específicos, com aquela campanha em São Paulo, e privilegiou questões que são mais perenes, porque o Lula não fala da campanha no meu filme.”

Considero esta declaração ato falho revelador deste desejo de ausência tão bem plasmado na opção pelo cinema direto. Será que este fenômeno filmico pode ser explicado, então, por mero saudosismo estético, ou por uma aderência parcial à experiência norte-americana? Salles diz que Lula não fala de campanha no seu filme, mas esquece que o filme fala por si, que os espectadores foram reviver o processo eleitoral da campanha, e que o sentido do filme é, por si só, histórico e datado.

Qual é o receio de entrar no *jogo dos sete erros* através de uma produção audiovisual? Qual o problema? Por que o filme deveria ser perfeito, atemporal e a-histórico? Por que deve ser meramente monumental e comemorativo? Para não se tornar *velho e histórico*? Acaso conseguiu deixar de sê-lo?

Nesse sentido, meu esforço quer trazer ao debate a necessidade de pensarmos o audiovisual no seu sentido mais abrangente, transmidiático, porque assim é o horizonte de leitura dos formadores de opinião e do público em geral, que assiste a TV enquanto vai ao cinema e lê inúmeros *blogs*, construindo seus sentidos na areia democrática.

Compreender o cinema direto e seus problemas ideológicos como expressão do pragmatismo positivista e analítico americano é possível e já bem fundamentado por mestres como Marsolais e Predal que, entre outros, desenvolveram a superação do direto através da virada ética que trouxe a interação do cinema-verdade. Mas produzindo comunicação num contexto político como o nosso, contexto



Primárias

instável e dinâmico como poucos, como prescindir do lugar do sujeito sem pensar a origem social de quem dirigiu e o posicionamento dominado do Campo Intelectual dentro do Campo de Poder (Bourdieu)?

Se Salles é dos poucos documentaristas que com coragem abordaram as questões e problemas mais atuais das nossas grandes cidades, como em *Notícias de uma Guerra Particular*, a experiência de *Entreatos* revela a complexidade ideológica da nossa produção audiovisual. Hoje temos uma outra posição, a meu ver resistente e muito mais criativa,

que digeriu produtivamente as experiências do direto e do cinema-verdade. Esta modalidade narrativa foi gerada nos interstícios dos sistemas de produção e penetrou todas as mídias audiovisuais, uma vertente da produção que assume e compromete o sujeito da enunciação, e utiliza o fazer filmico como processo de consciência, numa dobra que faz do cinema uma (feliz e perfeita) incompletude de sentido: o cinema performático que, sem ser melancólico, corre atrás dos prejuízos de uma sociedade castigada pela falta de memórias mais orgânicas .