

O Povo na Tela

Por Paulo Alcoforado*



Principal vitrine do documentário brasileiro, o Festival Internacional de Documentários “É tudo verdade” revela, senão uma tendência da produção, um pressuposto para a seleção. Em sua sexta edição, de inquestionável diversidade regional e “temática”, os filmes brasileiros coincidiram, *grosso modo*, na imprecisão do objeto, na opção por uma estratégia de abordagem comum, e na dificuldade de a levarem a cabo. Reunindo todas essas qualidades, o filme *O fim do sem-fim*, longa-metragem de Lucas Bambozzi, Beto Magalhães e Cao Guimarães, fornece o parâmetro para que algumas questões sejam propostas.

A relevância do fenômeno da extinção da função social como sintoma da modernidade, premissa do filme, não encontra eco em grande parte dos objetos elencados. Ascensoristas estão condenados ao desaparecimento pela lógica da automação, mas a ação

das parteiras predomina longe dos grandes centros, e é inversamente proporcional à expansão da cobertura médico-sanitária pelo território nacional. A substituição da escrita manual pela digitação não determina uma reforma administrativo-jurisdicional que ponha fim ao exercício do escrivão. A extinção da função do ferroviário não pode ser atribuída à modernidade. A economia dos países desenvolvidos está condicionada à sua agilidade de distribuição dos produtos, manifestada via de regra sob forma de vastíssimas malhas ferroviárias. A opção brasileira pelas rodovias deve-se à histórica subserviência a montadoras de automóveis estrangeiras, inaugurada pelo juscelinismo.

O “desfile” de inúmeras funções sociais em suposta extinção apresentadas sob forma de entrevistas revela como encarnações habitantes de dez estados brasileiros. A estrutura em mosaico tenta dar conta do país, mas o filme desvaloriza o exercício das funções, contentando-se com o relato de tipos “exóticos” que, claramente, constroem suas personagens para uma inusitada audiência. Sequer é verificada a relação material do exercício da função da personagem com o todo do povoado/cidade. O desprezo à pesquisa, seja ela prévia ou durante o processo de captação, condena o espectador, ignorante total da introdução da câmera nos ambientes, a confiar numa total falta de cumplicidade entre a equipe de cinema e a personagem real, na reportagem telegenalística.

Não há, portanto, justificativa retórica para captação em múltiplos suportes transcritos para 35mm, “matizes de um esforço de produção que precisou ferir a integridade da imagem”. As ampliações e cinescópias (ou escaneamento *frame a frame*) de 16mm, S-8 e DV são manifestações auto-martirizantes que se apóiam na argumentação mambembe de “dar voz ao povo” – turismo cinematográfico. A celebração dos “moribundos” é também expressa através de construções poéticas que se seguem a cada entrevista, a exemplo da justaposição de rostos de crianças e adolescentes sobrepostos à imagem da mão da parteira, quem lhes trouxe à luz. É uma adesão à função social, mas não uma representação de sua extinção.

Perpassando os relatos, um homem sem função social definida exuberava exotismo e mostra-se merecedor da condição de “chefe de cerimônias do filme” ao praguejar especulações filosóficas, desferindo finalmente a expressão “fim do sem fim”.

No extremo oposto encontra-se *Babilônia 2000*, de Eduardo Coutinho, 35mm captado em vídeo, tendo como principal estratégia de abordagem também a entrevista, filme também selecionado para o “É tudo verdade”, tributário, porém, de uma tradição de aproximação às formas populares, apropriação do popular pelo erudito, com o fim de criar um espaço múltiplo que possibilite o afloramento pleno da matéria semântica.

Aqui, a adesão ao imaginário popular, crença milenar de que o ano 2000 encer-

ra profundas transformações, marcantes do início de uma nova era, determina como locações as favelas Chapéu Mangueira e Babilônia, “debruçadas” sobre o *show* pirotécnico do hotel Le Meridien. Essa permanência da consciência da marginalidade e de suas formas atuais é buscada pelo cineasta que passa o “último dia do milênio” com os favelados, dando o sentido ético do filme.

Isso se traduz na tentativa de apreensão dos discursos manifestados a partir de relatos, gestos, músicas e hábitos em geral, que “flutuam” na dinâmica da oralidade sem que se possa determinar um sujeito historicamente situado e identificável. O acesso aos códigos dessa série cultural é conquista de um processo composto por pesquisa prévia, explicitação da negociação dos termos da cumplicidade entre a equipe de filmagem e as personagens reais (traço estilístico por excelência para a aproximação das formas populares), e seqüência de entrevistas escalonadas segundo uma retrocontagem que culmina na “virada do milênio”.

Esse processo desenvolve-se extraordinariamente ao revelar um modo de produção paradigmático da cooperação (proprietários de mini-DVs) em favor de um projeto comum que, se parte de um conceito pré-determinado pelo cineasta, do qual imagens e sons derivam, dá margem à subjetividade de cada uma das cinco frentes de ação, que se fazem “imprimir” no corpo do filme. É o caso do plano da escada, enquanto se ouve a negociação entre um desses “co-diretores” e

uma moradora – o retrato –, traço estilístico levado a sua expressão maior em *Santo forte*, quando, ao relato de uma moradora da favela Vila Parque da Cidade de que estavam ela e o cineasta cercados por uma “legião de espíritos”, associou-se o plano do quintal vazio com varais, por exemplo.

Se essa estratégia pode ser vista até como uma auto-desmistificação do “Eduardo Coutinho que consegue tirar mais das pessoas”, ela acaba ratificando esse talento na seqüência em que o cineasta “salva” a entrevista com a rezadeira, inicialmente fechada à cumplicidade, ao tocá-la em sua vaidade, remetendo-se à foto desta, aos 19 anos, na parede do barraco. Uma correção de enquadramento coloca a foto ao fundo da rezadeira, reunindo num mesmo plano a negociação e o retrato, os traços estilísticos de *Babilônia 2000*.

A(s) câmera(s) só desce(m) o morro com seus moradores, que vão se purificar nas águas da praia de Copacabana. A precariedade de iluminação marca a mudança de espaço e revela a força da montagem que transforma a tradicional queima de fogos em celebração do imaginário popular, o “despojamento” da produção em cinema espetacular. Restrito à comemoração de favelados na praia, e não ao diálogo no morro durante o dia 31 de dezembro de 1999, o filme resultaria num “espaço” a ser completado pelo imaginário do espectador, mistificação a serviço de uma totalidade harmônica.

Os discursos apreendidos convergem para uma consciência da marginalidade, consciência de classe, manifestada, não pela esperança da mudança, lugar que os pobres ocupam no imaginário da pequeno-burguesia, mas por uma tentativa de corrigir a má

impressão do morro, no prazer com que as pessoas abrem suas casas para a equipe de filmagem – não apenas para as câmeras –, no desejo de tomar um chope, comer um churrasco, compartilhar uma experiência.

Um festival de cinema e dois filmes apenas parecidos: o primeiro deles é expressão da perda do mandato de porta-voz da coletividade pelo cineasta brasileiro, reduzido a mímico da programação da televisão aberta, cuja política atual é celebrar o povo na tela (mercado do voyeurismo); o segundo, transmissão de uma experiência hoje rejeitada pelo grosso do documentário nacional.

*Contato – palcof@hotmail.com

