

Narrativa e ética no cinema brasileiro do século XXI: A questão do ponto de vista

Vera Lúcia Follain de Figueiredo¹
Eduardo Miranda Silva²

Resumo: No campo da literatura, a partir do final do século XIX, o ceticismo diante da possibilidade de uma representação objetiva, a ideia de que, antes de qualquer conteúdo ideológico, já seria ideológica a pretensão do narrador de representar a realidade, tem como resultado a perda de espaço da narrativa em terceira pessoa: esta cede lugar aos relatos em primeira pessoa, nos quais o narrador, frequentemente, se autoparodia, como se tivesse de se justificar, de pedir desculpas por ter ousado relatar algo, multiplicando-se os pontos de vista de modo a relativizar qualquer certeza. No âmbito deste artigo, busca-se pensar tal questionamento da objetividade narrativa no campo cinematográfico, considerando a crítica realizada, no Brasil, a partir dos anos 70, à “voz do saber” e ao uso da terceira pessoa, predominante no discurso do Cinema Novo. Parte-se da conjunção, no pós-golpe militar, entre a autocritica dos cineastas intelectuais e o surgimento do cinema direto, com captação simultânea de imagem e som, para pensar a opção pelo ponto de vista – primeira ou terceira pessoa – no atual cinema de ficção brasileiro e sua relação com as demandas éticas e políticas que têm pontuado as duas primeiras décadas do século XXI.

Palavras-chave: narrativa; cinema; ponto de vista; ética.

Abstract: In the literature field, from the end of the nineteenth century, skepticism about the possibility of an objective representation, the idea that, before any ideological content, the narrator's pretension to represent reality would already be ideological, results in less space for third-person narrative: this gives way to first-person accounts, in which the narrator often self-parodies, as if he had to justify himself, to apologize for having dared to report something, multiplying the points of view in order to relativize any certainty. In the context of this article, we try to think about such a questioning of narrative objectivity in the cinematographic field, considering the criticism made in Brazil from the 1970s on the “voice of knowledge” and the use of the third person, predominant in the discourse of “Cinema Novo”. In the post-military coup, it is part of the conjunction of the self-criticism of the intellectual filmmakers and the emergence of direct cinema, with simultaneous capture of image and sound, to think about the option from the point of view - first or third person - in the current fictional cinema and its relation with the ethical and political demands that have punctuated the first two decades of the 21st century.

Keywords: narrative; cinema; point of view; ethic.

¹ Doutora em Letras, PUC-Rio. E-mail: verafollain@gmail.com

² Doutor em Literatura, Cultura e Contemporaneidade e Pós-doutorando (PUC-Rio, CNPq). E-mail: edumirando@gmail.com

Como não fazer a ligação, por exemplo, entre o famoso “retomo da narrativa” que pudemos notar nas mais recentes maneiras de se escrever a história e o poder total da imagem e do cinema na cultura contemporânea? Como não ligar o respeito escrupuloso pelo documento de arquivo - colocar a própria peça sob seus olhos -, o particular avanço da oralidade - citar os atores, fazer ouvir suas vozes -, à autenticidade do direto ao qual fomos habituados?

Pierre Nora

Não podendo mais nos situar na perspectiva de uma comunidade tradicional, onde narrativa e experiência se entrelaçavam, perdemos também, ao longo da segunda metade do século XX, a crença nos valores universais que a modernidade colocara no lugar vazio deixado pelas tradições. O declínio das grandes narrativas que orientaram o projeto moderno de emancipação do homem e, paralelamente, o avanço das tecnologias da comunicação, nos mergulharam num mar de pequenos relatos descentralizados que se multiplicam ao infinito. Contraditoriamente, a proliferação de narrativas, fruto dos relativismos que solaparam todas as certezas, é vista tanto como sinal de vitalidade e resistência às totalizações, o que afasta a ideia de um impasse da narrativa, hoje, quanto como sintoma da compulsão paranoica de busca de um sentido que se sabe, de antemão, inalcançável. A descrença na possibilidade de se atingir uma verdade última, corroendo qualquer pretensão de universalidade, desacreditaria ainda a pretensão daquele que narra de se colocar no lugar do outro, de falar por ele.

No campo da literatura [1], o pressuposto de que a exterioridade, na qual a distância épica se alicerça, garantiria a objetividade da narrativa, foi, a partir do final do século XIX, cada vez mais colocado sob suspeita, do que resultou o fim da fase de ouro da “boa consciência” dos narradores e, conseqüentemente, o declínio do romance realista. A convicção manifesta no romance modernista de que, antes de qualquer conteúdo ideológico, já seria ideológica a pretensão do narrador de representar a realidade, aponta para a crise do próprio ato de narrar, já que contar uma história significaria tentar, de alguma forma, conferir sentido, através de um ardil discursivo, ao que não tem sentido.

O desvio dos paradigmas do “bem-narrar”, o ceticismo diante da possibilidade de uma representação objetiva, a partir da ideia de que a incoerência da própria realidade levaria à rejeição das convenções realistas, tem como resultado a perda de espaço da narrativa em terceira pessoa: esta cede lugar “aos relatos em primeira pessoa, nos quais o narrador, frequentemente, se autoparodia, como se tivesse de se justificar, de pedir desculpas por ter ousado relatar algo, multiplicando-se os pontos de vista de modo a relativizar qualquer certeza” (FIGUEIREDO, 2010, p.73). Tudo se passa como

se a literatura tivesse esgotado os recursos de seu modo representativo e quisesse refletir sobre o seu próprio discurso, concentrando-se no ato de enunciação do narrador, como observou Gérard Genette (1995, p.56).

O questionamento da objetividade narrativa afetará outros campos da produção cultural, como o cinema. É importante lembrar que o cinema começa a se afirmar exatamente nessas primeiras décadas do século passado, quando a inocência épica já tinha sido perdida e a representação era um dos principais alvos de combate das vanguardas históricas, ao mesmo tempo em que as máquinas, que o burguês fazia questão de separar do universo espiritual das artes, passavam a ser consideradas como possíveis instrumentos para a renovação do campo artístico, desde que utilizadas na contramão do utilitarismo da sociedade industrial nascente. Para afastar-se do prestígio visual do cinema espetacular, cabia, então, ao cinema de arte, contrapor-se à obsessão realista que estava na origem de sua invenção e que, como lembra André Bazin (2001), dominou todas as técnicas de reprodução da realidade que vieram à luz no século XIX, desde a fotografia até o fonógrafo.

A crítica realizada pela literatura, as artes plásticas e o cinema de arte contra “o álibi da objetividade” – que encobriria a adesão a um humanismo abstrato a serviço da racionalidade voltada para fins pragmáticos – encontrou respaldo nas ciências sociais, pondo em dúvida a referencialidade e o estatuto científico do discurso historiográfico, denunciando-se a tenuidade de suas fronteiras com a ficção. A tomada de consciência da brecha existente entre o passado e sua representação assim como a identificação das construções narrativas que alicerçam a “recomposição” desse passado geraram a perda da confiança no regime específico de conhecimento da historiografia, indagando-se “se a verdade que a historiografia produz seria diferente da que produzem a ficção e o mito” (CHARTIER, 2007, p.22).

Ao mesmo tempo, na esteira da consolidação e expansão dos estudos etnográficos, vários estudiosos passaram a denunciar a “hegemonia opressiva da escrita”, que, segundo eles, calaria as vozes e silenciaria os corpos. A história oral, que explora as relações entre reminiscências individuais e coletivas, entre memória e identidade e entre entrevistador e entrevistado, ganhou proeminência, privilegiando-se a micro-observação e o testemunho direto. As pequenas narrativas circunscritas à vida particular do indivíduo foram valorizadas em diversos campos, sendo vistas como instrumento de autodefesa diante da experiência cotidiana de fragmentação e de dispersão, e como estratégia de resistência, através da qual grupos colocados à margem pela “grande história” afirmam sua memória e identidade. Na extensão dessa linha de pensamento, as

micronarrativas passaram a ser consideradas também como um recurso utilizado pelo indivíduo, em sua solidão existencial, para se conectar com o outro e para reatar os fios partidos das narrativas identitárias. As narrativas das pequenas histórias pessoais se oporiam tanto à temporalidade associada ao progresso pela modernidade quanto ao esvaziamento do tempo operado pelo cibercapitalismo e pela globalização.

Nessa sociedade pontuada pela nostalgia da presença, na qual os relatos em primeira pessoa, testemunhais, tendem a predominar, o audiovisual, e não o livro, torna-se o suporte preferido para narrativas que, atreladas à voz de quem teria vivido os acontecimentos narrados, pretendem abolir a distância da representação. Aquele que narra passa a ser valorizado como lugar de ancoragem em meio à vertigem das mediações técnicas sem que seu relato precise respeitar o pacto de uma referencialidade biográfica: “como não se trata do retorno à ideia de transparência entre o narrado e a realidade, abre-se espaço, então, para a um tipo de narrativa que mantém o elo com o real em função de seu atrelamento à voz que narra, de sua autorreferencialidade” (FIGUEIREDO, 2010, p.93). Em meio à proliferação de relatos, prestigia-se aquele que parte do indivíduo comum, não porque seja mais fiel aos fatos, mas porque tem a marca pessoal, constituindo um esforço voltado para a construção da memória, da identidade e do sentido. Ou seja, toma-se partido “de todos os sonhadores, enfim, há-beis o bastante para cultivar suas próprias fantasias”, para usar as palavras de Marc Augé (1998, p.127). A busca de ancoragem na figura de um enunciador real e a preocupação com a exposição das mediações configuram o que se poderia chamar de estética do *making of*, tributária da compulsão de ver o que está por trás das cenas, que abarca, atualmente, tanto obras sofisticadas com pretensões artísticas quanto programações televisivas de grande apelo popular.

Assim, enquanto o romance realista tradicionalmente dava ao leitor a impressão de que se defrontava com um discurso sem regras, a não ser a de representar sem distorções o real, assegurando um retrato fiel da vida do personagem, a vertente do realismo que se tornou predominante, na contemporaneidade, caracteriza-se por valorizar o envolvimento daquele que narra com o fato narrado, isto é, valoriza-se a falta de distanciamento e a intimidade que pontuam o relato, tomadas como provas de autenticidade – o que permitiria ao leitor ou espectador aproximar-se de verdades particulares, parciais. Conseqüentemente, a ênfase, hoje, não recai num realismo da representação, mas num realismo performático, apoiado na narração que se assume como discurso. Os documentários de Eduardo Coutinho anteriores a *Jogo de cena* (2007), que marca uma mudança de postura do diretor, se inscrevem nessa tendência.

Os aparatos de filmagem são mostrados ao espectador, quebrando a ilusão de uma comunicação direta entre ele e o entrevistado, ao mesmo tempo em que este último fala por si e sobre o que lhe é próximo. A ideia é que cada um seja o narrador de sua própria história, já que a interposição de um narrador em terceira pessoa, a existência de um roteiro a impor um ponto de vista prévio, afastaria ainda mais o espectador das experiências humanas que os filmes buscam captar. As instâncias intermediárias são reduzidas e tanto quanto possível evidenciadas. Nesse sentido, Coutinho afirma que “a questão é ser o menos artista possível” (LINS, 2004, p.12).

Preocupado com o que chama de roteirização do mundo, realizada pela mídia massiva, mas preocupado também em renegar a concepção, que marcou a filosofia ocidental, de que a verdade é resultado do processo do pensamento racional, da distância que ele instaura em relação ao objeto, Jean-Louis Comolli faz o elogio do despojamento em termos técnicos e formais, valorizando a presença, a materialidade do corpo e da máquina. Desse modo, se de um lado, identifica-se o modelo realista com a ideologia dominante, de outro, busca-se recuperar o realismo, embora em diapasão diverso, para se contrapor à espetacularização da vida. Diz Comolli: “Os filmes documentários não são apenas ‘abertos para o mundo’: eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo. Eles se entregam àquilo que é mais forte, que os ultrapassa e, concomitantemente, os funda” (2008, p.170). O que é mais forte, de acordo com o autor, seria a realidade a que o filme se abriria pela falta de uma estrutura fechada resultante de um planejamento prévio. À inscrição da realidade no filme, opõe-se à realidade da inscrição do filme. O grande inimigo, pelo seu caráter totalizante, refratário à realidade exterior, seriam os roteiros, que organizam os filmes de ficção, os telefilmes, os jogos de vídeo etc.

O repúdio aos roteiros em prol do inacabamento, da incorporação do imprevisto, entretanto, não deixa de criar impasses para este estilo de narrativa que, buscando se opor às convenções do realismo clássico, estabelece outras convenções que também se cristalizam, perdendo seu impacto subversivo ao se tornar uma fórmula: isto é, constroem-se associando um pouco de reflexividade à configuração de sujeitos que representam a si mesmos, recorrendo ainda à exposição dos bastidores. O culto da objetividade é substituído pelo culto da subjetividade. Os relatos dos indivíduos comuns valeriam por si. Legitimados pela voz que os enuncia se oporiam às narrativas e às imagens distanciadas da realidade, esta definida, agora, como efeito de presença: como se os testemunhos não fossem representação e não fossem veiculados através de imagens. Por esse viés, seja na esfera da arte, seja na do entretenimento, privilegiam-se

os processos, os bastidores, o inacabado, além da proximidade, o cotidiano, as relações intersubjetivas, em detrimento da racionalidade crítica e da distância por ela instaurada. O descortinar do que seria a parte oculta da cena, dos seus mecanismos e preparativos, dá ao espectador a impressão de que ultrapassou o limiar da passividade, ou da mera contemplação, pela visualização dos dispositivos que criam a ilusão de realidade.

No campo do cinema documental, o “efeito verdade” buscado pelos filmes que elipsam as mediações (a “mosca na parede”) sofreu severas críticas, ampliando-se o espaço do documentário de entrevistas que, inspirado nos procedimentos etnográficos, se propõe a evidenciar seus pressupostos éticos e epistemológicos. A ênfase nas entrevistas, segundo Bill Nichols (2005, p.56), teria, dentre outras vantagens, a de evitar a onisciência autoritária e o reducionismo didático da narração com voz fora-de-campo.

A problemática do ponto de vista no cinema brasileiro

A mesma preocupação com a “onisciência autoritária” marcou a crítica realizada, no Brasil, a partir dos anos 70, ao que se chamou de “voz do saber”, assim como ao uso da terceira pessoa na narrativa cinematográfica – esta, predominante no discurso do Cinema Novo, afirmou-se em um período em que as artes caminhavam em consonância com um projeto coletivo e igualitário de nação, confiantes na importância do papel do artista para a conscientização do povo. A conjunção, no pós-golpe militar, entre a autocritica dos cineastas intelectuais e o surgimento do cinema direto, com captação simultânea de imagem e som, contribuiu para a maior atenção conferida à opção pelo ponto de vista nas narrativas cinematográficas.

A ascensão da primeira pessoa no documentário, com ênfase dada à entrevista, fornece subsídios para compreender a questão ética desenvolvida em torno do ponto de vista na ficção cinematográfica brasileira, neste início do século XXI. Cabe lembrar, então, que, para a teórica e cineasta Laura Mulvey, o narrador objetivado na imagem responde a um desejo antropomórfico do espectador, resultando na identificação com o personagem que narra. Segundo Mulvey, “a curiosidade e a necessidade de olhar misturam-se com uma fascinação pela semelhança e pelo reconhecimento”, evocando por analogia o espelho de Jacques Lacan, no qual a constituição do ego de uma criança tem seu ponto crucial quando esta reconhece a própria imagem no espelho (MULVEY, 1983, p. 442).

No entanto, há quem considere, como, por exemplo, Arlindo Machado, que

é inadequado, quando se trata de narrativas filmicas, falar de ponto de vista em primeira pessoa, devido às características da instância narrativa no cinema. Para o teórico, o fato de existirem filmes narrados literariamente em primeira pessoa, através do recurso da voz-over, não indica necessariamente uma focalização interna, pois quem narra no filme não é a voz que nele fala, mas a instância que dar a ver e ouvir. Já a câmera subjetiva, que não se confunde com o narrador intradieético, seria aquela em que tudo o que é mostrado ao espectador está sob os olhos do personagem narrador. Esse personagem-narrador não aparece, sua condição de narrador é levada ao extremo de modo que ele nunca é objeto aos olhos do espectador, ele é sempre o olhar do espectador, está por detrás, sustentando o ponto de vista de quem olha para a tela.

Não temos, entretanto, o objetivo de discutir a “gramática” do ponto de vista (são muitas as teorias sobre o assunto, tanto na literatura quanto no cinema), mas de refletir sobre o narrador intradieético face ao debate ético que o cinema brasileiro contemporâneo tem provocado. Trata-se aqui de ressaltar o grau de inserção ou de ausência sonora e/ou imagética do narrador intradieético e/ou do meganarrador no cinema ficcional brasileiro contemporâneo, tendo em vista que, diferentemente da literatura, são poucos os exemplos em que representação do outro e reflexividade se cruzam. Na literatura, romances como *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, e *Abril despedaçado*, de Ismail Kadaré, dentre outros, ambos adaptados para o cinema, são narrativas exemplares quando se quer refletir sobre a interseção entre representação do outro de classe e autorreflexividade do narrador intradieético. Nas duas obras, o personagem-narrador é um escritor, que questiona o próprio poder de narrar a alteridade, elaborando questões políticas concernentes ao direito de voz do subalterno. Curiosamente, na passagem dessas obras para o cinema, os diretores, Suzana Amaral e Walter Salles, respectivamente, optaram por suprimir o plano metalinguístico, adotando a narrativa em terceira pessoa. Não se pretende, evidentemente, fazer juízo de valor estético sobre as obras cinematográficas a partir da opção dos diretores, mas de refletir sobre esta opção à luz dos questionamentos éticos que têm pautado as polêmicas sobre o cinema brasileiro. Questionamentos que deram origem, por exemplo, ao filme *5x Favela - Agora por nós mesmos* (2010), que pretende “corrigir” a perspectiva adotada em *Cinco vezes favela* (1962).

Por outro lado, não se pode deixar de assinalar a relação existente entre determinadas mudanças nos procedimentos narrativos e o próprio declínio do papel do intelectual na modernidade tardia. Torna-se, assim, pertinente citar um trecho do romance de Ismail Kadaré que permite perceber a relevância do papel do personagem

escritor na trama. Enquanto este está no norte da Albânia a passeio, com sua mulher aristocrática, um trágico código de vingança entre famílias do local pauta a ação no romance. Tal situação leva um personagem a observar:

Os livros do senhor, a arte do senhor cheiram a crime. Em vez de fazer alguma coisa por esses montanhese desgraçados, o senhor assiste a morte deles, busca nessa morte temas ardentes, encontra nelas a beleza de sua arte. Não vê que essa beleza mata, aliás, já disse um jovem escritor que o senhor certamente não aprecia. (...) O senhor se assemelha a esses aristocratas. Leva um povo inteiro a representar uma tragédia sangrenta, enquanto assiste de camarote e faz pilhérias, junto com sua dama. (KADARÉ, 2004, p. 181)

A citação do livro de Kadaré põe em destaque o propósito do presente trabalho, que é menos o de apontar caminhos ou soluções e mais o de levantar hipóteses sobre o mal-estar gerado pela perda do que Adorno chamou de “ingenuidade épica”. Mal-estar gerado ainda pela crise do papel do intelectual tal como concebido pela modernidade e que se reflete, na ficção, na representação do personagem e de seu confronto com o cenário diegético (a favela, o sertão, com suas adversidades e violência). Como afirmou Beatriz Sarlo, as estruturas, no mundo contemporâneo, cederam lugar aos indivíduos: tal observação nos leva a refletir não apenas sobre o declínio das abordagens estruturais, mas também sobre que vozes seriam essas que assumiram, no âmbito intradieético, um discurso periférico sem rédeas, sem a mediação do intelectual de classe média e da narração burguesa da terceira pessoa.

Jean-Paul Sartre, em sua defesa do intelectual, o definiu como “alguém que se mete no que não é de sua conta e que pretende contestar o conjunto das verdades recebidas [...] em nome de uma concepção global do homem e da sociedade”. Em sentido oposto e mais próximo do momento atual, temos Pierre Bourdieu questionando a pretensão intelectual à luz do que chamou de “dominação simbólica” e Michel Foucault, em seu *Microfísica do poder*, operando um deslocamento do lugar de representante para o de questionador dessa representação, contra a “indignidade de falar pelos outros”. A perda da utopia e das ilusões dos produtores culturais/intelectuais conjuga-se num espectro maior à revisão crítica das esquerdas no mundo. Tal movimento levará Norberto Bobbio a destacar a substituição de um intelectual utopista, que queria mudar o mundo, por um intelectual realista, afirmando que “caiu em descrédito o intelectual utopista que gostaria de mudar o mundo à sua imagem e semelhança”.

Sabemos que, na maioria das narrativas cinematográficas ficcionais do Brasil dos anos 1960, o personagem-narrador tinha seu discurso colado ao do diretor. No

cinema de Glauber Rocha, expoente do Cinema Novo, Antônio das Mortes, de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), e Paulo Martins, de *Terra em transe* (1967), representavam o pensamento do próprio diretor. Também no cinema documentário, a voz proferida em *off* era a voz do diretor e a visão que o espectador compartilhava era a visão desse diretor sobre o mundo. A partir de meados dos anos 60, com o golpe militar, assistimos à autocrítica dos intelectuais que buscavam entender o porquê da derrota das esquerdas. Colocava-se em xeque, sobretudo, a ideia de “povo”, tão cara ao Cinema Novo e ao CPC da UNE. Imaginava-se, até então, que o intelectual tinha o mandato de conscientização e o povo seria o agente transformador e revolucionário. O povo não fez a revolução, assim como não houve ampla resistência popular ao golpe militar.

À autocrítica do cineasta, acrescenta-se a chegada do cinema direto no Brasil. O cinema direto possibilitou que câmeras de menor porte pudessem captar imagem e som simultaneamente. Portanto, se antes era a voz do cineasta a voz que sobressaía no filme (na ficção e no documentário, essas vozes, como narração em *off* ou pronunciadas em diálogo de personagens, eram gravadas em estúdio), com a chegada do cinema direto, a captação permitiu que o cinema pudesse ouvir a dicção das ruas, a voz do outro. Ao mesmo tempo em que se avolumava a crítica à voz do saber e da autoridade, à “voz de quem não ouviria o outro”, o cinema documentário ganhava a tecnologia que permitiria captar o que esse outro tinha a dizer.

Tais mudanças se fizeram sentir com mais ênfase no documentário e o foco da crítica, à época, concentrou-se nele, até porque o direto não teve repercussão imediata no cinema de ficção no que se refere a uma narrativa que se descolasse do discurso do cineasta. Melhor dizendo, o cinema direto se aplicou nas tomadas de câmera da ficção, mas o discurso do diretor ainda se fez ouvir na narrativa. É, pois, no documentário que a demanda de transferência da voz se fez mais urgente, visto que passa a ser cobrada do diretor uma nova postura, voltada para dar voz àqueles que pouco ou quase nunca se pronunciaram e quase nunca foram consultados. Tal problematização da voz que narra nos remete para a questão que norteia o famoso ensaio “Pode o subalterno falar?”, de Gayatri Spivak (2010). No caso, pergunta-se: pode o subalterno falar na ficção brasileira contemporânea? Se sim (e essa resposta vai de encontro à tese da teórica indiana), qual seria a parcela de autonomia de sua voz? Que negociações estético-políticas precisariam ser feitas, partindo-se da ideia de que a partilha efetiva dos meios de produção da classe média, aquela que filma, com esse outro do cinema brasileiro não foi realizada? Assim, sem fazer tábula rasa das mediações, torna-se importante verificar de que forma questões relacionadas ao anunciado declínio das utopias ou à chama-

da virada etnográfica, por exemplo, afetaram e ainda produzem resultados diversos na ficção cinematográfica brasileira.

A expressão “Cinema da Retomada”, que designa a produção cinematográfica brasileira a partir dos anos 90 denota o momento em que o número de filmes lançados aumenta e se estabiliza, depois de um período difícil, com a extinção da Embrafilme, estatal produtora e distribuidora, no governo de Fernando Collor. O vocábulo “retomada” guarda, por este ângulo, o estreitamento dos laços do cinema com a mídia televisiva (na produção, na divulgação e na difusão), já que esta reabilita e, por conseguinte, amplia o público do cinema brasileiro. Por outro viés, a “retomada” expressaria a recorrência, no cinema brasileiro de ficção, da figura do personagem excluído das benesses do capitalismo de consumo, autoexilado do espaço territorial e sociocultural de origem e marginalizado nos grandes centros urbanos. Ou seja, esse cinema retornaria aos temas do Cinema Novo – sertões e favelas. No entanto, essa filiação do cinema contemporâneo ao cinema moderno brasileiro não foi unanimemente aceita. A metáfora da morte do pai aparece não apenas como tema nos filmes, mas também nos próprios mecanismos de produção. O pai – Cinema Novo – retorna como mal-estar quando a crítica de tradição moderna olha para a produção atual à luz do cinema moderno. Por outro lado, a recepção crítica, ao cobrar da produção mais recente o mesmo tipo de perspectiva do cinema canonizado, tomando-o, portanto, como referência de leitura da sociedade, legitima essa filiação.

Porém, uma das diferenças importantes entre o cinema contemporâneo e seu “pai moderno”, e que torna mais complexa a ideia de uma retomada, é a constatação de que os modos de pensar a sociedade foram radicalmente alterados. A figura do cineasta intelectual engajado em causas sociais e preocupado em levar ao povo a mensagem de uma iminente revolução planejada pelas esquerdas torna-se obsoleta. O declínio do engajamento, tal como se deu no Cinema Novo, tem suas causas na decepção gerada pelos rumos tomados por regimes de esquerda e pela consolidação da ética individualista e pragmática do capitalismo tardio. A ausência de projetos coletivos e de um cineasta com papel de guia da sociedade têm reflexos nos filmes. Lúcia Nagib, em seu livro *A utopia no cinema brasileiro*, aborda o tratamento dado, em diversos filmes da retomada, ao deslocamento geográfico. Esses filmes, em consonância com o sentido literal do termo utopia, narram trajetórias de personagens que, embora busquem um espaço topográfico onde o homem poderia se realizar, um eldorado, são tomados pela desesperança, ou, então, já admitem de antemão o malogro do projeto coletivo de revolução, vislumbrado pelo cinema utópico dos anos 60. Novamente, é Walter Salles

e Daniela Thomas quem sintetizam essa questão em dois momentos, seja em *Terra estrangeira* (1995) ou em *O Primeiro dia* (1998).

Nesse quadro, a polêmica gerada por alguns filmes brasileiros do século XXI decorre, frequentemente, da confusão que se estabelece entre o discurso do personagem-narrador e o discurso do diretor/roteirista do filme. Alguns críticos, como Cléber Eduardo, levantam a hipótese de que, em certos momentos, o cineasta quer esconder o seu discurso nas palavras do personagem. Isto revelaria, portanto, uma primeira pessoa disfarçada em terceira. Tal seria o caso de *Cronicamente inviável* (2000), de Sérgio Bianchi, como aponta o próprio crítico. Já em *Tropa de Elite* (2007), dirigido por José Padilha, teríamos a construção de um personagem-narrador que, em princípio, divergiria radicalmente de seu diretor, provocando uma cisão com a classe média, cuja imagem vinha sendo resguardada, no cinema das últimas décadas, de representações mais contundentemente críticas, no que diz respeito às suas responsabilidades sociais. A classe média ganha protagonismo com a exposição de seus conflitos em *Casa Grande* (2015), de Fellipe Gamarano Barbosa, e *Que horas ela volta?* (2015), de Anna Muylaert, o que, para utilizar a expressão de Jean-Claude Bernardet, pode se configurar como “o espelho que perturba o método”, ao colocar em foco a mesma classe da qual costuma sair o intelectual. Nesse sentido, *O Invasor* (2002), de Beto Brant e Marçal Aquino, responde a essa demanda, ao inverter de maneira quase perversa o ponto de vista usual e contemplativo da classe média sobre o que se convencionou chamar de “povo”.

Em *5x Favela – Agora por nós mesmos* (2010), a autocrítica do cineasta Cacá Diegues o impele à revisão de seu olhar sobre o oprimido, agora chamado de “excluído”, e o coloca como coordenador de uma produção na qual a voz será emitida pelos próprios moradores das favelas, um coletivo de cinco diretores. Em outro polo, *Branco sai, preto fica* (2014), dirigido desde a periferia brasiliense por Adirley Queiros, produção independente do patriarcado do Cinema Novo e dos imperativos do mercado, já surge como representação ficcional do outro realizada por ele mesmo.

A questão sobre quem narra no cinema brasileiro, cabe lembrar, não é precisamente uma novidade nas discussões sobre a representação da alteridade no audiovisual. Já nos 1960 se discutia, com maior ênfase e sob influência de uma visada mais marxista e menos antropológica, a perspectiva econômica de transferência dos meios de produção. Fernão Ramos argumenta que “em uma sociedade cindida, como a brasileira, o *outro* de classe, chamado *povo*, pode ser definido, na raiz, como aquele que não filma” (RAMOS, 2008, p. 373). Jean-Claude Bernardet lembra que todos os abalos sofridos pelo intelectual nas últimas décadas não foram suficientes para que o outro se

expressasse integralmente, pois “a possibilidade de o outro de classe expressar-se está em relação direta com a propriedade dos meios de produção” (BERNARDET, 2003, p. 217).

Nos últimos anos, porém, o eixo de um debate majoritário sobre a representação no nível da trama, da diegese (quais personagens, como são representados, sobre o que falam e como falam) vem se deslocando para o chamado “lugar de fala”. A virada etnográfica também substituiu, em alguma medida, o conceito de “outro de classe” para as reivindicações, os direitos e as vozes das minorias (negros, mulheres, LGBTs etc). Djamila Ribeiro, por exemplo, em *O que é lugar de fala?*, refuta a ideia de um discurso neutro, “voz de ninguém”, que aspira a uma suposta coletividade emancipatória: “Há pessoas que dizem que o importante é a causa, ou uma possível ‘voz de ninguém’, como se não fôssemos corporificados, marcados e deslegitimizados pela norma colonizadora” (RIBEIRO, 2017, p. 90). Mas segundo Ribeiro, só corporifica essa ‘voz de ninguém’ “quem sempre teve voz e nunca precisou reivindicar sua humanidade.

A “causa” sem “corpo” a qual se refere a filósofa foi uma das responsáveis pela polêmica em torno de *Vazante* (2018), de Daniela Thomas, filme que aborda o início do século XIX e cujo objetivo foi o de retratar a escravidão no Brasil sob o viés da “banalidade do mal”, segundo a própria diretora. Antes mesmo que chegasse ao circuito comercial, o longa-metragem foi exibido no Festival de Brasília, em 2017, e foi acusado de sustentar uma posição de neutralidade, bastante similar à criticada por Djamila Ribeiro. Em artigo para o site *The Intercept*, a escritora Ana Maria Gonçalves registrou que o filme tem o mérito de provocar a conversa sobre a representação histórica da escravidão e de povos escravizados, “mas também é uma obra de brancos para brancos”, aludindo tanto à autoria (ou o lugar de fala ocupado por Daniela Thomas) quanto à sua recepção entre a classe média.

A crítica de Ana Maria Gonçalves e de outros jornalistas que alimentaram o acalorado debate em torno do filme aponta para uma mudança nos modos de leitura da ficção, isto é, são ignoradas as leis que lhes são próprias, sua especificidade, sua lógica interna: na verdade, o fato de se estar diante de uma obra de ficção acaba por não ter grande peso. Os critérios de julgamento são os mesmos aplicados ao testemunho, à autobiografia e até a etnografia. O lugar de fala como viés prioritário de leitura, nesse caso, contrapõe-se, por exemplo, a concepção bakhtiniana de polifonia, que implica a possibilidade de se alcançar através da narrativa ficcional uma voz não monológica, não investida de autoridade unilateral, que incorpore o discurso do outro, numa produção dialógica do sentido.

Nesse quadro, no qual cobranças de ordem ética que normalmente eram dirigidas às obras documentais se estendem a narrativas catalogadas como ficcionais, talvez não seja aleatório o surgimento de filmes que apelam para a mediação de gêneros narrativos identificados com o cinema de entretenimento, como o de filme de terror, para tematizar questões como racismo, machismo, LGBTfobia e preconceito de classe. A mediação do gênero narrativo talvez sirva à defesa da autonomia da dimensão estética.

No âmbito nacional, o próprio *Branco sai, preto fica* opta por um registro que beira a ficção científica enquanto a dupla Juliana Rojas e Marco Dutra aprimora o horror de um lobisomem metafórico em *Trabalhar cansa* (2011) para um lobisomem materializado em *As Boas maneiras* (2018), filme que explora os resquícios de escravidão na sociedade brasileira contemporânea. Do mesmo modo, sucessos de crítica e bilheteria nos Estados Unidos, *Corra!* (2017) e *Nós* (2019), ambos do diretor Jordan Peele, tematizam o racismo daquele país pelo gênero do suspense e do terror, desviando-se em alguma medida de eventuais cobranças relativas a modos de representar as minorias.

Depois de quase duas décadas de hegemonia do gênero documental no âmbito do cinema brasileiro que busca escapar dos ditames do mercado, a narrativa de ficção parece querer reagir: afasta-se da dicção realista, oferecendo-se como um caminho alternativo aos exageros dos fechamentos identitários que ameaçam cortar o voo da imaginação.

Notas

[1] Retomamos, aqui, algumas observações sobre os rumos tomados pela narrativa ficcional, esboçadas em textos anteriores, para dar continuidade à reflexão sobre o tema, direcionando-a para o campo cinematográfico.

Referências

- ADORNO. Theodor W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- AUGÉ, Marc. *A guerra dos sonhos: exercícios de etnoficção*. Campinas, SP: Papyrus, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec; UNESP, 1988.
- BAZIN, André. *Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 2001.

- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CHARTIER, Roger. *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- EDUARDO, Cléber. “Eu é um outro – Variações da narração em primeira pessoa”. In: CAETANO, Daniel (Org). *Cinema Brasileiro: 1995 – 2005: ensaios sobre uma década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: PUC/7 letras, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Veja, 1995.
- GONÇALVES, Ana Maria. O que a polêmica sobre o filme “Vazante” nos ensina sobre fragilidade branca. *The Intercept*. Disponível em: <<https://theintercept.com/2017/11/16/o-que-a-polemica-sobre-o-filme-vazante-nos-ensina-sobre-fragilidade-branca/>>. Acesso em: 23 mar.2019.
- KADARÉ, Ismail. *Abril despedaçado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1977.
- MULVEY, Laura. “Prazer visual e cinema narrativo”. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narrativa ficcional*. v.2. São Paulo: SENAC, 2005.
- NOVAES, Adauto (Org). *O Silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SARTRE, Jean-Paul. *Em defesa dos intelectuais*. São Paulo: Ática, 1994.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- WILLIAMS, Raymond. *A política do Modernismo: contra os novos conformistas*. São Paulo: UNESP, 2011.
- WHITE, Hayden. *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: USP, 1992.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.