

FILMANDO O OUTRO: A REPRESENTAÇÃO DO EXCLUÍDO NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO

Francisco Alves dos Santos Junior¹

Resumo

Considerando o documentário como um espaço privilegiado de representação e figuração das alteridades, esse trabalho pretende analisar a representação do outro em estado de exclusão nos filmes *Notícias de uma Guerra Particular* (1999) de João Moreira Salles e Kátia Lund, *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* (2000) de Marcelo Luna e Paulo Caldas e *À margem da imagem* (2003) de Evaldo Mocarzel, de modo a entender como o excluído é representado nesses filmes, levando-se em consideração que o documentário é um campo de manifestação de poderes e potências, uma vez, que além de registrar o encontro entre o cineasta e o “outro”, documenta a disputa pela visibilidade e pela afirmação do outro enquanto um sujeito de discurso.

Palavras-chaves: documentário brasileiro, representação, excluído, poderes, potências

Como filmar o outro? Essa é uma questão que perpassa todo o documentário brasileiro contemporâneo. Ainda mais se esse outro for um excluído, um popular, um comum, um subalterno, um sujeito ordinário, ou um homem sem qualidades (GUIMARÃES. 2006). Analisando brevemente os documentários brasileiros que buscam representar os sujeitos em estado de exclusão, podemos perceber que boa parte deles apelam para o espetáculo, para um olhar de comiseração ou mesmo de horror (RAMOS,2008).

Bill Nichols (2005), importante teórico do documentário, acredita que, ao representar o outro excluído, corre-se o risco de explorá-lo – lo, enquadrando-o dentro de pressupostos que imobilizam a variedade de figurações, que aquele que tem sua vida

¹ Mestrando do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (PÓS-CULTURA) UFBA, membro do Coletivo de Audiovisual- CULT/ IHAC e integrante do Grupo de Pesquisa em *Cultura e Identidade* – CULT/ IHAC e do *Projeto Observatório da Crítica* (PRONEC)- ILUFBA. Bolsista CAPES- REUNI/IHAC. Email: chicoalv@gmail.com



filmada pode possuir. Assim, a representação do outro envolve uma questão que se encontra no centro de qualquer estudo sobre representações: o poder. É importante, contudo, levar em consideração que as relações de forças que se estabelecem entre quem detém o poder (o diretor) e quem é filmado, envolvem uma postura ética.

O cineasta Eduardo Coutinho, realizador de *Edifício Master*, *O fim e o princípio* e *Jogo de Cena*, para ficarmos apenas com os documentários mais recentes, acredita que ao filmar o outro, filma-se na verdade o encontro do diretor com um mundo, com o mundo do outro- na maioria das vezes bastante diferentes entre si. Eis o problema: ao filmar o mundo do outro, e conseqüentemente a relação que se estabelece entre quem filma e quem é filmado, imprime-se as relações de forças existentes entre ambos, uma vez que é notório que a câmera é um instrumento de poder. (BRAGANÇA, 2008)

Dessa forma, o documentário brasileiro contemporâneo, ao utilizar-se de diversos mecanismos de representação, reproduz as relações de poder contidas na vida cotidiana. Mas é importante frisar que esse poder se manifesta não só por meio das relações que são estabelecidas a partir do contato com o outro (ou até mesmo da falta dele), mas através de estratégias de controle e disciplina, que governam a vida e determina a exclusão dos sujeitos ao capital.

Assim sendo, como nos lembra Cesar Guimarães, “a miséria e a exclusão não são apenas conceitos econômicos ou sociais, mas categorias eminentemente políticas, no contexto do modelo biopolítico do poder” (2008, p7). Ou seja, a exclusão em que esses outros filmados estão imersos, deriva, de uma posição de acesso ao poder, e, nesse caso, acesso à sua auto-representação como forma de romper a invisibilidade social, econômica e política.

O excluído, ou subalterno como prefere Ângela Prysthon (2004), vem se tornando constantemente temas de documentários, principalmente em filmes que abordam o universo da violência e da pobreza. Porém, numa breve análise sobre alguns dos documentários brasileiros contemporâneos, podemos perceber que há em alguns momentos uma reação desses sujeitos marginalizados, isto é, aqueles que têm suas vidas controladas, disciplinadas pelo poder, resistem às formas de representações de que comumente são vítimas.

É comum pensar, principalmente no documentário, que filmar o excluído, fazer com que ele se expresse em sua *mise-en-scène*, denunciar o estado de exclusão e de marginalidade a que são submetidos pelo capitalismo, é dar voz ao outro. Mas até que ponto esse outro pode falar e se auto-representar? Segundo Cezar Migliorin (2008), esse

problema em dar voz ao outro, passa pela questão do poder e da partilha da fala, ou seja, da distribuição da experiência sensível do outro, que não pode ser confundida com o direito à fala.

Michel Foucault no livro *Microfísica do Poder* (1979) acredita que o desejo do excluído em ter acesso a um discurso liga-se ao desejo de apoderar-se de sua imagem. De tal modo que, se o discurso é um instrumento de dominação e de luta, apropriar-se dele é, sobretudo, criar uma potência política contra a exploração. Para ele, essa disputa pelo discurso (e pela auto-reapresentação, claro), significa uma espécie de tomada de consciência do sujeito, que pode, a partir do acesso ao discurso, finalmente falar.

Se o documentário é um encontro entre o cineasta e o outro, como crê Jean-Louis Comolli (2008), não podemos, como faz questão de ressaltar o autor, acreditar ingenuamente, que ao filmar o outro se estabelece um diálogo, uma vez que em uma grande parcela do documentário brasileiro “a palavra do outro é muito mais tomada do que concedida” (CAIXETA; GUIMARÃES, 2008, p.36), o que só reforça, de tal modo, as relações de poder existentes nas formas de representação.

John Beverley no livro *Subalternidad y Representación* (2004), afirma que a representação relaciona-se diretamente com a questão do poder. Isto é, aquele que detém o poder, tem voz, pode falar, ou seja, pode representar o outro e até mesmo se auto-representar. Dessa forma, podemos entender a representação do outro excluído no documentário brasileiro contemporâneo como um problema que não só perpassa as tensões existentes nesse campo, mas, sobretudo como um local de apropriação da imagem do outro, mesmo aquela “autorizada” por quem é filmado.

O termo subalterno, cunhado eufemisticamente por Antonio Gramsci em seu *Cadernos do Cárcere* para escapar da censura italiana, substituiu o termo proletariado. Atualmente, contudo, a palavra passou a designar também sujeitos que, sob o domínio do capital, produzem subjetividades e potências que vão em direção contrária às manifestações culturais hegemônicas. Ou seja, mesmo excluídos, esses sujeitos subalternos manifestam uma espécie de antipoder (NEGRI, 2003), resistindo politicamente à dominação e ao controle.

Porém, é necessário ressaltar que, ao representar esse outro excluído, as relações de poderes e resistência tornam-se explícitas, seja através das estratégias e mecanismos de construção do outro, seja pela relação de contato que se estabelece entre quem filma e entre quem é filmado, como acredita Guimarães (2006), ao afirmar que as relações de

poder contidas nos filmes ressaltam, sobretudo, as disputas pelo controle das representações de quem se vê à margem da produção de discursos.

Portanto, se o documentário é um local de manifestação de poderes, e por isso um espaço de conflito, o desejo de ser um sujeito no filme e não mais objeto é dado a partir do contato entre o diretor e o outro. Sobre essa questão Consuelo Lins e Claudia Mesquita (2008) afirmam que esse outro busca afirmar-se enquanto sujeito, resistindo “ao estigma que marca a representação pública de um grupo social marginalizado” (2008.p.23)

Para o filósofo francês Gilles Deleuze, a disputa pelo acesso ao discurso e à visibilidade é antes de tudo uma luta política, uma vez que a resistência produzida e potencializada pela vida e pela exclusão é essencial para que esses sujeitos não permaneçam presos nas relações de poder e dominação perpetrada pelo capital e pelo poder disciplinar. A resistência operada por esses sujeitos, só se torna possível devido à produção de mecanismos de exposição das subjetividades, de uma percepção de que a sua imagem tem/é valor. Esses sujeitos são o que Michael Hardt e Antonio Negri (2005), autores de *Império* (2003) e *Multidão* (2005), passam a chamar de multidão, ou seja, sujeitos políticos que reagem a esse poder que os exclui, controla e disciplina, resistindo potencialmente à representação de sua imagem.

Dessa forma, podemos entender que, ao resistirem às representações, e conseqüentemente ao poder, esses outros excluídos se afirmam enquanto sujeitos do discurso. Para Comolli (2008), essa afirmação não passa apenas pela questão do encontro, mas, sobretudo, pela *mise-en-scène* de ambos os sujeitos, pelo conflito e pela vontade de potência. Vale lembrar que resistir a esses poderes é resistir também às formas de dominação disciplinar que atuam e controlam a vida.

Hardt e Negri (2005) acreditam que essas zonas de exclusão (favelas e periferias) são zonas de conflitos justamente porque “o lugar da exploração é um ponto importante onde se manifestam atos de recusa e êxodo, resistência e luta” (2005. p.142). Por conseguinte, se o poder ocupa-se da vida, através de estratégias de controle e disciplina, esses sujeitos implicados em processos de exclusão, produzem uma espécie de reação, expressando dessa maneira uma potência.

Essas questões podem ser percebidas nos documentários *Notícias de uma Guerra Particular* (1999), de João Moreira Salles e Kátia Lund, *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* (2000), de Marcelo Luna e Paulo Caldas e *À margem da imagem* (2003), de Evaldo Mocarzel. Neles, tanto o diretor quanto os sujeitos

subalternos “denunciam” o estado de miséria e exploração em que vivem os pobres das favelas e periferias das grandes cidades brasileiras, ainda que os filmes não caiam numa onda de denunciismo (muito comum a grande parte dos documentários brasileiros).

Realizado “sob urgência”, *Notícias de uma Guerra Particular*, filmado na favela Dona Marta, no Rio de Janeiro, explora questões ligadas ao tráfico de drogas, à violência e à miséria em que seus moradores são submetidos cotidianamente. Esquecidos pelo Estado (pelo poder), o filme de Salles, filho de um banqueiro, denuncia o estado de miséria e marginalização dos moradores dos morros cariocas. Mas como fazer um filme sobre pessoas que são tão diferentes de mim? Esse pode ter sido um dos muitos questionamentos feitos por Salles.

Certamente não foi colocando-se no lugar deles que o diretor encontrou a resposta. João Moreira Salles optou em ouvi-los, em filmá-los. O que não deve ser confundido com “dar voz ao outro”, conforme acreditavam os diretores dos anos 1960/1970, que, ao filmarem o excluído, o operário, acreditavam dar voz àquele que tinha sua vida filmada. (BERNARDET. 2003). Dessa forma, ao filmar o outro em exclusão, Salles fugiu dos estereótipos muito comuns aos filmes realizados sobre os pobres: optou por não colocá-los como vítimas, tratando “seus entrevistados pobres de modo fetichista e sacralizados, sem estabelecer real diálogo” (LINS; MESQUITA, 2008. p30).

É possível perceber em *Notícias de uma Guerra Particular*, a todo o momento, por parte dos moradores, e mesmo dos traficantes filmados, uma resistência a sua imagem produzida e ressignificada pelos meios de comunicação de massa. A todo o momento, questionam seus papéis sociais frente à câmera, utilizando a vida e sua precariedade de subsistência como forma de autovalorização para frente à exclusão promovida pelo consumo capitalista. (PELBART. 2003)

Assim como o filme de Salles, *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* investiga os territórios de miséria e violência da periferia pernambucana. O filma conta a história de dois amigos que tomaram caminhos diferentes na vida: um optou pela música como uma ferramenta de resistência e o outro pelo crime como forma de sair da invisibilidade social. A música escolhida é o rap, ritmo essencialmente politizado, comumente consumido por moradores das periferias das grandes cidades. Do outro lado, Helinho, o criminoso, é visto como “herói” por alguns moradores da favela, que o veem como um justiceiro que potencializa sua revolta contra a sociedade “que os oprime e os condena a viver em guetos” (RAMOS, 2008), matando as “almas sebosas”.

Se para uns o rap é o antídoto para escapar da exclusão, para outros, eliminar os pobres, excluídos, ou esquecidos pelo Estado, condenados a morrer e viver nas bordas da nação, a partir do controle e da disciplina perpetrados pelo poder, parece ser a solução de quem quer ser visto, mesmo que a partir da ótica do espetáculo, comum aos programas populares que exploram as imagens e as falas dos excluídos através do sensacionalismo e da execração pública.

De certo modo, o excluído é alguém que, vivendo na pobreza cria uma potência contra o capital que o explora, como acreditam os filósofos Michael Hardt e Antonio Negri (2005). Para eles o espaço da pobreza, é eminentemente um local de resistência, uma vez que apesar de pobreza e da exclusão social, econômica e política que é uma consequência da exploração do capital, a potência exercida por esses sujeitos explorados representa fugas para sair da miséria e da pobreza. De tal modo, podemos entender que a exploração, que tem como objetivo sufocar e reduzir os espaços de mobilidade dos explorados, é um espaço de conflito, de confronto.

Diferente dos outros dois filmes, *À margem da imagem* conta a história de moradores de rua de São Paulo. Embora não tenha a favela ou a periferia como local de acontecimento, a rua é tão margem quanto as favelas. Se, de um lado, os sem tetos são invisíveis socialmente, de outro, fazem-se notar diante da câmera, reagindo a sua representação e aos estereótipos, negando-se a ser “modelo” para as fotografias de Sebastião Salgado. Sabem de alguma forma que “modos de vida têm valor, econômico e simbólico” (MIGLIORIN, 2008.p.2), potencializando sua autovalorização frente ao capital que os exclui e marginaliza.

Numa breve análise dos três filmes escolhidos como *corpus*, podemos perceber que além de representarem esses outros em exclusão, os documentários tentam uma aproximação com esse outro, no entanto sem um olhar de compaixão ou de horror, como boa parte dos documentários brasileiros, como bem acentuou Fernão Ramos (2008), e de igual modo, fogem do espetáculo como artimanha de identificação do espectador.

Corpus de análise

Notícias de uma Guerra Particular (1999)

Direção: João Moreira Salles, Kátia Lund; *Roteiro:* João Moreira Salles, Kátia Lund;

Produção: Raquel Zangrande; *Fotografia:* Walter Carvalho; *Montagem:* Flávio Nunes;

Som direto: Geraldo Ribeiro, Aloysio Compasso; *Música:* Antônio Pinto

O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas (2000)

Direção: Marcelo Luna e Paulo Caldas; *Roteiro:* Marcelo Luna, Fred Jordão e Paulo Caldas; *Fotografia:* Andre Horta; *Montagem/Edição:* Nataraney Nunes; *Som direto:* Bruno Fernandes; *Trilha musical:* DJ Dolores e Garnizé.

À margem da imagem (2002)

Direção: Evaldo Mocarzel; *Roteiro:* Evaldo Mocarzel, Maria Cecília Loschiavo dos Santos; *Fotografia:* Carlos Ebert, João Pedro Hirzman; *Montagem:* Marcelo Moraes; *Som direto:* Jorge A. Vaz.

Referências

BENTES, Ivana (org.). *Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo*. IN: Ecos do Cinema – de Lumière ao digital. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BEVERLEY, John. *Subalternidad y Representación*. Madri, Iberoamericana, 2004

BRAGANÇA, Felipe (org.). *Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Artes de fazer. Petrópolis, 1996.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder: A Inocência Perdida – Cinema, Televisão, Ficção, Documentário*. Minas Gerais: UFMG, 2008

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
_____. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005

GUIMARÃES, Cesar. “A singularidade como figura lógica e estética no documentário”. *Alceu*. Revista de Comunicação, cultura e política. v. 7, n. 13,

jul./dez.2006

http://publique.rdc.pucrio.br/revistaalceu/media/alceu_n13_Guimaraes.pdf.

_____. *O Documentário e os banidos do capitalismo avançado de consumo*. Revista Cinética (on line), Rio de Janeiro, 2008. http://www.revistacinetica.com.br/cep/cesar_guimaraes.htm

_____.; CAIXETA, Ruben. Pela distinção entre documentário e ficção, provisoriamente. In: César Guimarães; Ruben Caixeta. (Org.). *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção documentário (Jean-Louis Comolli)*. 1 ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

HAMBURGER, Esther. “Políticas da representação: ficção e documentário em Ônibus 174”. In: MOURÃO, Maria Dora, LABAKI, Amir (orgs). *Cinema do real*. São Paulo: CosacNaif, 2005.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *Multidão: Guerra e democracia na era do Império*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. *Olhares roubados: cinema, literatura e nacionalidade*. Salvador: FAPESB/Quarteto, 2004.

ORICCHIO, Luiz Zanin, “Cinema Brasileiro Contemporâneo (1990-2007)”. In: BAPTISTA, Mauro e MASCARELLO, Fernando (Orgs.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papirus, 2008.

LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006

LINS, Consuelo, MESQUITA, Cláudia. *Filmar o Real*. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

_____. “Aspectos do documentário brasileiro contemporâneo”. In: Batista, M; Mascarello, F.. (Org.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papirus, 2008, v. , p. 157-175.

MACHADO, Hilda. “Cinema de não-ficção no Brasil”. in: *Cinemas*. nº 36. Rio de Janeiro: Aeroplano. 2003.p 237-255.

MIGLIORIN, Cezar. Igualdade Dissensual: Democracia e Biopolítica no Documentário Contemporâneo. *Revista Cinética - Cultura e Pensamento*. 2008.

NEGRI, Antonio. *5 Lições sobre o Império*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003

NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papirus. 2004

_____. “A voz do documentário”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*. 2v. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005

_____. *La Representación de la Realidad*. Barcelona: Paidós. 1997

PELBART, P.P. *Vida capital. Ensaio de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003

PRYSTHON, Â. F.. “O subalterno na tela: um novo cânone para o cinema brasileiro?”. In: XIII Encontro da COMPÓS, 2004, São Bernardo do Campo. XIII Encontro Anual da COMPÓS. São Bernardo do Campo: UMESP, 2004.

http://www.compos.org.br/data/biblioteca_607.pdf

RAMOS, Fernão Pessoa. “A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa” in RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*. 2v. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

_____. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008

SALLES, João Moreira. “Imagens em conflito”. In: MOURÃO, Maria Dora, LABAKI, Amir (orgs). *Cinema do real*. São Paulo: CosacNaif, 2005.